

SÁENZ DE OÍZA. FENOMENOLOGIA Y ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN.
CIUDAD Y VIVIENDA SOCIAL. DE ENTREVIAS A LA M-30

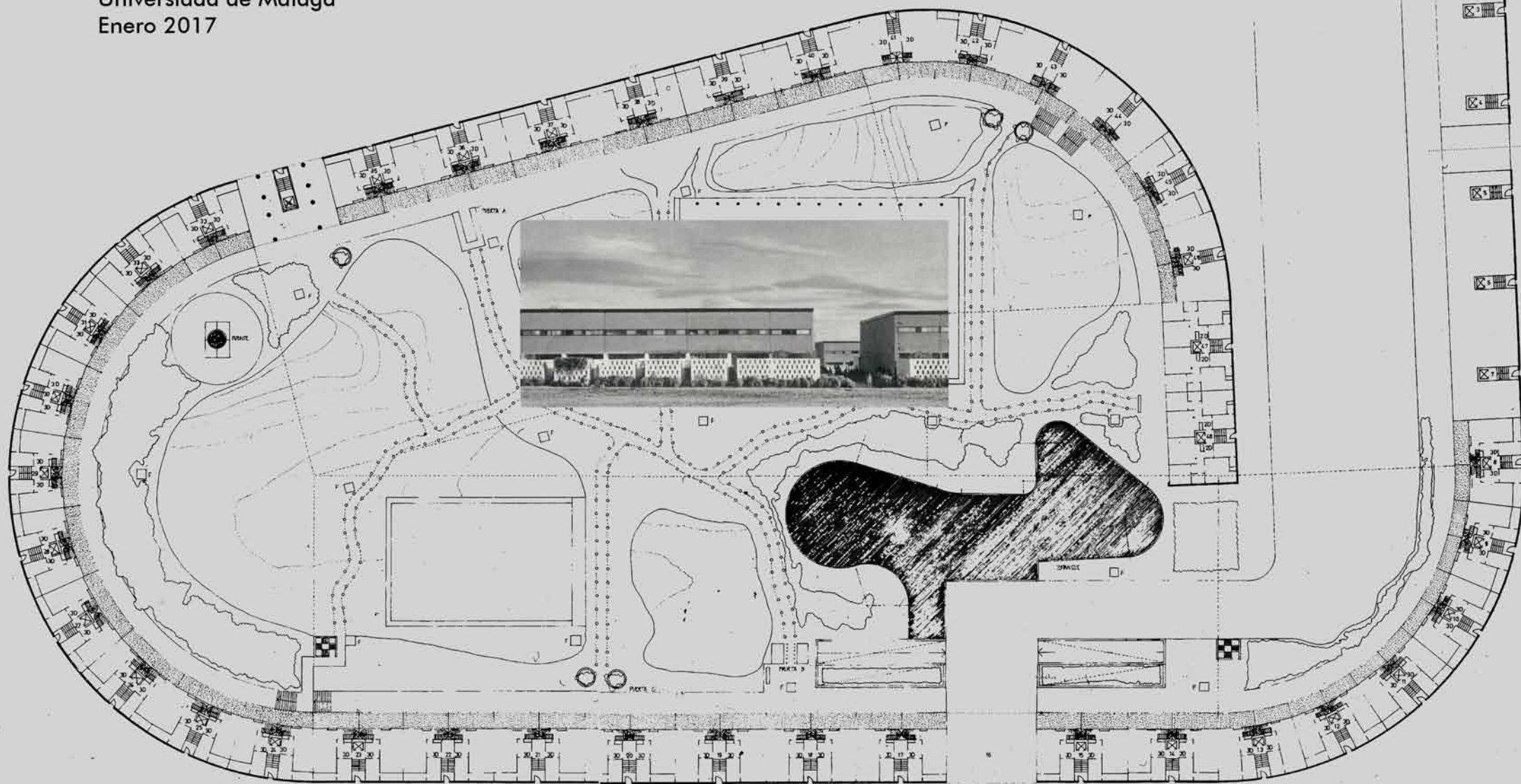
José Luis Jiliberto Herrera

Tesis doctoral

Director: Javier Boned Purkiss

Universidad de Málaga


Enero 2017





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: José Luis Jiliberto Herrera

 <http://orcid.org/0000-0003-1614-1468>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización

pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Departamento Arte y Arquitectura

Javier Boned Purkiss, Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid y Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Málaga, perteneciente al Área de Composición Arquitectónica del Departamento de Arte y Arquitectura:

HACE CONSTAR:

Que habiendo dirigido la tesis doctoral titulada "SÁENZ DE OIZA. FENOMENOLOGÍA Y ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN. CIUDAD Y VIVIENDA SOCIAL, DE ENTREVÍAS A LA M-30".

Realizada por D. José Luis Jiliberto Herrera, dentro del Programa de Doctorado "Desarrollos Sociales de la Cultura Artística" (R.D 1393), ésta cumple las condiciones para que su autor pueda optar al Grado de Doctor por la Universidad de Málaga

En Málaga, a 6 de JUNIO de 2017

EL DIRECTOR

Javier Boned Purkiss







SAENZ DE OIZA.

FENOMENOLOGÍA Y ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

CIUDAD Y VIVIENDA SOCIAL . DE ENTREVIAS A LA M-30

TESIS DOCTORAL

José Luis Jiliberto Herrera

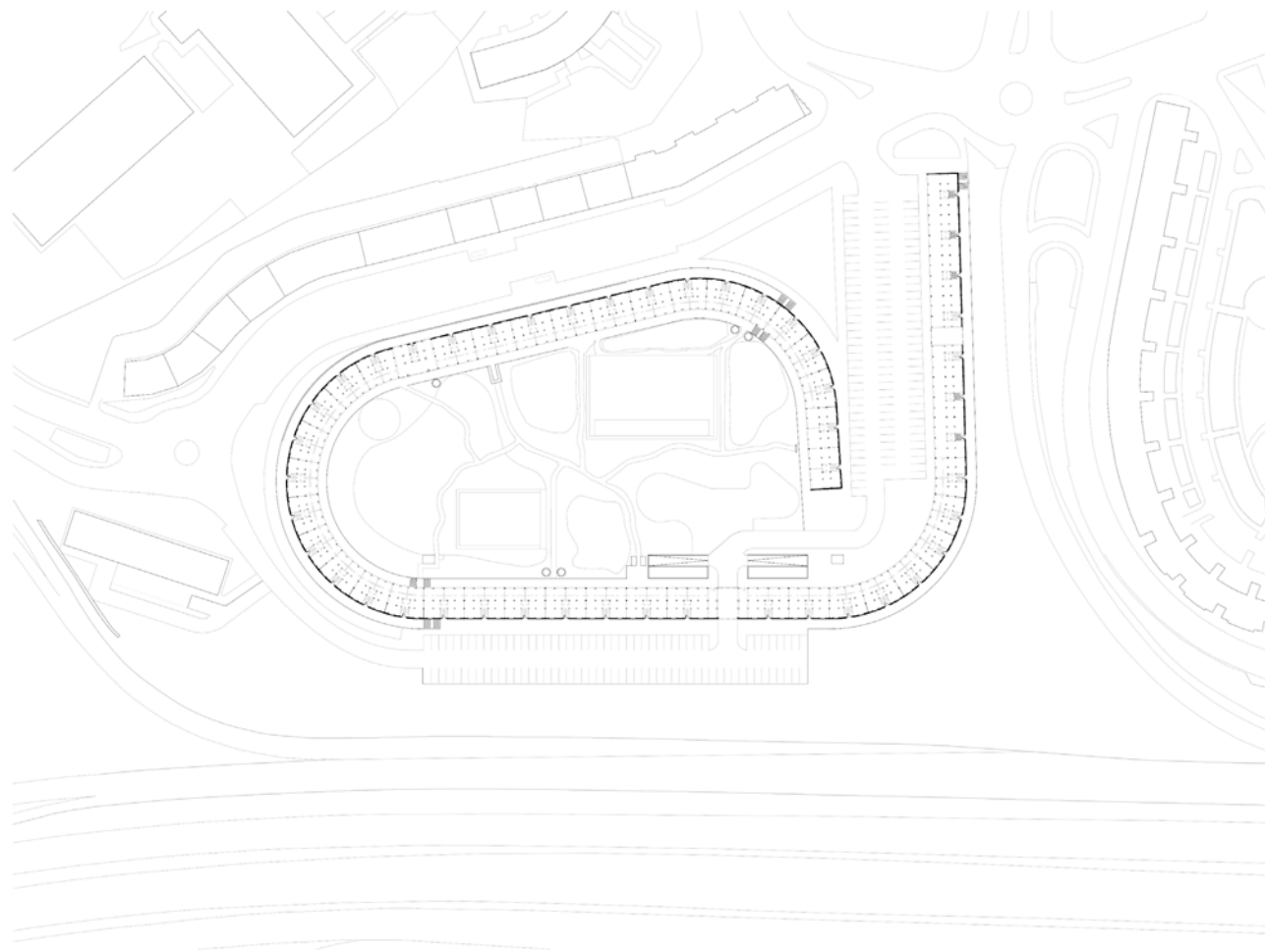
Director: Javier Boned Purkiss

Universidad de Málaga

Programa de Doctorado:

“Desarrollos sociales de la cultura artística”

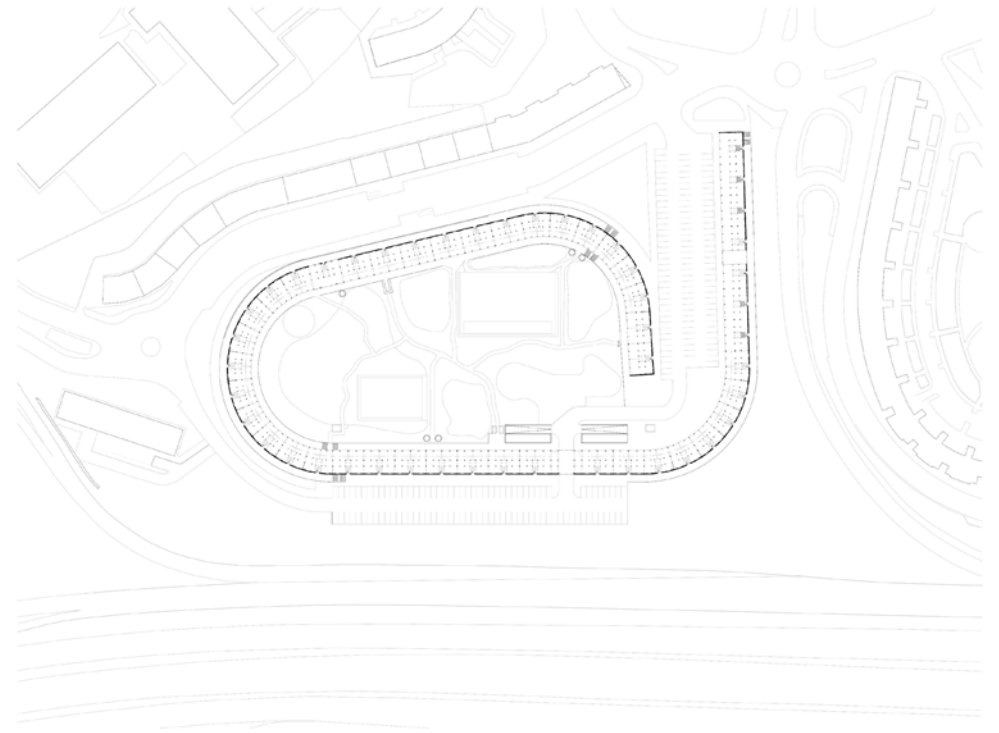
enero 2017





Para Eva, Nicolas y Eduardo, que me acompañan y me dan la vida,
para Alicia y Alejandro que me dieron una vida y

Oíza, por ayudarnos a entender, en absoluto, lo que es la arquitectura.





SAENZ DE OIZA.

FENOMENOLOGÍA Y ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN

CIUDAD Y VIVIENDA SOCIAL . DE ENTREVIAS A LA M-30

Tribunal nombrado por la Universidad de Málaga

Presidente D. Luis Martínez Santa-María

Secretario D. Eduardo Rojas Moyano

Vocal D. Carlos Asensio-Wandosell García

Evaluadores Externos

D. Javier Sáenz Guerra

Dña. Felisa de Blas Gomez



INDICE			
SENTIDO DE LA INVESTIGACIÓN	17		
INTRODUCCIÓN	21		
HIPOTESIS	23		
EL PROCESO	24		
LA MIRADA FENOMENOLOGICA	29		
LA FENOMENOLOGÍA	29		
HEIDEGGER: WOHNEN, BAUEN, DENKEN	30		
MERLEAU-PONTY FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN	32		
HUMBERTO MATURANA Y FRANCISCO VARELA.	34		
LA BIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO	34		
EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO	35		
DESDE LA BIOLOGÍA A LA PSICOLOGÍA	37		
AUTOPÓIESIS: LA ORGANIZACIÓN DE LO VIVO	38		
NIKLAS LUHMAN	39		
TEORÍA DE SISTEMAS- MUNDO EVENENCIAL	40		
ARQUITECTURA COMO SISTEMA AUTOPOIÉTICO	41		
POBLADO DIRIGÍDO DE ENTREVÍAS	45		
ENTREVIAS. LA EXPERIMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA	47		
INTRODUCCIÓN	47		
LOS INICIOS	48		
VIAJE A EEUU	49		
PROYECTOS Y OBRAS ANTERIORES A ENTREVÍAS	50		
		LA VIVIENDA SOCIAL EN EQUIPO.	54
		LA VIVIENDA MÍNIMA, A WORK IN PROGRES	58
		FUENCARRAL A	60
		CONCURSO DE VIVIENDA EXPERIMENTAL DE 1956	63
		POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS	67
		DE LA CIUDAD A LA CASA, UNA TEORÍA DEL DISEÑO	70
		LUGAR/CONTEXTO	70
		ORGANIZACIÓN/ESTRUCTURA	71
		PIEL	71
		PROGRAMA.	71
		MATERIALIDAD y SUPERFICIE	71
		EL POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS	73
		LA ORDENACIÓN DE ENTREVÍAS	74
		CONCEPCIÓN DE LA PROPUESTA URBANA	74
		REFERENCIAS	74
		LOS REFERENTES MODERNOS	74
		DAMMERSTOCK	75
		KIEFHOEK	75
		HUGH STUBBINS Y MARCEL BREUER	77
		RADBURN CITY	77
		PROYECTO HORIZONTE	78
		LA CIUDAD HISTÓRICA	80
		LOS HABITANTES	80
		LA ORDENACIÓN	81
		Y EL MOVIMIENTO MODERNO.	81

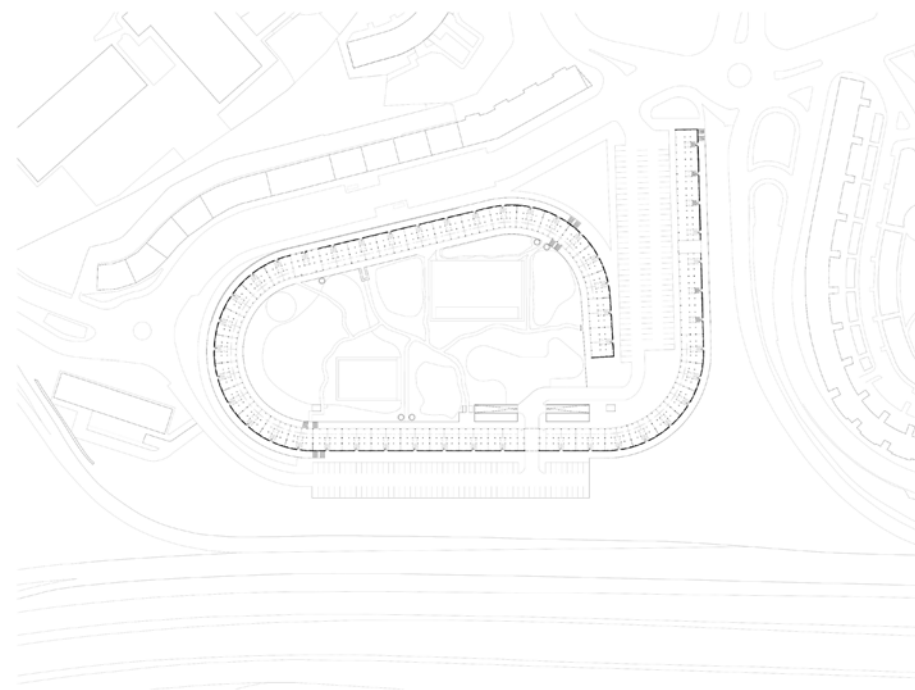


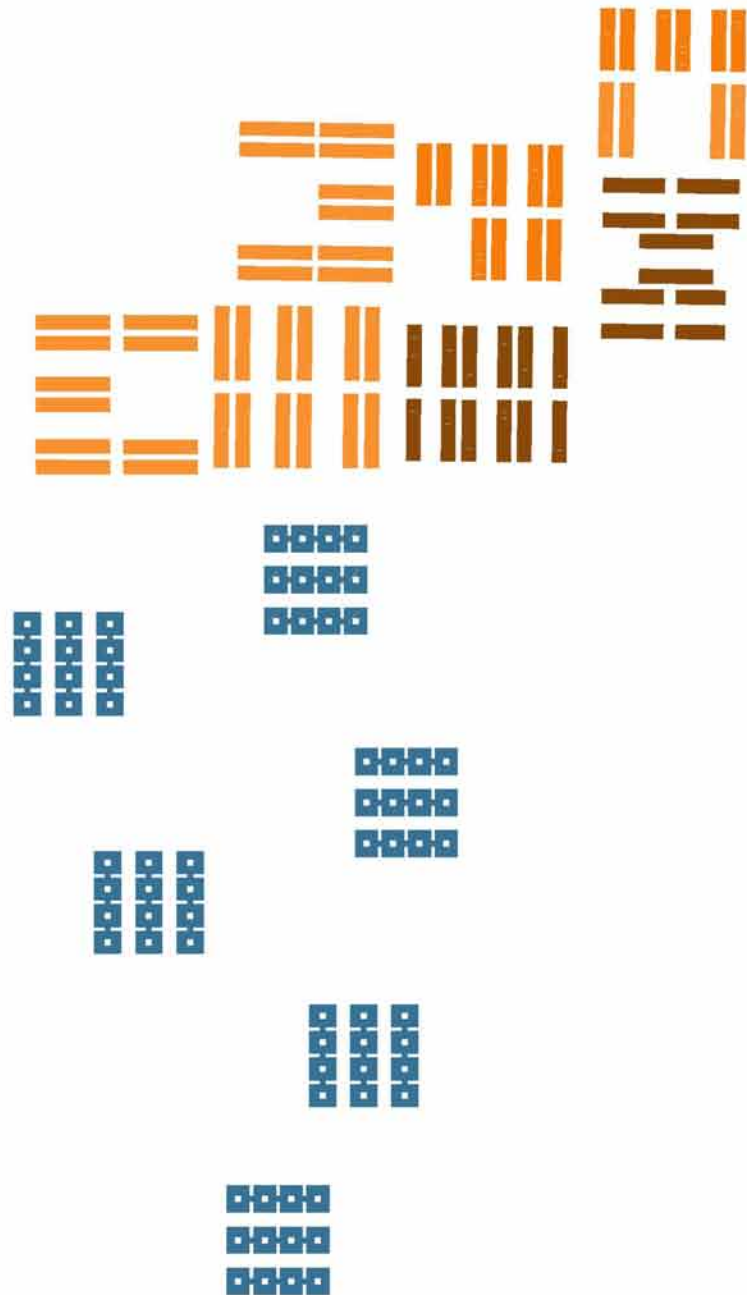
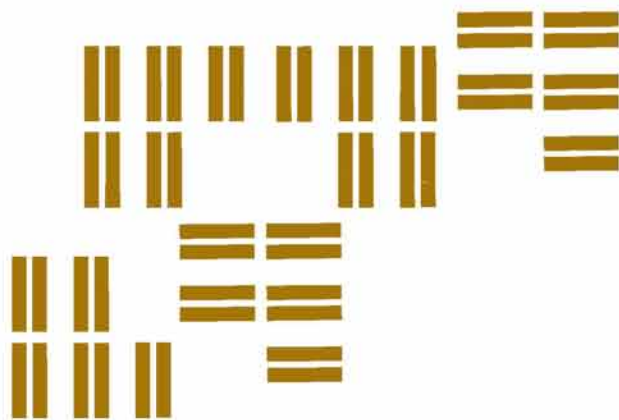
LA ESTRATEGIA DE INTERVENCIÓN	83	VILLA FABRICIANO	134
EL PROYECTO DE ENTREVÍAS	85	VIVIENDAS SOCIALES EN ORCASUR	134
LA VIVIENDA DE ENTREVÍAS	87	EL CONCURSO	136
POSICIÓN DE LA EDIFICACIÓN	87	GÉNESIS	136
EL BAÑO	88	LOS PROYECTOS	136
LA POSICIÓN DEL PATIO	88	Ricardo Aroca	136
LA ORIENTACIÓN	89	J.M. Gallego Jorreto	137
LA VIVIENDA	90	Martorell&Bohigas&Mackay	137
LA ESCALERA	90	Luis Peña Ganhegui	137
LA DISTRIBUCIÓN	91	Alejandro de la Sota	138
LA SECCIÓN Y EL BLOQUE	91	Javier Sáenz de Oíza	139
LA VALLA Y LA CALLE PEATONAL	93	EL FALLO DEL CONCURSO	139
LA OBRA CONSTRUIDA	96	M-30 SÍNTESIS DE ARQUITECTURA	140
LA ORDENACIÓN	96	LA CIUDAD, POLIS Y CIVITAS	140
POBLADO MÍNIMO	98	LAS REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS	142
UNA FOTOGRAFÍA Y UN MISTERIO	99	EL CASTILLO	142
ENTREVÍAS. ESTADO ACTUAL. 2016	101	BIKERWALL	143
PLANIMETRIA POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS	109	ALDO ROSSI,	144
EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LA M-30	127	LA CONDICIÓN POSMODERNA	144
M-30. EL CASTILLO JUNTO AL RÍO	129	M-30. EL PROYECTO	149
EL EDIFICIO DE VIVIENDAS	130	EL PROYECTO DE CONCURSO	149
PROYECTOS PREVIOS	132	LA PROPUESTA	152
TORRES BLANCAS	132	LAS FACHADAS	153
CASA ECHEVARRÍA	132	LAS VIVIENDAS	154
		DESARROLLO DEL PROYECTO	154



GEOMETRÍAS	155
LA FACHADA EXTERIOR	156
GEOMETRÍAS	157
LA MATERIALIDAD	158
LA FACHADA INTERIOR	158
LAS PINTURAS DE LA FACHADA	161
LA FACHADA EN CRUDO	162
LAS VIVIENDAS	164
SUPERFICIES ÚTILES	165
EPILOGO	166
UN MIRADA SOBRE EL VOLCAN	167
PLANIMETRIA EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA M-30	175
CONCLUSIONES	199
LIBRO DE CITAS	203
ENTREVIAS	204
SÁENZ DE OÍZA	219
ARQUITECTURA	244
FENOMENOLOGÍA	288
BIBLIOGRAFÍA CITADA	312
BIBLIOGRAFIA GENERAL	315







SENTIDO DE LA INVESTIGACIÓN

Subido en un andamio, en la escena final del Decamerón, Passolini, que representa a un discípulo de Giotto que durante la película va pintando un gran fresco en una iglesia, cuyas imágenes ha soñado, se pregunta ¿y para qué terminar la obra? Explicitada en un juego de espejos, la representación del acto de pintar un sueño dentro de una película en la cual el pintor es el director, la pregunta se transforma en paradójica, la propia obra es la pregunta. Esta cuestión subyace en el desarrollo de este trabajo de investigación, ¿para qué? ¿Cuál es el objetivo de una investigación en el ámbito de la creación arquitectónica?

Es posible que en otras áreas del conocimiento o quehacer humano esta no sea una cuestión prioritaria, pero a mi entender, si asumimos el quehacer arquitectónico como un quehacer poético, como lo define el arquitecto y ensayista Antonio Miranda, si declaramos que es una actividad destinada a construir mundos, dar forma poética a nuevas realidades, si la construcción poética del espacio es la luz, si el lento desplazarse de los seres humanos en el planeta es la vida, aquello que justifica la emoción que detiene el gesto ante un dibujo, ante la intuición de un espacio alumbrado ante la mirada atenta del arquitecto, hemos de entender cómo se produce la construcción del hecho arquitectónico.

Investigamos porque somos arquitectos que quieren entender las cosas y la manera en que estas ocurren. Investigamos porque queremos aprender, investigamos porque queremos enseñar.

Este trabajo de investigación surge desde esta posición de enseñante, surge de la reflexión ante el hecho arquitectónico y su génesis. La enseñanza y el aprendizaje en arquitectura están indisolublemente ligados a la práctica proyectual, proyectamos y proyectando aprendemos, en el proyectar somos y crecemos. Y en este quehacer, el aprendizaje se produce en el acto de compartir y conversar sobre el hecho proyectual.

Sostiene el biólogo y pensador Humberto Maturana que “toda cultura como una red de conversaciones es un modo particular de entrelazamiento del lenguaje y del emocionar”, “que la cultura es una red cerrada de conversaciones conservada como una manera de vivir en un sistema de comunidades humanas” (Maturana, 2006), es por tanto a través del conversar y del emocionar como se transmite la cultura en un grupo humano.

Los arquitectos nos formamos en una red de conversaciones, acciones y emociones que, en ese emocionar, desencadenan en nosotros el cambio en nuestra forma de entender el mundo, en nuestra concepción estructural del mundo que



nos rodea, construyendo nuestra particular forma de entender, interactuar, recrear y vivir en un sistema autorreferencial, y autopoietico como es la arquitectura.

Cada arquitecto ha tenido un maestro que le ha permitido, en el emocionar, entender qué era la arquitectura. El mío, como el de tantos, fue Sáenz de Oíza.

Francisco Javier Sáenz de Oíza, (1918-2000), titulado en 1946, comienza a dar de Salubridad e Higiene en la Escuela de Arquitectura (ETSAM) en 1949, profesor auxiliar de proyectos en 1952, profesor adjunto en 58, profesor encargado de curso en 1963, catedrático de Proyectos de la ETSAM en 1968, nombrado profesor Emérito en 1986.

En la red de conversaciones que es una clase de proyectos, en una escuela de arquitectura, el emocionar permite que el alumno entre en la compleja estructura de génesis y desarrollo del proyecto arquitectónico.

Si el emocionar es la base sobre la que vive una sociedad, son las acciones las que definen el emocionar y las que cambian el emocionar de las personas.

El sentido de esta investigación es encontrar esas acciones que soportan el desarrollo de un proyecto arquitectónico. La compleja relación que el sistema de creación de la arquitectura establece con la sociedad, la manera en que uno y otro se relacionan y entran en sintonía o indiferencia. Este proceso por el cual la arquitectura da forma a la ciudad y al habitar de los seres humanos y en el que el habitar de

esos seres humanos da forma a la arquitectura, encuentra en Sáenz de Oíza un actor de una capacidad intelectual y creativa inagotable, puesta al servicio de ese dialogo imprescindible entre arquitectura y seres humanos.

Sáenz de Oíza construye desde la emoción y el entendimiento racional, desde el entendimiento intelectual y el abrazo emocional del proyecto arquitectónico, un quehacer y una propuesta arquitectónica única y heterodoxa, en la que intenta abarcar la totalidad del mundo al que se enfrenta en cada proyecto.

Este trabajo de investigación recorre, en torno a dos proyectos suyos, el camino, el proceso en el que fueron generados, intentando encontrar las claves de su quehacer y aquello que tienen de modelo de aprendizaje, la manera en que estos se relacionan con sistemas actuales del pensamiento, del análisis de la realidad y su quehacer.

Wv“Todo sistema racional y, en efecto, todo razonar, se da como un operar en las coherencias del lenguaje a partir de un conjunto primario de coordinaciones de acciones tomado como premisas fundamentales aceptadas o adoptadas, explícita o implícitamente, a priori. Pero, ocurre que todo aceptar a priori se da desde un dominio emocional particular en el cual queremos lo que aceptamos, y aceptamos lo que queremos sin otro fundamento que nuestro deseo que se constituye y expresa en nuestro aceptar. En otras palabras, todo sistema racional tiene fundamento emocional, y es por ello que ningún argumento racional puede

convencer a nadie que no esté de partida convencido al aceptar las premisas a priori que lo constituyen.” (Maturana, 2006).

La arquitectura, como todo sistema humano, tiene infinitas vertientes y estructuras organizativas, con este trabajo de investigación no pretendemos ahondar en los innumerables sistemas que coexisten en la arquitectura actual, tan sólo intentamos razonar y hablar sobre aquel sistema que, desde nuestro emocionar, nos parece propio.

Entrevías 2016 calle peatonal





INTRODUCCIÓN

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Más no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin esperar que Ítaca te enriquezca.
C. P. Cavafis. Antología poética.

En el número extraordinario de la revista Arquitectura del COAM, de septiembre de 2000, dedicado a Sáenz de Oíza, Fernando Chueca Goitia escribe las siguientes palabras introductorias "Sáenz de Oíza era un acróbata que se tiraba al vacío sin red en busca de lo desconocido, de lo nuevo, sin más precedentes que su intuición...Parte de su misterio radicaba en ser siempre un hombre insatisfecho de lo que hacía. Su escudo Podría haber tenido como divisa "siempre insatisfecho".Nuevo salto en el vacío, nuevo descubrimiento, nueva insatisfacción."

El objetivo de este trabajo de investigación es intentar conocer, entender las acciones, ahondar en los orígenes, desvelar las raíces, proyectar su estrategia proyectual hacia el presente.

Esta investigación se centra en dos trabajos de Sáenz de Oíza separados entre sí treinta años.

En 1956, La Comisaría General de Urbanismo

le encarga al equipo formado por Oíza, Sierra y Alvear el proyecto del Poblado dirigido de Entrevías, 2.108 viviendas construidas en tres fases, más el Poblado Mínimo.

En 1986, la Consejería de Ordenación del territorio resuelve a favor de Sáenz de Oíza el concurso de ideas para la ordenación de la manzana junto a la M-30. Un bloque lineal para 400 viviendas.

La vivienda ocupa en el pensamiento y quehacer de Oíza un papel fundamental, existiendo números pensamientos suyos recogidos en artículos o conferencias en los que reflexiona sobre ella, pero, paradójicamente, entre estas dos fechas no realiza proyectos de vivienda social significativos.

En la década de los cincuenta desarrolla una serie de proyectos de vivienda social en equipo, que podemos considerar trabajos de formación.

El interés en estudiar estas dos obras radica no sólo en su calidad arquitectónica, si no también en su proyección y escala urbana, en su condición de experimento de creación de ciudad, así como de reflejo del cambio en la manera de abordar la construcción en y para la ciudad.

Oíza utiliza estos proyectos para reflexionar acerca de la ciudad, ese proceso de reflexión es también reflejo de los cambios en la cultura



Entrevías 2016 calle de circulación rodada

y la sociedad de los treinta años. Desde su personal forma de abordar el proyecto arquitectónico, buscando una comprensión fenomenológica y sistémica de la realidad en la que interviene, resulta inevitable que la escala de ambos proyectos no derive en una propuesta y un entendimiento de la ciudad que está construyendo.

Este trabajo de investigación también busca desvelar la estrategia proyectual de Oíza, a través del estudio detallado de la manera en que se enfrenta a esta realidad proyectual de construcción de la ciudad en dos proyectos tan alejados en el tiempo.

¿Qué elementos son los que definen la manera de proyectar de Oíza en estos dos proyectos?

En su texto “An incomplete manifesto for growth”, Bruce Mau, declara:

“El proceso es más importante que el resultado. Cuando el resultado conduce al proceso llegaremos sólo adonde ya hemos estado. Si el proceso conduce al resultado, no podemos saber hacia dónde vamos, pero sabremos que queremos estar allí.”

A lo largo del trabajo de investigación hemos ido descubriendo que el proceso de proyecto de Sáenz de Oíza se podría definir como un proceso abierto, fenomenológico, en el que el resultado es fruto de la observación y el proceso de investigación proyectual desarrollado, de las ideas, estrategias y conocimientos que se han ido incorporando al mismo.

En su libro “sin-tesis”, Federico Soriano, expone:

“Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento a posteriori. No es una arquitectura que es como un..., sino que es un.... No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas.”

Las acciones y las ideas que construyen los proyectos de Entrevías y la M-30, son el soporte de esta investigación.



M-30 detalle de coronación del muro

HIPOTESIS

El presente trabajo de investigación no busca llegar a unas conclusiones, -a las que sin embargo llega-, no está en su origen el deseo de encontrar unos resultados, alcanzar unos objetivos, sino más bien recorrer un camino en el que los resultados consigan ser alumbrados por el proceso de mirar con atención dos proyectos de Saénz de Oíza, separados 30 años en el tiempo, pero unidos por su interés en el habitar del ser humano y la ciudad.

Existe un tipo de trabajo científico, como define el historiador y filósofo de la ciencia, Thomas Samuel Kuhn, que desarrolla vías de investigación sobre modelos plenamente aceptados, a los que denomina paradigmas¹, pero como también Kuhn expone, existe otro tipo de trabajo de investigación que comienza con una intuición, con la intención de responder a una pregunta aun no está escrita, más que con el propósito razonado de alcanzar un objetivo ya prefijado.

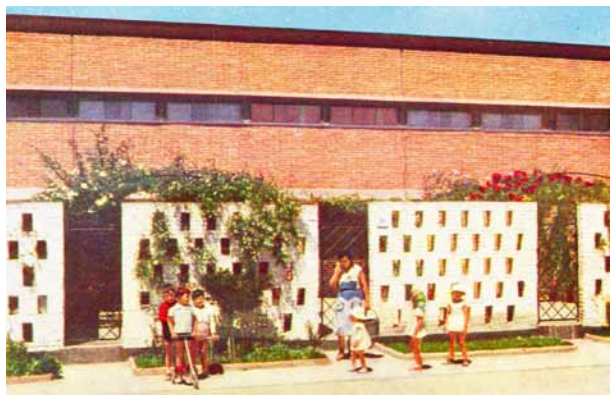
¹Al tratar de descubrir el origen de esta diferencia, llegué a reconocer el papel desempeñado en la investigación científica por lo que, desde entonces, llamo "paradigmas". Considero a éstos como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.

KUHN, T. (1962). The structure of scientific revolutions. Londres: University of Chicago Press.

La actividad proyectual del arquitecto se desarrolla en un campo semántico en el que, los diversos paradigmas arquitectónicos vigentes marcan una ruta y un camino, generan confianza y permiten profundizar en el desarrollo de las estructuras que constituyen la organización del sistema arquitectura. La enseñanza de proyectos, la actividad pedagógica de enseñar a proyectar, no está excluida de esta manera de entender la práctica proyectual, el proyecto de arquitectura como el alumbramiento de un mundo definido por los estrictos paradigmas de un lenguaje académico.

La obra, el proceso proyectual, la labor pedagógica de Saénz de Oíza nos presentan un modelo diferente de arquitecto, cercano al modelo alternativo a la consolidación del paradigma propugnado por Kuhn, aborda un modelo en el que la experimentación proyectual, la comprensión fenomenológica de la realidad en la que interviene, definen los resultados arquitectónicos, estos no vienen determinados por los paradigmas teóricos previos al proyecto.

En un reciente artículo escrito por Rafael Moneo, como introducción al libro "Oíza primera parte" de Javier Velles, y editado por la Escuela de Arquitectura de Toledo, este afirmaba "Oíza tuvo la merecida fortuna de estar siempre rodeado por fieles para quienes su carismática figura les hacía pensar que estaban próximos a un



Hogar y Arquitectura n°34 1961



M-30 detalle de encuentro del muro exterior y el interior del edificio

profeta.”

Podríamos denominarlo, “un profeta desarmado”, parafraseando a Isaac Deutscher, un demiurgo Iconoclasta, un maestro creador de mundos, que destruye los iconos para levantarlos al día siguiente. Investigar, descifrar las claves, la metodología que estructuró el quehacer arquitectónico de Oíza, son las intuiciones, las palabras que configuran el anhelo investigador.

Si toda investigación debe definir la posición del investigador, en este caso, la mirada que intenta descifrar los pasos, las decisiones, las preguntas y las dudas que hicieron de Oíza un profeta, en palabras de Moneo, se encuadra definitivamente desde la posición de un profesor. Alguien que busca transmitir, provocar, despertar en los futuros arquitectos una forma de entender la arquitectura, ligada al aprendizaje experimental, al análisis fenomenológico de la realidad, a la empatía con la realidad en la que se interviene, a la experimentación procedimental y formal.

Así como Passolini al comienzo de la película, comenzamos a pintar el mural. Desde esta perspectiva, experimental y pedagógica, esperamos que este proceso de investigación, nacido de una intuición, nos conduzca a unos resultados desconocidos en principio.²

² Ninguna parte del objetivo de la ciencia normal está encaminada a provocar nuevos tipos de fenómenos; en realidad, a los fenómenos que no encajarían dentro de los límites mencionados frecuentemente ni siquiera se los ve. (Kuhn *ibíd.*)

EL PROCESO

Fui alumno de Sáenz de Oíza en la signatura de proyectos en 4º curso de la Escuela de Arquitectura de Madrid, ETSAM, gran parte del compromiso que adquirí con la arquitectura se debe a la experiencia vivida durante esos años en el taller de proyectos. Posteriormente, cuando comienzo a dedicarme a la enseñanza, la figura y el ejemplo de sus clases devienen un claro referente.

La necesidad de establecer unos criterios y metodologías de trabajo en el proceso pedagógico, entender qué es aquello que deberíamos transmitir a nuestros alumnos, nos lleva a intentar desvelar las estructuras que organizan el proceso por el cual se construye un proyecto de arquitectura visto desde la experiencia proyectual de Sáenz de Oíza. Esta inquietud define un punto de partida del proceso de investigación que, como ya he dicho no tenía un objetivo definido, el objetivo de la investigación era el proceso de investigar. Sáenz de Oíza decía en clase que, cuando el alumno descubriera “qué es la arquitectura”, la escuela debería darle el título y dejarlo salir a la calle. Ese qué es la arquitectura y el aprendizaje como experiencia fenomenológica también forman parte de la pregunta planteada.

En Saénz de Oíza, la vivienda juega un papel estructural en su pensamiento, el habitar, construir el habitar del ser humano, en términos de Heidegger, fue una constante en su vida.

Tanto en la práctica profesional como en la práctica pedagógica, la vivienda y la vivienda

colectiva han estado presentes a lo largo de los años en la vida de Saénz de Oíza, “me hubiera gustado emplear el tiempo en construir mi casa, pero lo he utilizado en construir las casas de los demás” (Saénz de Oíza, 2000)

Y en este campo, el primer gran proyecto de vivienda social es el Poblado Dirigido de Entrevías de 1956.

En la exposición de 1996, “Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Francisco Javier Saénz de Oíza” organizada por la Fundación Cultural Coam, ocupa un lugar preeminente y, curiosamente, en las publicaciones de la exposición se establece lo que, sin preverlo, será el dialogo de la tesis. En la tarjeta de invitación a la inauguración se utiliza una imagen fotográfica de los alzados originales de las viviendas de Entrevías y en la portada del catálogo se imprime la planta de las viviendas de la M-30 a la que se superpone la imagen anterior de Entrevías.

Esta exposición y catalogo se realizan estando Oíza activo, lo que nos permite aventurar la hipótesis de que para él existía un vínculo entre dos proyectos, aparentemente, tan disimiles.

En un artículo recogido en el libro “Una arquitectura de la humildad”, Juhani Pallasmaa comenta lo siguiente: “También solía recordar al interlocutor que el sentido original de la voz griega *theorein* es “observar” algo. La etimología del concepto no implicaba la idea de especulación intelectual, idea que a menudo caracteriza el ejercicio teórico de la arquitectura.” (Pallasmaa, 2010)

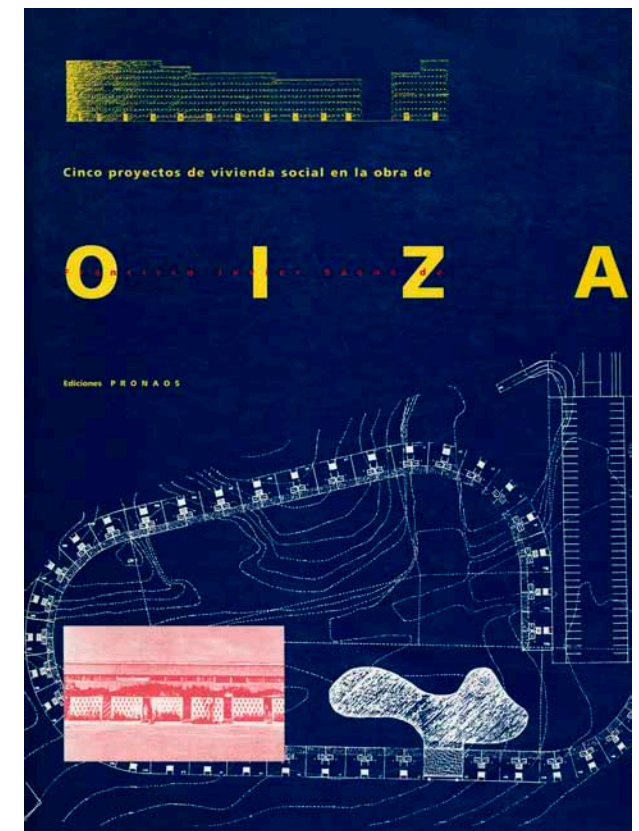
Más adelante, define aún más su postura como

teórico de la arquitectura “Me limito a observar los fenómenos arquitectónicos y artísticos desde el punto de vista de quien ejerce la profesión. (Pallasmaa, 2010)

Una observación fenomenológica en torno a estos dos proyectos de vivienda, nos ha llevado a diversas preguntas a las que hemos intentado encontrar significado a lo largo de este proceso. Por una parte, una mirada epistemológica sobre el sistema autorreferencial, autopoietico, arquitectónico generado, una mirada sobre la respuesta crítica y manierista que Oíza propone en ambos casos, y por otra parte una mirada sobre la actitud fenomenológica, sistémica de su proceso de génesis proyectual, valorando cómo este proceso personal se inserta y se puede adscribir a las corrientes más actuales de investigación social y arquitectónica.

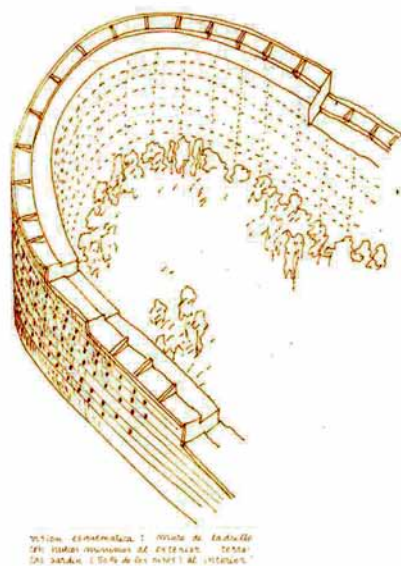
El proceso de observación epistemológico, atento, fenomenológico, de comprensión geométrica, conceptual, formal, arquitectónica, nos ha llevado a entender que lo que se propone como un proyecto de vivienda mínima se debe entender, también, como un proyecto de construcción de la ciudad, a work in progress, tanto arquitectónico como urbano, tanto en lo proyectual como en lo procedimental, una estrategia de actuación.

La investigación de Entrevías nos ha llevado a establecer la hipótesis acerca de los fundamentos teóricos que, desde su intuición inmensa, sustentan, en Saénz de Oíza, el proyecto arquitectónico como un campo de experimentación fenomenológico, un campo en el que intenta encontrar la arquitectura y por tanto la vida, que debe surgir en cada obra.





Extraída del documental Imprescindibles de TVE



Perspectiva de las láminas del concurso

Esta experimentación le lleva a entender el proyecto arquitectónico como un proceso en el cada vez, como un Prometeo moderno, quisiese reescribir la arquitectura para darla a los humanos.

Desde una impresionante intuición intelectual y artística, Oíza, incorpora a su quehacer proyectual conceptos fenomenológicos, en el momento en que estos se afianzan en la producción del pensamiento contemporáneo.

La aproximación fenomenológica de Oíza al proyecto de arquitectura, no sólo se refleja en este proyecto temprano sino que es una estrategia que mantiene a lo largo de su trayectoria. 30 años después de Entrevías gana el concurso de Viviendas de la M-30 de Madrid, nuevamente un proyecto de vivienda social con el cual propone, nuevamente, su visión de lo que debe ser la ciudad. Desarrolla un proyecto en el que los compromisos intelectuales con la arquitectura del movimiento moderno están ya disueltos y cuestionados. Cuestionamiento que ya se anunciaba en la memoria de Entrevías, en las referencias a los pueblos y ciudades tradicionales o a las nuevas teorías que estaban surgiendo en torno al Team X.

En este momento, 1986, las teorías desarrolladas por Rossi, Rowe y Venturi han generado un nuevo marco intelectual de actuación del arquitecto y Oíza es sensible a estas nuevas interpretaciones de la arquitectura y la ciudad.

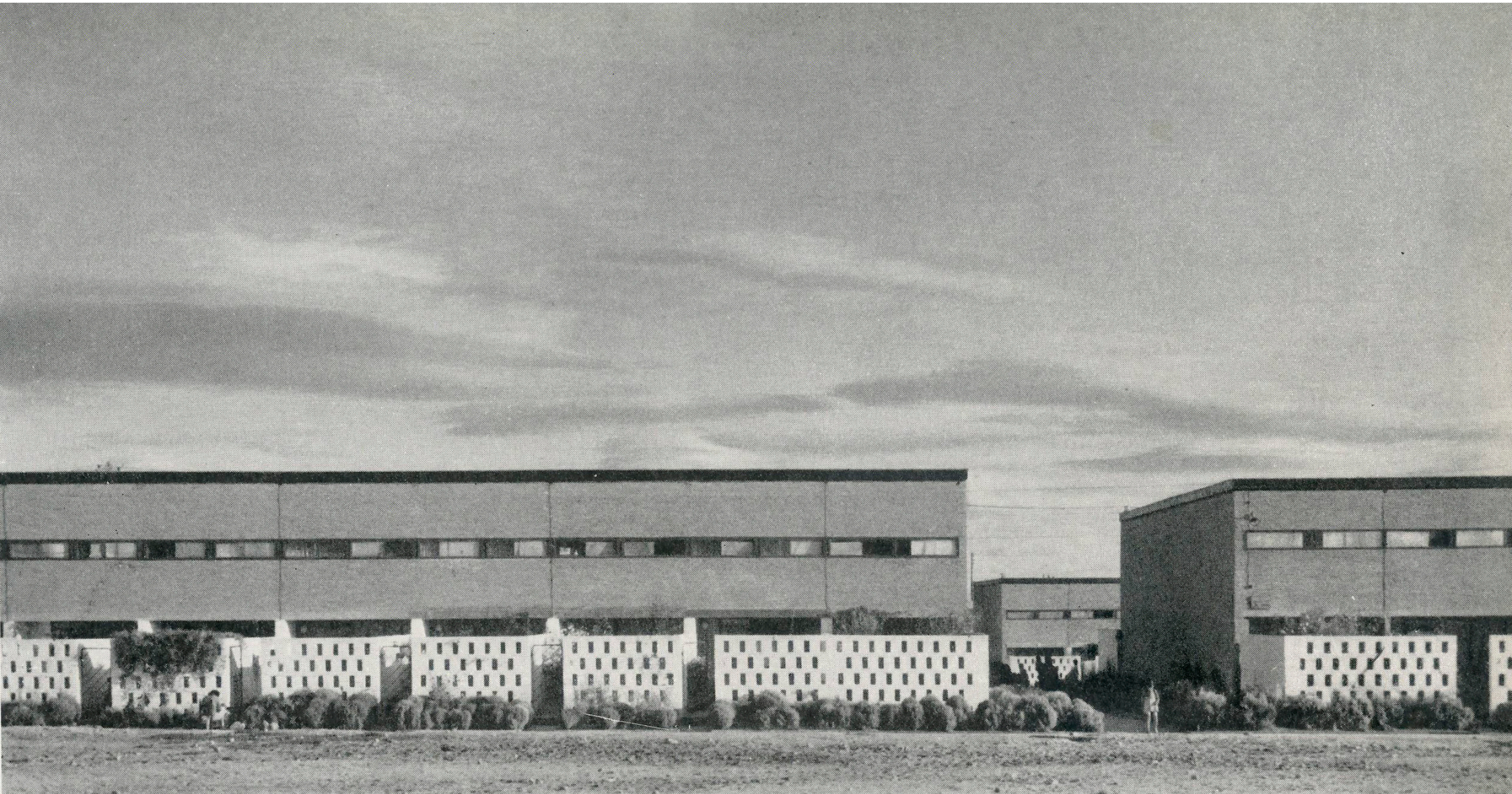
Como decía, 30 años después, Oíza, frente a un problema similar, da una respuesta arquitectónica y urbana completamente diferente. Mantiene el rigor proyectual heredero

del racionalismo moderno en la construcción del módulo de vivienda inserto en una concepción de la construcción de la ciudad que resume un modelo de ciudad ligado al concepto griego de polis, frente al modelo de la urbi romana.

Los conceptos e ideas que construyen el proyecto de viviendas de la M-30 son diferentes de los que construyen el Poblado Dirigido de Entrevías, pero la manera de abordar el proyecto arquitectónico como un campo de experimentación fenomenológica le permiten abordar el acto creativo de proyectar de manera crítica y libre de prejuicios. El análisis de la realidad a la que tiene que dar respuesta, la relación que establece con la sociedad, la sintonía, la apertura estructural que su propuesta arquitectónica genera, siguen estando vigentes y formando parte de su metodología proyectual, aquella que desde la heterodoxia le permite traer, cada vez, un nuevo mundo arquitectónico a la mano.

En sus conferencias denominaba cartas de la baraja a las diapositivas que utilizaba en ellas, dando a entender que la disposición de ellas conformaría un juego u otro. De igual forma, buscamos entender qué cartas de la baraja utilizaba para la configuración del proyecto arquitectónico y de qué forma desarrollaba el juego.





LA MIRADA FENOMENOLOGICA LA ARQUITECTURA COMO RESPUESTA

LA FENOMENOLOGÍA

“...el pensamiento fenomenológico –el de Husserl, el de Merleau-Ponty- está dirigido a rescatar para la subjetividad una capacidad de explicar el mundo capaz de anular la hegemónica constitución del objetivismo positivista del pensamiento único” (Ábalos, 2005)

La ruptura con el pensamiento positivista del movimiento moderno germina en los años cincuenta del siglo XX, cuando una serie de pensadores, filósofos, arquitectos, comienzan a revisar los postulados programáticos del movimiento moderno y la forma en que la arquitectura debe entender, leer el mundo que le rodea.

En 1945, en París, Maurice Merleau-Ponty publica *Phénoménologie de la perception*; en 1951, Martin Heidegger lee su ponencia *Habitar, Construir, Pensar*; en 1954 los jóvenes arquitectos del TEAM X publican el manifiesto de DOORN; en 1957 Gastón Bachelard publica en Francia *“La poética del espacio”*, etc.

El impacto de estos y otros libros y escritos está reflejado en el pensamiento arquitectónico contemporáneo y ha generado corrientes de pensamiento que abarcan tanto a la arquitectura como a las investigaciones humanísticas y

sociales. El objeto de este capítulo es reflexionar sobre la conexión entre estas diferentes corrientes de pensamiento e intentar entender de qué manera estas contribuyen a desarrollar un discurso que sustente el quehacer proyectual.

No está en los objetivos ni planteamientos de esta tesis decir que Sáenz de Oíza, construyera su quehacer arquitectónico proyectual desde una u otra corriente de pensamiento, pero si tenemos claro que su forma de trabajar, abordar y enfrentar el proyecto de arquitectura, está en consonancia con propuestas teóricas que respondían a una visión de vanguardia del pensamiento y que se corresponden con tendencias que a día de hoy lo son.

Oíza, desde una poderosa intuición construye un quehacer proyectual que, desde la experiencia y el contacto cotidiano, transmite a sus colaboradores y a los cientos de alumnos que pasaron por sus clases, una manera de ver el proyecto arquitectónico, una mirada sobre la sociedad, una postura ante el quehacer propio del arquitecto, un compromiso con la arquitectura, que no es otra cosa que reflexionar sobre el habitar del ser humano en la tierra.

HEIDEGGER: WOHNEN, BAUEN, DENKEN

A lo largo de la investigación, en las reflexiones que han ido germinando con el trabajo de investigación en torno a la figura de Oíza, su posicionamiento frente al hecho de proyectar, al hecho fundamental de ser arquitecto, a su entender el hecho del habitar, a la relación compleja entre arquitectura y sociedad, a través de las lecturas, he ido estableciendo relaciones entre pensadores e investigadores que aparentemente no estaban inicialmente sobre el tablero de juego, pero como comentábamos al principio de esta tesis, ese era precisamente el método de trabajo marcado. Relaciones que nos permiten estructurar un campo de juego para el quehacer proyectual que no pretende ser unívoco ni doctrinal sino una posibilidad, una manera de entender el quehacer proyectual que, pienso, está cercana a esa condición inabarcable que propugnaba Oíza, inabarcable en la condición de lo real e inconmensurable en la condición arquitectónica.

En el desarrollo de estas ideas me ha parecido imprescindible comenzar con Martín Heidegger y su texto *Habitar, Construir, Pensar*. Por las razones contenidas en el propio texto, como por la claridad de la estructura lógica de pensamiento que descubrí la primera vez que lo leí en alemán, riqueza y variedad de argumentos orientados a un fin. En las citas al final de la tesis se incorpora la traducción completa del texto realizada por mí a partir del original alemán.

“Siempre he sido muy Heideggeriano en mis exposiciones. “El hombre es un ser que habita”, y la crisis de alojamiento es más una crisis de habitación” Oíza (Diez, 1986)

En Darmstadt, República Federal Alemana, se desarrollaron una serie de simposios (Darmstädter Gespräche) entre 1950 y 1975. En el simposio de 1951, cuyo tema era “El ser humano y el espacio”, Martín Heidegger leyó su conferencia “Habitar, construir, pensar”. Se publica por primera vez en alemán en 1954.

La importancia del texto de Heidegger radica en la puesta en valor de dos conceptos sobre los que gravitará la reflexión arquitectónica hasta la actualidad.

Por una parte las dos preguntas que se hace al comienzo del texto “¿Qué es el habitar? Y ¿En qué medida pertenece el construir al habitar?”, a las que dará respuesta a lo largo del texto, y por otra parte la reflexión que realiza acerca de las circunstancias que convierten un espacio en un lugar.

La clave de la argumentación que Heidegger desarrolla está en la relación entre construir y habitar, habitar es la meta del construir, pero “el construir ya es, en sí mismo, habitar”, plantea que en la etimología de la palabra alemana “construir-bauen” está el significado de habitar, del hogar, pero construir es también ser, estar en la tierra como mortal, “el hombre es en la medida en que habita”, pero también es abrigar y cuidar.

De ahí que el habitar sea construir, pero también cuidar, proteger y erigir.

“Pero si ponemos atención a lo que el lenguaje dice en la palabra construir, entonces oiremos tres cosas:

1. ° Construir es propiamente habitar.
2. ° El habitar es la manera de ser de los mortales en la tierra.
3. ° El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, el crecimiento y en el construir que levanta edificios.” (Heidegger, 1967)

No habita el ser humano porque ha construido moradas, si no que construimos porque habitamos, porque somos los que habitan.

Este énfasis, en la razón de ser del construir en la experiencia del habitar y el ser, es fundamental para toda una corriente de pensamiento de la arquitectura contemporánea. Ser arquitecto es traer a la mano el habitar del ser humano en la tierra y, continúa, habitar es cuidar, dar cobijo, pero también liberar y restituir algo

a su esencia, es decir a través del habitar permitimos al ser llegar a su esencia. Si al arquitectura es un sistema de creación que se autoalimenta, este proceso de autopoiesis tiene sentido porque es la herramienta de los humanos para el habitar sobre la tierra.

Para Heidegger, el habitar es el residir de los mortales en la tierra y a ella pertenecen los cuatro: tierra y cielo, los divinos y los mortales en una unidad.

Expone una comprensión unitaria de la realidad que vivimos, los hombres como mortales, la tierra, el cielo, la naturaleza, “Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra”, “Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo”, y “los divinos” como aquello que es una esperanza y una búsqueda de sus capacidades en su propia esencia, y “los mortales” que deben “ser capaces de la muerte como muerte”, sueño, esperanza, pero en nuestro acontecer en la tierra como mortales, es decir el habitar acontece en esta condición del ser en su habitar en la tierra, en el residir junto a las cosas, en el construir y de forma temporal, somos, habitamos en el tiempo de nuestra vida.

Habitar es estar en comunión con la tierra y el cielo y saber que somos en un tiempo y en un espacio, con nuestros sueños y nuestros anhelos, pero también recibiendo y cuidando la tierra.

Y esta reflexión sobre el habitar como condición del ser en la tierra, en el cuidar y proteger, en las cosas, le lleva al construir como habitar.

En esta parte del texto, Heidegger desarrolla una metáfora, que por su contundente metáfora gráfica, ha sido recurrentemente citada por los arquitectos.

La metáfora del puente como creador del lugar, pero más allá de lo tantas veces expuesto, que, el puente que cruza la corriente del río, une las dos orillas, que hasta entonces transcurren indiferentes una frente a otra, y en ese momento, el puente crea un lugar, “El puente reúne, junto a sí, a su manera, tierra y cielo; los divinos y los mortales”, me parece interesante la idea de que esta creación del

lugar está caracterizada por esa unión de la cuaternidad, es decir el puente es un lugar en la medida que permite el ser, el habitar del humano, allí y más allá del puente. Y esta concepción del lugar como creación de un espacio de relaciones para el habitar está presente como una constante en la obra de Sáenz de Oíza.

El puente, por tanto, es un lugar en la medida que otorga una morada a la cuaternidad, al habitar, y allí es posible el ser, de los mortales, los divinos, la tierra y el cielo. Y establece un espacio ordenado, con sus límites, “El límite no es donde termina algo, sino, como ya sabían los griegos, el límite es aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)” y este espacio ordenado es posible por la existencia de lugares.

Y los lugares permiten la morada, en un construir que permite el habitar, y estas moradas contienen un espacio y en ellas se produce la relación entre lugar y espacio y entre espacio y las personas que residen en ellas. Si en la filosofía Zen, el vacío que fijado por el límite es el que da utilidad a la cosa, en Heidegger, este vacío tiene sentido por el habitar y está caracterizado por un construir. Si en Oíza, podemos reconocer la creación de estos lugares, también reconocemos la fuerza del construir que define estos lugares, en la medida que el construir es dar forma y materia a los lugares en los que las personas vive, habitan y sueñan.

“Si se habla de personas y espacio, escuchamos esto como si las personas estuvieran en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente de las personas, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No existen las personas y además espacio.”

“La relación de las personas con los lugares y, a través de los lugares con espacios descansa en el habitar. La relación del ser humano y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial.”

Esta manera de concebir la construcción, el habitar y las personas es esencial para entender aquella arquitectura que busca su razón de ser en el dar respuesta el hecho del habitar de las personas en la tierra.

“La esencia del construir es el dejar habitar. El cumplimiento esencial del construir es el erigir lugares por medio de la creación de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir.”

“Pero el habitar es el rasgo esencial del ser según el cual los mortales son.”

Y finaliza el texto con el tercer concepto, Pensar, si existe el habitar es también porque podemos pensar, y este pertenece al habitar como pertenece el construir. Construir y pensar pertenecen al habitar y el texto da prueba de ello.

La relación entre habitar, construir y ser como parte de un hacer en la cuaternidad holística, configura un pensamiento que permite volver a reunir en concordancia, volver a entrar en resonancia, la arquitectura y el habitar de las personas en la tierra.

MERLEAU-PONTY FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Muchos autores contemporáneos han incorporado la fenomenología como concepto que intenta conformar una visión de la realidad libre de prejuicios, una visión antes de todo juicio. Un intentar encontrar una vuelta a las esencias de las cosas, una mirada que devuelva la validez a la experiencia vivida en primera persona.

“La Fenomenología es, ante todo, un método y un modo de ver que no presupone nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas. Se coloca antes de todo juicio y de toda creencia, para explorar simplemente lo dado” (Muñoz, 1991).

Merleau-Ponty nos plantea que la fenomenología es el estudio de las esencias, la esencia de la percepción, la esencia de la conciencia, pero estas esencias se encuentran en la existencia del hombre, en su propia facticidad y están allí antes de toda reflexión.

Oíza, desde la fenomenología, construye una visión de la arquitectura como experiencia emocional del habitar. “Porque del amor del hombre con la tierra nace la casa, esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece, cuando pintan bastos, para seguir amándola” Cela (Sáenz de Oiza F. , 2000), una experiencia que nace del amor hacia el lugar y el habitar al que se enfrenta.

Y este dar cuenta del mundo, del espacio y del tiempo se produce desde la propia experiencia. “Se trata de describir y no de explicar o analizar” (Merleau-Ponty, 1957).

Establece Merleau-Ponty una condición clave para el conocimiento del mundo real, todo lo que sé, lo sé a partir de una perspectiva o experiencia propia, por tanto para conocer debo también experimentarme como existente en el momento de aprehender la experiencia. No sólo existe la realidad que como arquitecto percibo, veo e intento aprehender para intervenir en ella, sino que también yo, como actor de esa percepción, soy parte de la experiencia de la percepción.

Introduce otra idea clave, la reflexión es reflexión sobre algo irreflexivo, se produce como acontecimiento y por ello esta aparece como verdadera creación, como un cambio de estructura de la conciencia. La reflexión es reflexión en un acontecer, crea el momento consciente en que esta se produce, el momento en que el sujeto se da un mundo a sí mismo.

“Buscar la esencia del mundo, no es buscar lo que es en idea, una vez que lo hemos reducido a tema de discurso, sino buscar lo que es de hecho para nosotros antes de toda tematización.

...No hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir por el contrario: el mundo es aquello que percibimos.” (ibid)

Y este percibir el mundo, no lo es desde la idea que pueda tener del objeto, sino que, desde la percepción que tengo de él, me uno a él, entro en el espesor del mundo por la experiencia perceptiva. Y la unión con el mundo se produce desde el emocionar.

La percepción se da ante todo como una recreación o una reconstrucción del mundo en cada momento, porque puedo ver, percibo el mundo que me rodea o dicho de otra manera, el mundo es percibido en mí y no, yo lo percibo.

Es decir la percepción del mundo que yo tenga dependerá de quien soy al percibir, yo soy parte de la percepción, mi estructura reacciona ante el mundo percibido y se modifica con la percepción, el mundo resuena en mi interior desde el emocionar.

Otra de las reflexiones importantes de Merleau-Ponty, que, como arquitectos, nos permite ver y comprender el mundo real sobre el que intervenimos, de forma que ese mundo que trae el arquitecto a la mano este en mayor resonancia con el acontecer sobre el que interviene, es la concepción del espacio, no como un medio en el que se disponen las cosas, si no como el medio por el cual la posición de las cosas se hace posible. Es decir, no está el espacio por un lado y las cosas por otro, el espacio es la capacidad universal de sus conexiones. El espacio no es el contenedor, el

espacio es la experiencia del sujeto que percibiendo en él, vive las relaciones, las conexiones, de un sistema indivisible. El mundo percibido, el espacio y sus relaciones son una unidad, percibida por un espíritu que al pensarlo como un sistema de actos indivisible, funda su experiencia y reasume el espacio que entiende en su unidad. Es evidente también la relación que esta idea tiene con el pensamiento de Heidegger, en la unión de espacio, lugar, habitar, ser, como una unidad.

Este es también el sentido original del mito, aquello que forma un mundo en el que cada elemento tiene relaciones de sentido con los demás.

“Percibir quiere decir comprometer de golpe todo un porvenir de experiencias en un presente que en rigor no lo garantiza nunca, percibir es creer en un mundo.” (ibid)

Una constante en Merleau-Ponty es la reafirmación de la experiencia como constituyente del conocimiento del mundo y esta a su vez, como lo que me permite ser parte del mundo:

“Es, pues, verdad que toda percepción de una cosa, de una forma o de una magnitud como real, toda constancia perceptiva remite a la posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en que mi cuerpo y los fenómenos estén rigurosamente ligados. Pero el sistema de la experiencia no se despliega ante mi como si yo fuera Dios, sino que lo vivo desde un cierto punto de vista, no soy su espectador, soy parte, y mi inherencia en un punto de vista es lo que hace posible, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura al mundo total como horizonte de toda percepción.”(ibíd.)

Y esta experiencia de la cosa, permite que la cosa se revele desde su interior y sea comprensible plenamente por la mirada en su lugar. Y esta cosa no se puede separar del que la percibe, ya que está unida a esta experiencia y sus articulaciones son las de nuestra existencia y porque en esta mirada, la cosa es recubierta de humanidad. Toda percepción es una comunión, es el emparejamiento de nuestro cuerpo con las cosas.

Y también, una cosa es lo que es, porque lo que expresa lo expresa por la organización misma de sus aspectos sensibles, cada aspecto de una cosa es inseparable del siguiente, cada momento es un momento de la percepción que se integra en la percepción global, el sentido de una cosa es el sentido de la apariencia total.

Si las apariencias se suceden y son sustituidas por nuevas, esto no las invalida ya que lo que aparece ante nosotros es un mundo, no una sucesión de cosas, si no la reserva inagotable de la que se sacan las cosas. Si pensamos en las repetidas veces en las que Oíza comenta el texto de Joyce en el que propone que el artista permanece invisible indiferente, por encima de su obra, vemos que en el fondo se plantea que la actuación del arquitecto se inserta como un momento de la vida del mundo y tras ella la vida se sucede y nuevas cosas sucederán.

Como asume Merleau-Ponty, la realidad es el marco invariable de toda ilusión y desilusión, y se reconoce inherente al tiempo y al mundo, por tanto a la ambigüedad.

La comprensión fenomenológica del mundo, aportada por Merleau-Ponty, ha generado en el ámbito de la arquitectura y el pensamiento contemporáneo una posibilidad de enfrentarse al estudio de la realidad capaz de reconocerla en su complejidad y en su ambigüedad, adhiriéndose a la temporalidad y a la plenitud del mundo que analiza y en el que el arquitecto interviene como un momento más de la realidad.

HUMBERTO MATURANA Y FRANCISCO VARELA.

LA BIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO

Humberto Maturana (1928) biólogo, pensador, sienta las bases, con Francisco Varela (1946-2001), de lo que se ha llamado la biología del conocimiento, que vincula el lenguaje con las emociones, la cultura y el amor. Plantea que todo el quehacer humano se da dentro del lenguaje, sin lenguaje no hay quehacer humano y que este quehacer se produce en el cruce del lenguaje con la emoción.

Desarrollan asimismo otro concepto clave de su pensamiento, la autopóiesis de los seres vivos, la organización de los sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción de los componentes que las constituyen.

Maturana fue nombrado, en 2010, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga.

Las reflexiones que siguen se estructuran en torno a tres libros suyos, "El árbol del conocimiento" (Maturana R & Varela G, El árbol del conocimiento, 2003), "De máquinas y seres vivos, Autopóiesis la organización de lo vivo" (Maturana R & Varela G, De máquinas y seres vivos. Autopoesis: La organización de lo vivo, 1998) y "Desde la biología a la Psicología" (Maturana, 2006).

Las conversaciones mantenidas en torno a la obra de Varela y Maturana vienen de hace muchos años y comenzaron gracias a los estudios que Alicia, mi madre, realizó con el propio Maturana en Chile. Han sido un soporte básico de un quehacer pedagógico y de un entender cómo se estructura la comunicación.

Al avanzar en el estudio de la tesis, la idea de que, la manera en que Oíza entiende la comunicación entre el arquitecto y la sociedad puede ser descrita con los conceptos que trabajan Varela y Maturana, me llevaron a releer algunos de estos textos y comprobar cómo, en línea con muchas de las teorías que Varela y Maturana

sostienen, el quehacer arquitectónico de Oíza es el resultado de una comprensión inmensa de la complejidad del ser humano, de su interactuar en el mundo y del papel absoluto que juega la arquitectura en la construcción del mundo que cada arquitecto trate a la mano.

EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO

“Todo hacer es conocer y todo conocer es hacer. Todo lo dicho es dicho por alguien” (Maturana R & Varela G, 2003)

Siguiendo a Merleau-Ponty, el conocimiento es una acción en la que, el que conoce es parte del acto de conocer, somos parte del fenómeno.

Y en el conocer, saber quiénes somos es parte fundamental del proceso.

En el libro plantean que, lo que caracteriza a los seres vivos es su organización, es decir las relaciones que se establecen entre sus componentes, que permite reconocerlos como miembros de una clase. La diferencia entre seres vivos estará entre aquellos que tienen estructuras distintas, es decir, componentes y relaciones que constituyen una unidad realizando una organización.

A lo largo de una vida se producirán cambios estructurales sin que el ser vivo pierda su organización, la historia de estos cambios es la ontogénesis. Mientras los cambios estructurales sean concordantes, permitan la vida, habrá acoplamiento estructural. Es decir, a lo largo de una vida se irán produciendo cambios en la estructura de un ser vivo y mientras estos cambios sean coherentes con su organización, habrá vida.¹

¹ Estableciendo una equivalencia, si la arquitectura es un sistema autopoiético, a lo largo del tiempo habrá cambios en la estructura de lo que entendemos por arquitectura, sin que esta pierda su organización, aquello que lo caracteriza, y si estos cambios conservan la organización de aquello que llamamos arquitectura, habrá acoplamiento estructural y aquello que llamamos arquitectura seguirá existiendo.

La estructura de un ser vivo y su ontogénesis, la historia de sus cambios, condicionarán las interacciones de un ser vivo y acotarán los cambios estructurales que se gatillan en él. Es decir la propia estructura de un ser vivo es la que le permite y limita a la vez, en sus interacciones con el medio u otros seres vivos, los cambios que estos gatillan en él. El cómo somos, siempre, define los cambios que el medio realiza en nosotros, los cambios que experimentemos, siempre dependerán de nosotros, de nuestra estructura interna.

Entre los seres vivos y el medio, estructuras independientes, se da una congruencia estructural necesaria, una unidad, y en esta unidad los cambios en el medio no especifican los cambios que se producirán en el ser vivo, sino que es este en su estructura el que determina el cambio que se producirá en sí mismo. A esta acción le llaman gatillar un efecto, es decir los cambios son desencadenados por un agente perturbante y determinados por la estructura de lo perturbado.

Esta interacción es propia de los seres vivos y es la manera en que vivimos.

“Los seres vivos no son únicos ni en su determinación, ni en su acoplamiento estructural, sin embargo. Lo que les es propio es que en ellos la determinación y el acoplamiento estructural se realizan en el marco de la continua conservación de la autopóiesis que los define”(ibíd.) Los cambios estarán limitados por la necesidad de un ser vivo de mantenerse con vida, de mantener su autopóiesis.

Por tanto los cambios que se producen en un ser vivo estarán acotados por su autopóiesis, la dinámica que permite la regeneración de ese ser, y las perturbaciones gatillarán en él cambios estructurales compatibles con su conservación.

Proponen en el libro una definición diferente de cómo se comporta la comunicación entre seres vivos, frente al esquema emisor-mensaje-receptor, la comunicación dependerá de qué perturbaciones gatille el medio en un organismo y estas dependerán de la estructura de este.

“Dicho de otra manera, el sistema nervioso no “capta información” del medio como a menudo se escucha, sino que al revés, trae un mundo a la mano al especificar que configuraciones del medio son perturbaciones y qué cambios gatillan éstas en el organismo. La metáfora tan en boga del cerebro como computador no es sólo ambigua sino francamente equivocada.”(ibíd.)

“Así, no hay interacción, no hay acoplamiento que no deje un efecto en el operar del sistema nervioso como resultado de los cambios estructurales que gatilla en él. A nosotros en particular, toda experiencia nos modifica, aunque a veces los cambios no sean del todo visibles.”

Proponen que hay conocimiento cada vez que se observa una conducta efectiva o adecuada en un contexto señalado, es decir conocer es hacer, y hacer de forma que se produzca un acoplamiento estructural adecuado, que permita la compatibilidad entre el operar del ser y el medio, siempre desde la posición del observador y lo que este espera observar. Es decir todo aprendizaje es un hacer valorado por otro que espera que en un determinado contexto se produzcan determinados cambios.

“Aforísticamente: vivir es conocer (vivir es acción efectiva en el existir como ser vivo).”

Y en este vivir, que fue ser arquitecto y profesor, el conocer de Oíza refleja un continuo acoplamiento estructural con la realidad sobre la que interviene, un acercamiento entre el operar del ser y el medio, que modifica a ambos.

Una de derivas de sus teorías es la aplicación a los sistemas sociales, en los que se producen, lo que denominan acoplamientos de tercer orden, que realizan los organismos que conforman los sistemas sociales en interacciones recíprocas satisfaciendo su ontogenia individual, es decir, se producen acoplamientos estructurales entre individuos y, podemos describirlos como conductas de coordinación recíproca, por tanto podemos decir que hay comunicación cuando existe el mutuo gatillado de conductas coordinadas entre miembros de una unidad social. Y esta conducta

es una conducta social aprendida o instintiva y se da en el dominio de acoplamiento social, es decir se da en el contexto de una sociedad, de una cultura.

En la interacción entre sociedad y arquitectura, este fenómeno de los cambios que uno y otro realizan en sus sistemas estructurales estarán siempre acotados por la capacidad de ser capaces de gatillar, recíprocamente, uno en la estructura del otro, cambios compatibles con su conservación, tanto uno y otro necesitan, en el acoplamiento estructural, conservar su organización.

Esta distinción es clave, es decir existe un dominio en el que se producen los acoplamientos, existe un espacio común de interacción de conductas y existe un gatillar de conductas coordinadas que permiten un mutuo acoplamiento estructural entre los individuos.

Por lo tanto no existe comunicación descrita como un sistema emisor-receptor, existe comunicación si hay coordinación conductual en un dominio de acoplamiento estructural.

Esto es fundamental, “cada persona dice lo que dice u oye lo que oye según su propia determinación estructural”(ibíd.)” El fenómeno de comunicación no depende de lo que se entrega, sino de lo que pasa con el que recibe. Y esto es un asunto muy distinto a “transmitir información”. (ibíd.).²

A diferencia de los organismos, para los sistemas sociales es fundamental, para su existencia y supervivencia, la adaptación a los dominios lingüísticos que constituyen, es decir, la existencia de un sistema social humano requiere de la plasticidad operacional (conductual) de ellos en un dominio lingüístico propio.

“Dentro del lenguaje mismo el acto de conocer, en la coordinación conductual que el lenguaje es, trae un mundo a la mano. Nos realizamos en un mutuo acoplamiento lingüístico, no porque el lenguaje nos permita decir lo que somos, sino porque somos en el

² Y este es un fenómeno que, los que nos dedicamos a la enseñanza, podemos observar en todo momento, la comunicación con el alumno/a se produce cuando, a través de la emoción, consigues hacer resonar en su estructura aquello que quieres transmitir.

lenguaje, en un continuo ser en los mundos lingüísticos y semánticos que traemos a la mano con otros.”(ibid).³

En este acercamiento fenomenológico al fenómeno de la comunicación descubrimos que la comunicación se produce en un medio lingüístico compartido, en que unos y otro son capaces de observar conductas del otro y que estas conductas en el lenguaje, gatillan recíprocamente cambios y acoplamientos estructurales en el otro.

Si observamos el fenómeno de la arquitectura y su relación con la sociedad, podemos entender cómo se produce o no la comunicación, porque el dominio lingüístico es o no es compartido. La existencia de un dominio común compartido es básico para que exista la comunicación.

En este dominio común necesario para la comunicación, para Varela y Maturana, “la aceptación del otro junto a uno en la convivencia, es el fundamento biológico del fenómeno social: sin amor, sin aceptación del otro junto a uno no hay socialización, y sin socialización no hay humanidad”. Porque el fenómeno social se construye sobre el fenómeno biológico, y sin la aceptación del otro junto a uno en la convivencia en ese dominio compartido, ese dominio llamado sociedad y cultura de una sociedad, la comunicación no es posible.

DESDE LA BIOLOGÍA A LA PSICOLOGÍA

(Maturana, 2006)

Una de las claves de la comprensión del trabajo de Sáenz de Oíza como arquitecto y profesor ha sido intentar entender el papel que ha tenido lo racional y lo no racional. Su formación científica racional y su formación plástica y artística y cómo en este juego dual lo no racional ha tenido un papel definitorio.

“Todos los edificios parten, posiblemente, de una manera irracional,

³ Y los arquitectos somos en el lenguaje arquitectónico común compartido.

yo creo, como todas las creaciones de arte, de manera que uno se coloca ante el problema de manera irracional. Me viene a la mente esa imagen de cómo se elige carrera, de una manera irracional, como se elige novia, es tan importante que no se puede tomar una decisión consciente para un hecho tan vital y yo creo que en la respuesta de un arquitecto ante un problema de arquitectura siempre hay una actitud verdaderamente irracional, una actitud dormida, una actitud pasional...y en un momento dado le llega la iluminación.” Sáenz de Oíza (Villaluenga, 2014)

La arquitectura es un quehacer en el que la comunicación, tanto al interior de la misma como en su relación con el medio forma parte fundamental de su organización, y si en la comunicación los cambios que se producen dependerán de la estructura interna del sistema, cómo se producen cambios en esa estructura que no estén previamente “internalizados”. Plantea Maturana que, estos cambios se generaran a través del lenguaje según un emocionar en la convivencia, en el fluir de nuestro emocionar en la convivencia dentro del lenguaje cambiamos nuestro dominio de acciones y a este fluir de usar el lenguaje y emocionar lo llama conversar, un fluir convergente de lenguaje y emoción que cambia nuestro razonar.

“Todo sistema racional y, en efecto, todo razonar, se da como un operar en las coherencias del lenguaje a partir de un conjunto primario de coordinaciones de acciones tomado como premisas fundamentales aceptadas o adoptadas, explícita o implícitamente, a priori. Pero, ocurre que todo aceptar a priori se da desde un dominio emocional particular en el cual queremos lo que aceptamos, y aceptamos lo que queremos sin otro fundamento que nuestro deseo que se constituye y expresa en nuestro aceptar. En otras palabras, todo sistema racional tiene fundamento emocional, y es por ello que ningún argumento racional puede convencer a nadie que no esté de partida convencido al aceptar las premisas a priori que lo constituye” (Maturana, 2006)

Otra de las aportaciones en este libro es la revalorización del fenómeno, tal como lo plantea Merleau-Ponty, plantea que lo que uno como científico explica es el fenómeno, fuera de ellos no hay nada, “existimos en y como una danza fenoménica, y que

hay tantos dominios de realidad como dominios de fenómenos distinguimos en el fluir fenoménico de nuestro vivir. (ibíd.). Y este acercamiento científico está en relación con la arquitectura en la medida que, con la arquitectura intervenimos en la realidad, traemos un mundo a la mano, en términos de Maturana, y este acto creativo se apoya, se construye, se proyecta desde la comprensión fenomenológica del medio en el que intervenimos, en mayor o menor medida, con mayor o menor acierto en la explicación del fenómeno, pero es indudable que, previa a la arquitectura está la experiencia del medio sobre el que se constuye.

AUTOPÓIESIS: LA ORGANIZACIÓN DE LO VIVO

(Maturana R & Varela G, 1998)

En este libro Varela y Maturana, definen uno de los conceptos fundamentales de su pensamiento, la autopóiesis, “el sentido de lo vivo” y plantean que al igual que el sentido de la vida de un perro es vivir como perro, el sentido de la vida de un ser humano es ser humano en el humanizar, como resultado de una dinámica no propositiva.

Si bien consideran que la autopóiesis como dinámica organizacional es aplicable, esencialmente, a los seres vivos, su extensión es posible a los sistemas sociales o al sistema denominado cultura como espacio de comunicación, a estos los llaman sistemas de tercer orden.

En el libro establecen la definición de sistemas autopoiéticos, es decir un sistema que se autoreproduce y conserva a sí mismo y cuya condición básica es su capacidad de permitir y producir su conservación. Son sistemas determinados en su estructura, es decir, son sistemas tales que cuando algo externo incide sobre ellos, los efectos dependen de ellos mismos, de su estructura en ese instante, y no de lo externo.

Estos sistemas están abiertos a su medio porque intercambian materia y energía pero simultáneamente se mantienen

cerrados operacionalmente, pues sus operaciones son las que los distinguen del entorno. Son autónomos en sus operaciones debido a la capacidad que tiene cada sistema de reaccionar y amoldarse según los estímulos que inciden desde el medio.

“Las máquinas autopoiéticas son autónomas; es decir subordinan todos sus cambios a la conservación de su propia organización.

Las máquinas autopoiéticas poseen individualidad; esto es, por medio de la mantención invariante de su organización conservan activamente una identidad que no depende de sus interacciones con un observador.

Las máquinas autopoiéticas son definidas como unidades por, y solo por, su organización autopoiética: sus operaciones establecen sus propios límites en el proceso de autopóiesis

Las máquinas autopoiéticas no tienen entradas ni salidas. Pueden ser perturbadas por hechos externos, y experimentar cambios internos que compensen esas perturbaciones. Sin embargo cualquier serie de cambios internos que se produzca está siempre subordinada a la conservación de la organización de la máquina, siendo esta condición definitoria de las máquinas autopoiéticas.”

Una de las derivas interesantes de la teoría de la autopóiesis es que no se limita al entendimiento de los metabolismos celulares, se proyecta también en acoplamientos que originan sistemas con mayores grados de complejidad. En la autopóiesis de segundo como de tercer orden, éstas se constituyen por las relaciones autopoiéticas de sus componentes, es decir las relaciones que se establecen entre sus miembros son los que conservan su organización, y no por estar compuestas por elementos autopoiéticos. Teniendo claro que lo autopoiético no es lo constitutivo de estos sistemas.

Para Maturana, un sistema autopoiético en un espacio de comunicaciones, se parece a lo que distinguimos al hablar de cultura, una red cerrada de conversaciones.

NIKLAS LUHMAN

En Alemania, el sociólogo Niklas Luhmann (1927-1998) de Bielefeld se hizo conocido como un teórico de la autopóiesis. En su obra principal *Soziale Systeme*, publicada en 1984, adoptó su término, caracterizando distintos dominios de la sociedad como los productos autónomos de su realidad respectiva.

Para Luhmann, la ruptura del modelo clásico de investigación planteado por Maturana, en que establece la imposibilidad de distinguir, en la experiencia, entre ilusión y percepción, es decir, que las explicaciones científicas no explican un mundo independiente, explican la experiencia del observador, por tanto, en la ciencia no se explica el mundo, sino la experiencia, y el concepto de autopóiesis, le permiten plantear que aquello que se ha designado como proceso de humanización (socialización) fue posible gracias a que surgió una forma emergente, una red cerrada (autopoietica) de comunicación.

Así como los pensamientos generan pensamientos o, dicho más complejamente, así como los pensamientos generan procesos que producen pensamientos que a su vez permiten tales procesos en una red organizada, autopoietica; las comunicaciones son los componentes autopoieticos de los sistemas sociales autopoieticos.

Y esta red cerrada de comunicación es la sociedad, fuera de ella no existe comunicación.

Y por tanto lo social, según Luhmann, no está constituido por los seres humanos si no por la comunicación, una operación que solamente se hace posible genuinamente por sí sola, es decir, por la sociedad. La comunicación constituye una realidad emergente sui generis.

Para Luhmann, los sistemas sociales se encuentran clausurados operacionalmente. Las comunicaciones que constituyen sus elementos son producidas al interior del sistema y no provienen de su entorno. Pueden referirse a aspectos del entorno, pero para que estos sean participados en la comunicación deberán ser tematizados en ella.

Para que un determinado fenómeno sea tematizado en la comunicación, es necesario que consiga hacer resonancia dentro del sistema social, vale decir, que apele a alguna posibilidad del sistema que guarde sintonía con él. Se podría hacer la metáfora del diapasón, que vibra por simpatía, vale decir, que comienza a emitir una nota cuando una cuerda de la guitarra afinada para esa nota es pulsada y hecha sonar. El diapasón - como el sistema - no necesita ser estimulado directamente, sino que resuena en concordancia, al ser estimulado o irritado por el sonido al que está afinada su estructura. Ningún otro sonido va a provocar este resultado; el diapasón es "sordo" a todo otro sonido. Los sistemas sociales cuentan también con este mecanismo de contacto con el entorno. Su estructura resuena al ser estimulada por algún fenómeno para el que esté sintonizada. El resto de los fenómenos pasa desapercibido.

Una de las críticas que ha recibido Luhmann, provienen del propio Maturana, que plantea que la comunicación presupone a humanos que se comunican. Las comunicaciones sólo producen comunicaciones con la ayuda de sistemas vivos. La decisión de reemplazar moléculas por comunicaciones hace aparecer a las comunicaciones como elementos centrales, excluyendo a los seres humanos como comunicantes. Lo que plantea una cierta contradicción ya que un sistema social autopoietico debe mantener su autopóiesis, su supervivencia como sistema y por tanto la autopóiesis, la supervivencia de los miembros del sistema estaría subordinada a la supervivencia del sistema. La abstracción de un sistema social en el que la comunicación es el elemento que define su estructura interna no puede dejar de lado que estas comunicaciones presuponen a humanos que se comunican. Las comunicaciones sólo producen comunicaciones con la ayuda de sistemas vivos.

Sin dejar de tener en cuenta la crítica de Maturana, la consideración de los sistemas sociales como sistemas autopoieticos, y en nuestro caso de la arquitectura, permite entender las relaciones que se establecen entre arquitectura y medio sobre el que enactúa.

TEORÍA DE SISTEMAS- MUNDO EVENENCIAL

La incorporación de la teoría de sistemas, tiene sentido en la medida en que antes de traer al mundo un proyecto de arquitectura, el arquitecto quiere comprender el mundo sobre el que interviene, en ese proceso de acoplamiento estructural que es el trabajo de investigación inherente al proyecto, la teoría de sistemas ha aportado conceptos y metodologías que enlazando con la fenomenología en su visión global de la realidad aportan estrategias de intervención.

En la teoría de sistemas clásica, el adoptar el enfoque de sistemas nos permitía tomar conscientemente la decisión de observar e interactuar con la realidad con un nuevo modo de hacerlo: la realidad como sistema. El sistema, el todo, la unidad, tiene partes interactuantes cuyas características y/o comportamientos dependen al menos de otra parte y afectan las características y/o comportamientos del todo. El sistema, es inseparable de su contexto, de su medio ambiente.

La teoría de sistemas consiste en considerar que el sistema no es sólo un conjunto de reglas lógicas descriptivas, sino que con lo que nos encontramos allí afuera, en la realidad, es con sistemas, y no con objetos. Es decir, el salto ontológico que se puede derivar de la teoría de sistemas, consiste en pensar que, el "mundo" está constituido por emergencias del relacionarse de unidades más elementales, que sugieren una nueva entidad "real", que elimina al objeto como objeto último de la descripción del conocimiento. Esto implicaría asumir una realidad distinta a una constituida por objetos que se consideran entidades últimas, poseedoras de una identidad autónoma, inmanente, dotados de una realidad propia, compuestos por unidades elementales cuya simple adición lineal los explica, y cuya identidad existe fuera del espacio y del tiempo.

En la metodología de sistemas, el estudio de una realidad está abocado a la intervención, por lo que proponen un procedimiento:

Definición de Objetivos

Formulación de Medidas de Efectividad

Generación de Alternativas

Evaluación de Alternativas

Selección

Un enfoque metodológico, por tanto, que en un proceso de retroalimentación constante entre Planteamiento-Acción-Observación-Reflexión, nos permite abordar de forma holística el proceso de intervención en la realidad.

La evolución de la teoría de sistemas clásica, ha llevado a considerar que, si bien, al analizar nos encontramos con sistemas y no con objetos, en el mundo fenomenológico nos encontramos una realidad no fragmentada, no hay sistemas, hay un único sistema.

Todo no es más que sistemas engarzados en otros sistemas, inmersos en nuevos sistemas, así hasta el infinito del mundo organizado.

Lo que aparece es un mundo complejo, densamente interdependiente, no lineal, distribuido (Varela, 2000). En este contexto el hombre no tiene acceso posible a la realidad, como algo separable de sí mismo.

El único acceso posible a la realidad de la totalidad no fragmentada es el evento.

Por tanto "la cognición no puede tener como fin conocer cosas, sino facilitar el acceso a la realidad evenencial de la totalidad no fragmentada, para insertarse en ella armoniosamente y, así, persistir en ella" (Jiliberto, 2003)

En la existencia cotidiana del hombre, de todo aquello que cree vivir, lo único real es el evento. Es lo único que tiene una existencia realmente autónoma, que es una totalidad en sí mismo. (Jiliberto, 2003)

“Varela y Maturana dirían que el ser humano enactúa (trae a la mano) un mundo. Es decir, que la cognición es un proceso de percepción guiada sensorialmente en la cual el individuo crea un mundo en la medida que actúa.”(ibíd...)

Y en esta nueva manera de entender el mundo, lo interesante, para el arquitecto es asumir que en la experiencia del fenómeno sobre el que va a intervenir, en el entendimiento del evento, del momento sobre el que está actuando, está la clave para traer un mundo nuevo a la mano e insertarse armoniosamente en él.

“El término evento no tiene una connotación temporal precisa. No es un instante, sino un ocurrir. Si el evento es la unidad praxica básica y cognitiva de la totalidad no fragmentada lo es también del decidir.” (Jiliberto, 2003).

“En una realidad evenencial, como la de la totalidad no fragmentada, las decisiones no buscan un resultado, no son racionales en el sentido de que no buscan ajustar fines y medios, pues todo es un transcurrir que hace imposible cualquiera contabilidad fuera del evento. La racionalidad sustantiva propia del ajuste entre fines y medios sólo es pensable en un mundo poblado de objetos fijos y eternos. En este sentido las decisiones contingentes no son optimizadoras, su bondad viene determinada por su capacidad para facilitar el acoplamiento estructural evenencial en la totalidad no fragmentada.”(ibíd.)

Si el definir y conceptualizar el mundo sobre el que se interviene son claves para el proyecto arquitectónico, para su existencia es imprescindible definir su ser, la arquitectura interviene en el mundo con arquitectura y en este pensar lo que es la arquitectura, son interesantes y polémicas las reflexiones de Patrick Schumacher. (Director de la oficina de Zaha Hadid Architects de la que es miembro desde 1988)

ARQUITECTURA COMO SISTEMA AUTOPOIÉTICO

Tras la lectura de muchos de los textos anteriores, de Maturana, Varela, R. Jiliberto, sobre la investigación sistémica, etc., la idea de que la arquitectura se comporta como un sistema en clausura operativa, autoreferencial, autopoietico en resumen, comienza a tomar forma, y que este sistema de tercer orden, cultural, llamado arquitectura, entra en relación con el resto de sistemas sociales y en su interacción, la dinámica comunicacional que se produce tiene características muy similares a las expuestas por Varela y Maturana, es decir la comunicación se produce por un gatillamiento recíproco en sus dinámicas estructurales que generan cambios en cada sistema que vendrán determinados por la estructura de cada sistema.

Y en este proceso de comunicación, como también expone Maturana, “Ocurre que todo aceptar a priori se da desde un dominio emocional particular en el cual queremos lo que aceptamos, y aceptamos lo que queremos sin otro fundamento que nuestro deseo que se constituye y expresa en nuestro aceptar”. (Maturana, 2006), es decir, para que desde la arquitectura y desde el sistema social se produzca comunicación debe existir el deseo de que esa comunicación exista y esta se producirá desde el emocionar.

En el camino de intentar comprender que ocurre cuando la arquitectura debe mirar hacia su entorno y cuando mira hacia sí mismo, encontré el libro “The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture” publicado en 2011, por Patrick Schumacher.

El libro está estructurado en dos tomos, define, en el primero de ellos, que la arquitectura es un Sistema de comunicación en clausura autoreferencial, un sistema autopoietico, y define la arquitectura como un discurso en la sociedad contemporánea, planteando que la arquitectura puede ser mejor entendida si es analizada como un sistema autopoietico de comunicaciones. En sus planteamientos, Schumacher, sigue los planteamientos de Niklas Luhman del que fue alumno.

Una de las tesis del libro sostiene que un requisito para la eficacia de la arquitectura es una determinada autonomía, o lo que Luhman llama, clausura autoreferencial. Esta autonomía debe hacer que los arquitectos determinemos los objetivos que nos guían, las estructuras y razonamientos que nos son válidos y que esto determinará el tipo de comunicación que podamos establecer.

Siguiendo razonamientos de Luhman, establece lo que denomina autodescripciones y diferenciaciones guía que permiten que el sistema social avance. En arquitectura, para Schumacher, esta diferenciación guía sería Forma versus Función, y representaría la diferenciación Sistema-entorno, en este caso el sistema de la arquitectura y el sistema social como entorno.

“Así con la categoría de la forma, la arquitectura se representa a sí misma como diferente de la función, que es la categoría que representa las referencias al mundo externo de la arquitectura” (Schumacher, 2011)

Sin poder ahondar en las propuestas de Schumacher, me gustaría recoger dos ideas básicas, por una parte la idea de que la arquitectura como sistema autopoietico de comunicaciones debe, desde su autonomía, definir sus objetivos, y no puedo sino relacionarlo con planteamientos de Sáenz de Oíza, cuando plantea:

“¡Pero si los objetos arquitectónicos no están hechos para que se circule con claridad, ni para ser usados con claridad, sino para ser objetos arquitectónicos con plenitud!” (Sáenz de Oíza, 2006)

Esto que parece una paradoja, no lo es, ya que desde esta perspectiva la arquitectura se define por la estructura de su organización y mientras esta se conserve, habrá arquitectura.

“La arquitectura se construye sobre la arquitectura, no se construye al lado de la arquitectura” (ibíd.)

Y como segunda idea está la diferenciación guía que plantea Schumacher, Forma-Función, en este binomio, el termino Función, como demanda de la sociedad o concepto que representa a la sociedad, me resulta reduccionista y por tanto propongo otro, a mi

entender más global, el binomio Forma arquitectónica-Problema no resuelto, recogiendo esa hermosa expresión de Sáenz de Oíza, la arquitectura como problema no resuelto, ya que enlaza de forma lógica con la mirada fenomenológica, sistémica, evenencial, al problema que surge cuando aparece el fenómeno del proyecto arquitectónico, es decir la arquitectura no busca dar respuesta a una función, busca dar respuesta a un problema no resuelto y cómo decía Oíza, que cuando encuentras una respuesta surgen nuevas preguntas.

Esta mirada es necesaria para el acoplamiento estructural, ya que como el mismo Oíza expone: “Decíamos antes que lo que expresa la arquitectura es la grafología de la cultura y precisamente por eso los arquitectos no son libres, porque se mueven a los dictados de la sociedad que piensa y construye.”(ibíd.)

Y en este enfrentarse al problema no resuelto del proyecto, la empatía será la puerta de la comunicación. Y es lo que expresa Oíza cuando habla de las obras de Alcadia y Aránzazu:

“Mi arquitectura no tiene más que una cosa, la que he hecho más que la que hago ahora: amor.

Es decir, entusiasmo, pasión, horas, dedicación, esfuerzo no compensado... En definitiva, autosatisfacción y goce en la propia creación, nada más.

No hay proyecto sin lugar. Por eso, cuando hice la Ciudad Blanca de Alcadia, como cuando construí la Basílica de Aránzazu, residí y moré en dichos sitios.

Conocí a mi mujer en Aránzazu, y por la Ciudad Blanca de Alcadia dos de mis hijas son mallorquinas” (Climent Guimera, 2011)







POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS

1956



ENTREVÍAS. LA EXPERIMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

INTRODUCCIÓN

“El lugar es lo más importante de la arquitectura. Frente a la identidad del objeto -que flota sobre el lugar, que no se hace de acuerdo con el lugar-, si algo distingue la arquitectura del mundo de los objetos que llenan el cosmos –incluso de los objetos inmuebles, como los postes de alta tensión- es que la arquitectura está enraizada en el lugar en que se levanta, surge del lugar.” Oíza

(citado por Antón Capitel en (Capitel, 2000)

Las conocidas como viviendas de Entrevías de Sáenz de Oíza se corresponden con el proyecto del Poblado Dirigido de Entrevías, firmado por los arquitectos Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra y Jaime Alvear y que se desarrolla entre los años 1956 y 1961.

Si los poblados tenían que partir necesariamente de planteamientos abstractos, el más abstracto de ellos es el primero, el de Entrevías.
(Fernandez-Galiano, Isasi, & Lopera, 1986)

El proyecto de Entrevías ocupa un lugar destacado en la historia de la arquitectura española moderna y en la obra de Sáenz de Oíza, en él se sintetiza tanto el resultado de su investigación personal acerca del problema de la vivienda mínima, como de la investigación sobre modelos de desarrollos urbanos que experimenta en este proyecto.

Ya en la publicación hecha por Rafael Moneo del proyecto en la revista H y A de 1961, este hace especial hincapié en la propuesta urbana del proyecto:

“El resultado espacial es fruto del trazado; no se ha compuesto el espacio, el espacio ha fluido, al agrupar unidades modulares, como consecuencia.

Interesa, por tanto, aquí el espacio no ocupado, como diría Oteiza, como vacío, como desahogo; pero este desahogo no es sólo visual; está como sabemos, definido por el módulo, principio inadvertido del desarrollo.” (Moneo, 1961 mayo-junio)”

y más adelante citando a los mismos autores del proyecto:

“Libertad en el trazado general para que pueda adaptarse al sistema viario, a unas siempre diferentes circunstancias de topografía, accesos, puntos de vistas, etc. por el contrario, impuesta rigidez y modulación inexorable en la disposición del trazado elemental de vías, calles, servicios urbanos y vivienda.” (Moneo, 1961 mayo-junio)

Estas reflexiones tienen especial interés dado que en ese momento (1961) Moneo había comenzado a trabajar en el estudio de Sáenz de Oíza, por lo que este artículo, planos y fotografía en la revista HyA los podemos considerar como



Madrid. 1956



Entrevías en 1956.

la publicación oficial de este proyecto.

Como expone Javier Sáenz Guerra, "Oíza tiene la fortuna de disponer en muchos de sus proyectos de lugares cargados de significado y de saberlos poner en valor con su arquitectura." (Sáenz Guerra, 2007), pero no solamente dispuso de estos, sino que supo cargar de significado muchos de los que pasaron por sus manos.

El proyecto de Entrevías tiene también interés en la medida en que es un momento de transición y síntesis en la obra de Oíza.

En la propuesta de Entrevías, desarrollo de la propuesta de vivienda presentada al concurso de vivienda experimental convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda en 1956 y de la vivienda de Fuencarral A, Oíza desarrolla una doble estrategia, por una parte estricta rigidez modular, constructiva, económica y formal en la unidad edificatoria y por otra, amplia libertad estructural y organizativa en la propuesta urbana. Ya en estos momentos, Oíza utiliza estrategias proyectuales que provienen de nuevas teorías arquitectónicas junto con aquellas canónicas que entiende siguen siendo válidas.

Esta manera de enfrentarse al proyecto desde una actitud fenomenológica y por otra parte crítica frente al paradigma del discurso de la arquitectura moderna, tiene en el proyecto de la Capilla del Padre Llanos en Entrevías, un ejemplo conciso, que pasa de un primer proyecto racionalista a la propuesta final de geometrías y lenguaje claramente expresionista. Posteriormente la casa Fernando Gómez en Durana, Alava, la ciudad blanca de Alcudia y

por supuesto Torres Blancas, confirman este cambio de paradigmas en la arquitectura de Sáenz de Oíza.

LOS INICIOS

... acaso sea esta la primera vez que este chico intuye, siquiera de una forma imprecisa y fugaz, que lo inventado puede tener más peso y solvencia que lo real, más vida propia y más sentido, y en consecuencia más posibilidades de pervivencia frente al olvido. (Marsé, 2011)

Francisco Javier Sáenz de Oíza tenía 38 años en 1956, había terminado la carrera de arquitectura en Madrid en 1946, diez años antes.

En el transcurso de este periodo Oíza, que ya había destacado en el Proyecto fin de carrera consiguiendo el premio Aníbal Álvarez al mejor expediente académico, se consolida como uno de los referentes intelectuales del panorama arquitectónico madrileño.

Nada más acabar los estudios, en el año 1946, se presentó junto a Luis Laorga al Concurso Nacional de Arquitectura, organizado anualmente por la Dirección General de Bellas Artes, en este caso para la Ordenación de la Plaza de Azoguejo en Segovia, consiguiendo el primer premio. Aunque no se construye, le sirve a Sáenz de Oíza como campo de experimentación en la modernización de las tramas urbanas, en particular para adaptar la plaza motivo del concurso a las nuevas circulaciones rodadas para las que se había quedado obsoleta.

Con el mismo Luis Laorga realiza un proyecto en 1949, se trata de la Basílica de Nuestra Señora

de la Merced, cuya ejecución se dilató hasta 1965, tras un largo proceso en el que las obras se paralizaron durante numerosos períodos que llevaron a sus autores a renunciar a la paternidad de esta obra.

Simultáneamente, en 1946 comienza su colaboración con la Comisaría de Urbanismo que retomará en 1948 a la vuelta de su viaje a Estados Unidos.

VIAJE A EEUU

En noviembre de 1947 viaja durante un año a Estados Unidos con la beca Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

“...Me dijo López Otero cómo podía aprovechar mejor mi beca en Estados Unidos, me dijo que podía sacar un nuevo máster, un nuevo título, un suplemento al conocimiento adquirido con una facultad americana epatando a los demás, diciendo que era máster de la Universidad de Chicago, pero puede usted viajar, conocer pueblos, costumbres, gentes, visitar obras, edificios, iglesias, recorrer el país estar un año activamente viviendo y volver, no traerá usted ningún título, pero habrá aprendido mucho” (Alberdi & Sáenz Guerra, Oiza, 1996)

De este viaje se conocen algunas anécdotas, algunas contadas por el propio Oiza, pero lo que quizás parece clarificador de la importancia de este viaje de formación, es un comentario de su hijo Javier Sáenz Guerra, conversando en su estudio: “Oiza se consideraba un arquitecto americano, para realizar un proyecto lo tenía

que conocer todo”.

No es difícil imaginar el deslumbramiento del joven arquitecto al viajar por el país que ha salido victorioso de la II Guerra Mundial, que aún vive del mito del presidente Franklin D. Roosevelt, el país de los pioneros y el país que acogió a los maestros de la arquitectura moderna europea. El país de la tecnología, de la iniciativa individual y del encuentro y puesta en común de diferentes culturas en un nuevo territorio.

“Me sobrecogió la cultura técnica americana y me cambió muchos de los supuestos de los que yo partía.” (Sáenz de Oiza, 2006) “Yo, hombre de formación humanística y artística, fundamentalmente, me encuentro allí con el esplendor del hecho técnico que arrasaba todos mis supuestos anteriores, y la aclimatación fue un shock tremendo.” (Sáenz de Oiza, 2006, pág. 18). Sáenz de Oiza comienza a entender la arquitectura “como problema de proyecto y como problema no resuelto” (Sáenz de Oiza, 2006).

Como comenta Javier Guerra, “la influencia americana en Sáenz de Oiza es muy amplia; abarca desde los grandes maestros, Wright, Mies, Kahn...hasta los clásicos Neutra, Schindler, Breuer, Craig Ellwood, etc. y la aplicará, tanto en la obra social de Entrevías o Fuencarral, como en viviendas unifamiliares o colectivas “pág. 87 (Sáenz Guerra, 2007)



Entrevías en 1961. HyA nº 34





Edificio de viviendas en la c/Fernando El católico

PROYECTOS Y OBRAS ANTERIORES A ENTREVÍAS

En 1949 construye el edificio de viviendas de la calle **Fernando El Católico nº 47** de Madrid, un ejercicio de arquitectura racionalista en la que el concepto de fluidez espacial cobra forma en la planta baja totalmente diáfana permitiendo la vista del patio interior desde la calle y en la que sólo destacan los núcleos de escaleras. Los balcones de la fachada norte surgen de la misma como objetos autónomos, con la leve inclinación de los laterales, de alguna manera recuerdan a los balcones del edificio de la Bauhaus de Weimar, en palabras de Juan Daniel Fullaondo es “un homenaje al Gropius de la Bauhaus” (Fullaondo, 1991)

Como siempre Oíza, desde su posición siempre desacralizadora de su propia obra comenta:

“De especial tiene lo que nadie comentaría, que los balcones dan al norte, que parece que lo que pretenden es buscar el sol, pero su propósito de hueco vertical es poder contemplar la calle” pg. 49 (Alberdi & Sáenz Guerra, Oiza, 1996)

En el vestíbulo comunitario del portal de estas viviendas, Oíza incorpora un mural de formas neoplásticas que de alguna manera recuerda a los cuadros de Nueva York de Mondrian, pero también a la estrategia de organización utilizada posteriormente en la ordenación de entrevías.

La Basílica para la Virgen de Aránzazu, de 1950, es el segundo edificio religioso que desarrolla con Luís Laorga, también motivo de un concurso, en el que consiguen el primer premio.



Edificio de viviendas en la c/Fernando El católico

Una obra singular, titánica, piedra, madera, materiales abstractos sin concesiones, explora recursos plástico-arquitectónicos que reaparecerán posteriormente, tales como el acceso a la Basílica a través de un descenso, lo que permite que, al acercarse a la basílica, el friso de los apóstoles de Oteiza quede a la altura de la mirada del peregrino, las pieles fuertemente texturizadas, la importancia del material que construye la arquitectura, el juego de los umbrales y las celosías, la potencia plástica del juego de los volúmenes, la espacialidad interior, la fuerza natural del interior de la nave. Es significativa la incorporación del arte contemporáneo más radical, el friso de 14 apóstoles de Jorge Oteiza, la puertas de Chillida, las vidrieras de Álvarez de Eulate, el retablo de Lucio Muñoz, reforzando la potencia arquitectónica de la basílica, un artista plástico, en el que el manejo del espacio, de la sección, del lenguaje arquitectónico cobran un nuevo sentido.

En lo personal y profesional, Aránzazu cobra un sentido particular en la vida de Oíza, comienza la colaboración con Jorge Oteiza, colaboración y amistad que mantendrá hasta su muerte y conoce a la que será su mujer, María Felisa Guerra.

“La obra de Aránzazu está hecha con mucho cariño. Tiene muchos fallos. Es-como todo- un proceso de autoformación. Y es el inicio del mío” (EL CROQUIS 32/33, 1988)

Tras estos dos proyectos, en 1954, en

colaboración con Oteiza y Romaní, realiza el proyecto de **“Una capilla en el Camino de Santiago”**, un “Mito Moderno” como lo denominó Javier Sáenz Guerra.

En su introducción escribe “el tiempo de realización del Concurso, se refiere a una noche. Prácticamente, a un instante en una noche” (Sáenz Guerra, 2007)

En una entrevista de 1991, citada en el libro, Sáenz de Oíza comenta : “Y la obra más emblemática mía es la capilla del Camino de Santiago, la obra más perfecta que yo he hecho, realizada conjuntamente con Oteiza, Romaní y otros amigos”

En este proyecto, extensa y maravillosamente estudiado por Javier Sáenz Guerra en su tesis doctoral y posterior libro “Un mito moderno, Una capilla en el camino de Santiago, Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954”, Oíza realiza una declaración de principios de adhesión a la modernidad más radical, con una clara alusión y adhesión a la espacialidad formal y constructiva de Mies y Wachsmann, pero también a la plasticidad y mediterraneidad de Le Corbusier. Aquí Oíza explicita su manera de enfrentarse a la modernidad y a la historia, no dejando atrás ninguna de las cuestiones planteadas, integrando en el proyecto todas las arquitecturas y todas las preguntas del proyecto.

En la imagen que ilustra la portada, el célebre collage en el que la racionalidad, la ligereza, la luz de la estructura, flota, protege, señala, da cobijo al friso de esculturas de Oteiza, anclado a la tierra en lo alto de un monte en medio de un mar de espigas de trigo. Imagen inquietante y

serena a la vez, “cuelga del cielo la estructura... como un transformador de energía” y ese punto de encuentro es la arquitectura, es la energía entre cielo y tierra, la razón que cobija la vida, el lugar de encuentro de lo moderno y lo arcaico.

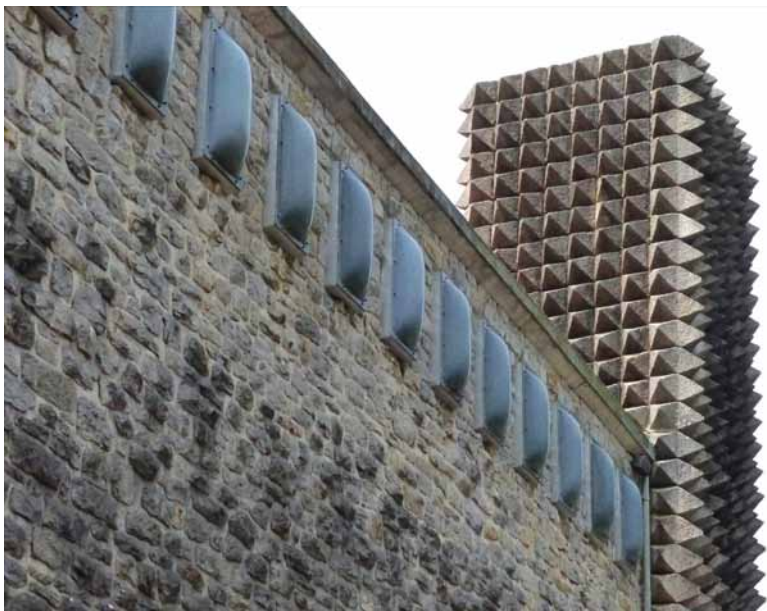
Es sencillo y complejo a la vez, lo terrestre está en movimiento, las espigas de trigo, el camino que asciende desde la esquina inferior derecha, encontrándose el espectador en un recodo desde el que ya observa en plenitud la perfección de la capilla. El ascenso hasta la plataforma sobre la que se asienta la capilla nos permite intuir el esfuerzo pero no la imposibilidad del ascenso. El viento ha despejado las nubes en el cielo. “Es la habitación de un tiempo detenido”, es la habitación del encuentro del tiempo pasado y futuro.

En la capilla del Camino de Santiago, Sáenz de Oíza consigue, por primera vez, dar forma de proyecto arquitectónico a esa ecuación imposible, a esa búsqueda proteica en la que incorpora el concepto artístico como actitud, no como cita, esa búsqueda en la que provoca la fusión de contrarios.



Mural en el portal del edificio de viviendas de la c/Fernando el Católico





Sáenz de Oiza tenía 32 años cuando gana el concurso de la basílica de Aranzazu con Luis Laorga, termina la obra con 36.



Pavimento de la escalera de acceso





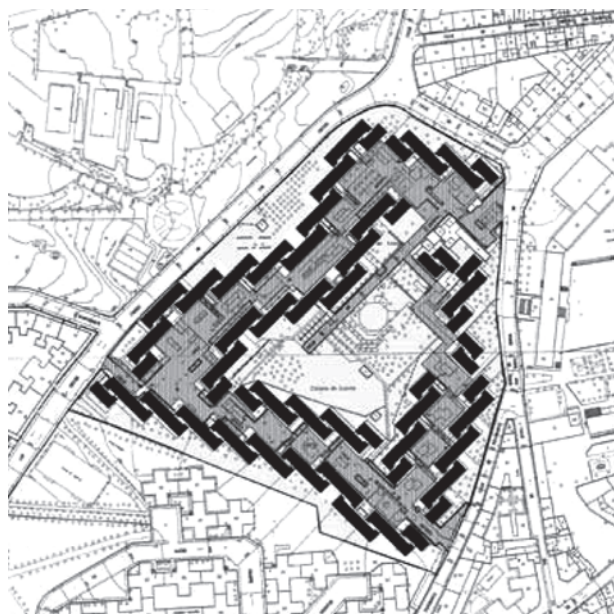
Celosía de cierre del ambulatorio



Pasamanos



Diversos vitrales de la Basílica que dan cuenta del manejo y heterodoxia del uso del color



Colonia Loyola. Carabanchel-Plano General y Escalera



LA VIVIENDA SOCIAL EN EQUIPO.

A comienzos de los años 50 Oíza comienza una etapa de trabajo en equipo que le llevará a desarrollar una serie de proyectos de vivienda social, esta etapa se cerrará a comienzos de los años 60 y Oíza no volverá a construir vivienda social hasta 1986, ya en democracia, con el edificio de viviendas en la M-30 de Madrid.

En los años 50 la actividad profesional ligada a la vivienda social se centró en dos ámbitos, por un lado el trabajo realizado para la Asociación Hogar del empleado y por otra parte para la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid.

En 1951, la Asociación El Hogar del Empleado funda la Constructora Benéfica Hogar del Empleado para atender preferentemente a la población inmigrante que se ha instalado en chabolas en las periferias de Madrid.

En 1952 decide organizar su trabajo de promoción de vivienda protegida con un grupo estable de profesionales organizados como su Oficina Técnica en su sede de la calle Cadarso.

Se inicia con José Luis Romany Aranda, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Adam Milczynski y Manuel Sierra Nava, a los que se une más adelante Luis Cubillo de Arteaga. Dos compañeros más jóvenes, Carlos Ferrán y Eduardo Mangada, trabajan primero como colaboradores en su etapa de estudiantes y más tarde como arquitectos en las obras de los años sesenta.

Para un estudio en profundidad de las seis colonias construidas y un proyecto no ejecutado en la periferia de Madrid, promovida por El

Hogar del Empleado, y proyectada por este grupo de arquitectos que colaboran para esta tarea durante una década, es imprescindible consultar la tesis doctoral de María Antonia Fernández Nieto, "Las colonias del Hogar del Empleado. La periferia como ciudad". (Fernandez Nieto, 2006)

Este periodo se inicia con un proyecto no construido, fascinante, rescatado del olvido por Eva Hurtado Torán, por mediación con José Luis Romany, y publicado en 2002 por la Fundación Coam. (Hurtado Torán, 2002)

"Bajo la iniciativa del Hogar del Empleado que promueve este proyecto y que llegará a construir unas 6000 viviendas en Madrid, se está creando un equipo de trabajo cuya producción será vital para el tránsito del historicismo de los años cuarenta al neo-racionalismo que brillantemente invade la arquitectura de la vivienda social en el Madrid de la década siguiente." (Hurtado Torán, 2002)

"José Luis Romany que representará la continuidad más sosegada para el HE, además de la colaboración con Oíza en los proyectos más novedosos de este momento, como la Capilla del Camino de Santiago de 1954, gana en 1956 el primer premio en el Concurso de Viviendas Experimentales convocado por el INV.

Manuel Sierra se convertirá en persona clave para entender la coincidencia de profesionales destacados en estos años e indudable animador de la actividad arquitectónica en Madrid. Sus precoces dotes organizadoras unidas a su extraordinaria capacidad para las relaciones personales, hacen que su nombre esté siempre

presente en la arquitectura de vivienda del Madrid de los cincuenta.

Oíza, será probablemente la clave para explicar el resultado arquitectónico de las viviendas del Hogar". (Hurtado Torán, 2002)

En 1952 la Constructora Benéfica Hogar del Empleado (CBHE) quiere comprar unos terrenos cerca del río Manzanares, colindantes al Paseo de Extremadura y a la Casa de Campo. El planteamiento de la propuesta es absolutamente revolucionario, tanto por los objetivos propuestos como por su realización y por supuesto, muy alejado de todo lo que había hecho hasta ese momento la CBHE.

El proyecto es de 1953 y está firmado por Sáenz de Oíza, Sierra y Romany. 600 Viviendas dúplex en dos bloques de 11 plantas con galerías intermedias, plantas baja y sótano destinadas a servicios y equipamientos comunes, inspirados en la unidad de Marsella de Le Corbusier, asimilada, tras el paso por EE.UU. de Oíza y las soluciones de la reconstrucción europea, la vivienda en altura, y en particular la ya conocida tipología de Unidad de Habitación.

El proyecto se presenta con un primer panel con la explicación de las razones de la solución adoptada en el que frente a las "Casas de galería o corredor" y la "solución más actual El Bloque de Marsella", se presenta "Nuestra solución", en la que con menos altura se consiguen viviendas mejor ventiladas, con mejor soleamiento y con una galería exterior de acceso a las viviendas totalmente abierta.

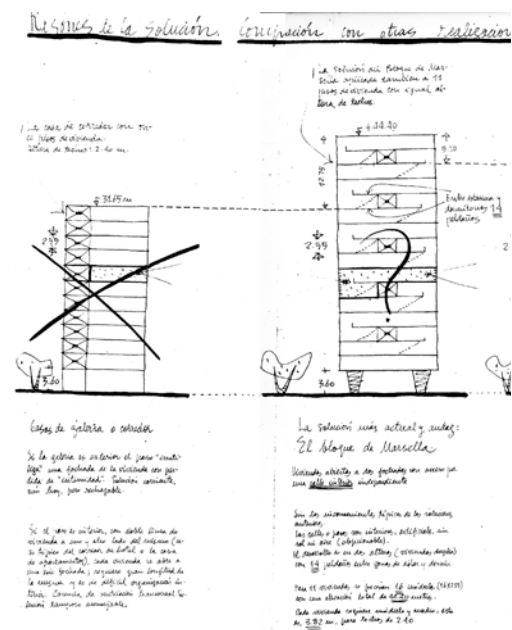
Con 35 años Oíza se siente con fuerza y derecho a mejorar el trabajo del maestro indiscutible, Le Corbusier.

Pero el proyecto, además, presenta un desarrollo exhaustivo, poco habitual en la época, de las instalaciones eléctricas, de fontanería, de calefacción, de soleamiento e iluminación natural, así como detalles constructivos de las soluciones singulares de carpinterías y muros de fachada.

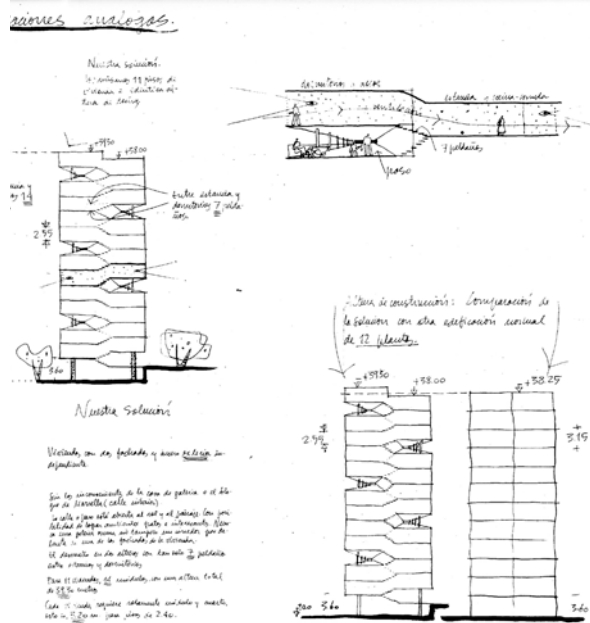
Hay que recordar que, desde noviembre de 1949, Oíza es Profesor ayudante interino de clases prácticas de Salubridad e higiene de edificios y poblaciones. Desde esta plaza, publica los conocidos "Apuntes de Salubridad e Higiene" (Oíza, 2010), que serán el manual de referencia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid durante muchos años.

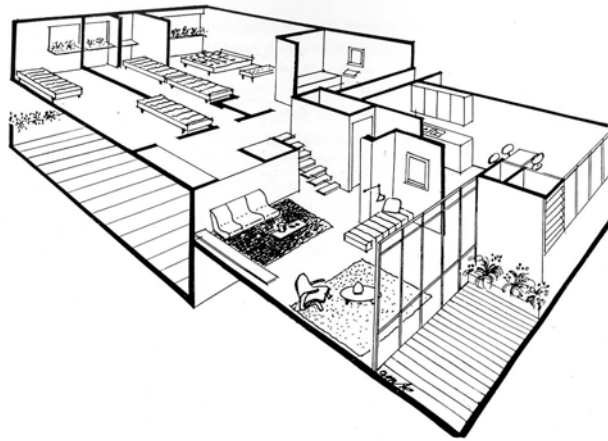
Desde diciembre de 1958 es Profesor adjunto de Proyectos de 4º curso y profesor de Hidráulica y Salubridad, desde octubre de 1963 es Profesor encargado de curso de Proyectos II alternando con Proyectos V, en octubre de 1966 la Interinidad como encargado de Cátedra y en diciembre de 1968 obtiene la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos Grupo XVI que asume en enero de 1969 hasta 1986 en que es nombrado Profesor Emérito.

El proyecto no obtiene el visto bueno del Instituto Nacional de la Vivienda, dirigido por José Fonseca, que ve el proyecto poco adecuado para vivienda social, así como desde el ayuntamiento que valoró negativamente que un lugar tan destacado fuese destinado a vivienda social.



Panel explicativo del Proyecto de 600 viviendas junto al Río Manzanares





Perspectiva de una de las viviendas

También fue criticada la alta densidad de viviendas planteada y la altura de la edificación –casi 40 metros, 14 plantas–.

El equipo de arquitectos de la CBHE continua su trabajo cada tarde en el ático que la asociación monta en el edificio de su sede y los proyectos se desarrollan en muy poco tiempo.

Los proyectos desarrollados por este equipo son los siguientes:

Colonia Puerta del Ángel. Av. de Portugal (1954-57)

Nombre: UNIDAD VECINAL “PUERTA DEL ÁNGEL”. GRUPO COVADONGA Situación: AVENIDA DE PORTUGAL nº 51-79, PLAZA DE SANTA CRISTINA

Fecha de proyecto y de ejecución: Proyecto: 1954 (Bloque experimental), Enero 1957 (resto del conjunto). Ejecución: 1955 (Bloque experimental), 1957 (resto del conjunto). Número de Viviendas: 195

Autores del proyecto: J. L. Romany, F. Sáenz de Oíza, M. Sierra y A. Milczynski Aparejador: Emiliano Fernández Constructoras: Agromán (bloque experimental). Asturiana (resto de edificación)

Colonia Ntra. Sra. de Lourdes. Batán (1955—63)

Nombre: UNIDAD VECINAL NUESTRA SEÑORA DE LOURDES Situación: Calle San Juan de Mata, San Manuel, Paseo de Extremadura.

Fecha de proyecto y de ejecución: Proyecto 1955-59. Ejecución 1955-63 Número de Viviendas: 1ª fase (bloques) 752 viviendas, 2ª fase (torres) 284 viviendas

Autores del proyecto: J. L. Romany, F. Sáenz de Oíza, M. Sierra, A. Milczynski Aparejador: Emiliano Fernández Arquitectos colaboradores: E. Mangada y C. Ferrán Constructora: 1ª fase: Mato y Alberola. 2ª fase: Helma e Indocasa URBANIZACIÓN Un primer proyecto de ordenación. 1954 P70

EDIFICIOS DE SERVICIOS Escuela Colegio Ntra. Sra. de Lourdes (de la Fundación Hogar del Empleado). Arq. F.J. Sáenz de Oíza

Colonia Erillas. Vallecas (1955-57)

Nombre: COLONIA ERILLAS Situación: Calles, Arroyo del Olivar, alcalde Alfonso Vázquez.

Fecha de proyecto y de ejecución: Proyecto 1955. Ejecución 1957 Número de Viviendas: 340 viviendas

Autores del proyecto: J. L. Romany, F. Sáenz de Oíza, M. Sierra, Adam Milczynski, Luis Cubillo de Arteaga. Aparejador: Emiliano Fernández Arquitectos colaboradores: Eduardo Mangada y Carlos Ferrán

Colonia Calero. Barrio de la Concepción (1959-61)

Nombre: UNIDAD VECINAL NTRA. SEÑORA DE COVADONGA. GRUPO CALERO Situación: Calles José del Hierro, Federico Gutiérrez, Emilio

Gastelí Fernández y Prudencio Álvaro

Fecha de proyecto y de ejecución: Proyecto 1951-59, Ejecución 1959-61 Número de Viviendas: 403 viviendas (1ª fase viviendas, 2ª fase viviendas)

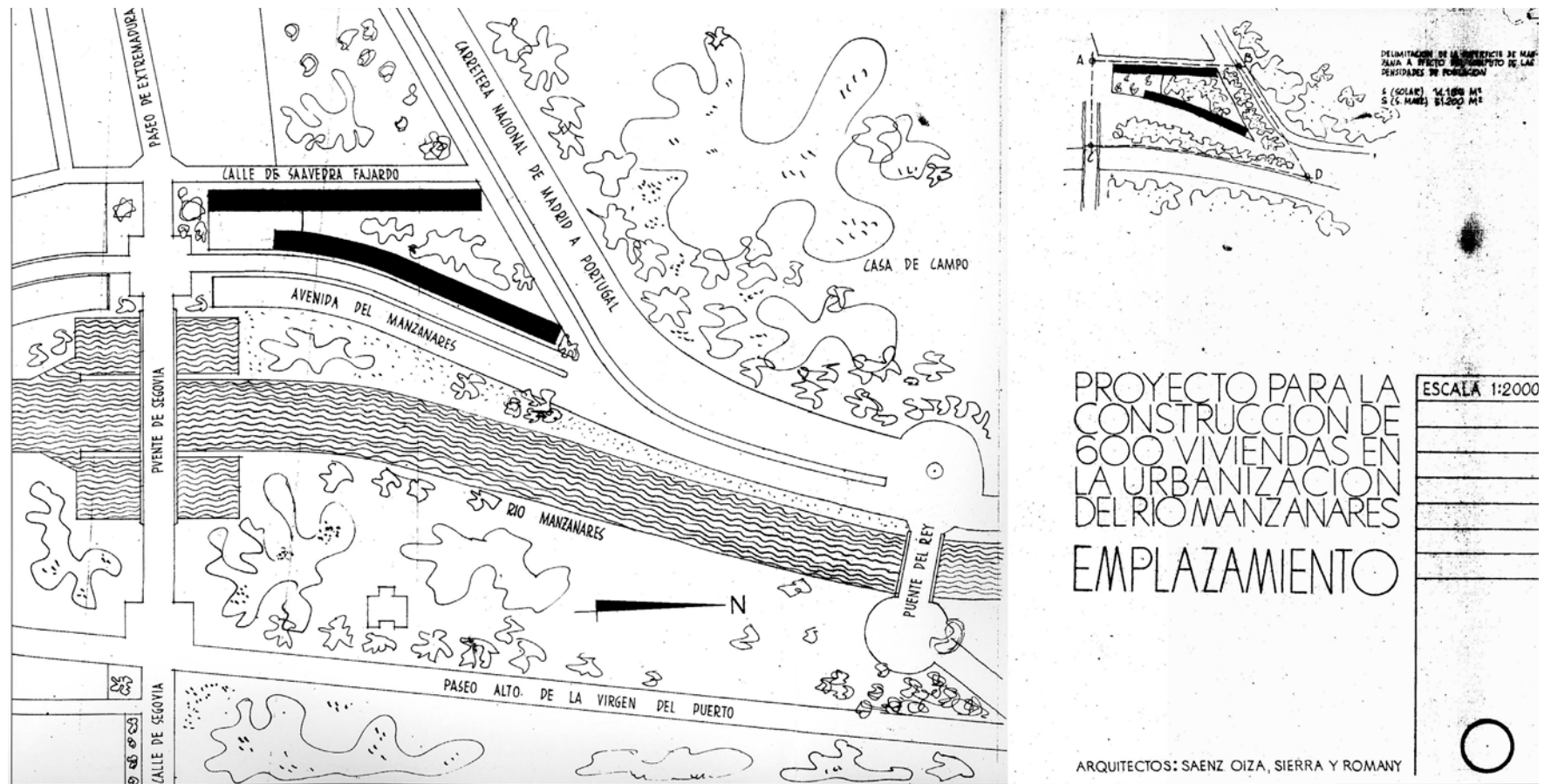
Autores del proyecto: J. L. Romany, F. Sáenz de Oíza, M. Sierra, L. Cubillo Aparejador: Emiliano Fernández Constructora: Constructora Asturiana

Colonia Loyola. Carabanchel (1960-1965)

Nombre: UNIDAD VECINAL LOYOLA Situación: Camino de las Cruces, Calle de la Paraguaya, Ronda de Don Bosco, Calle de Polvoranca.

Fecha de proyecto y de ejecución: de proyecto: 1960 Número de Viviendas: 762

Autores del proyecto: J. L. Romany, F. Sáenz de Oíza, E. Mangada y Carlos Ferrán



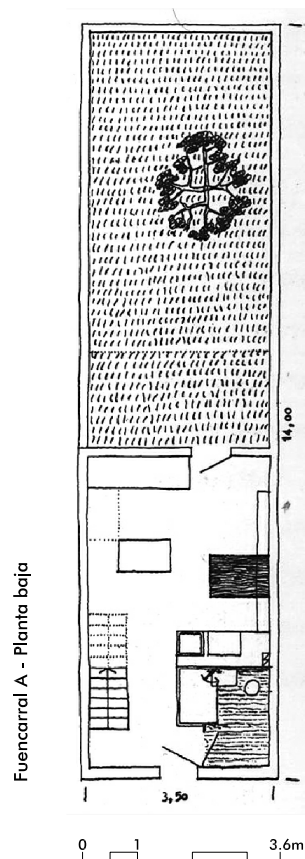
LA VIVIENDA MÍNIMA, A WORK IN PROGRES

James Joyce comienza la escritura de *Finnegans Wake* en 1922, poco después de la publicación del *Ulises*. En 1924 comienza a aparecer publicado, en forma de serial, en un magacín literario parisino, *The Transatlantic Review*, bajo la denominación de "fragments from *Work in Progress*". Joyce toma prestado este título de Ford Madox Ford, para denominar un trabajo literario que aún no tenía forma definitiva, dando a entender que el título de la obra no debía preceder a la obra.

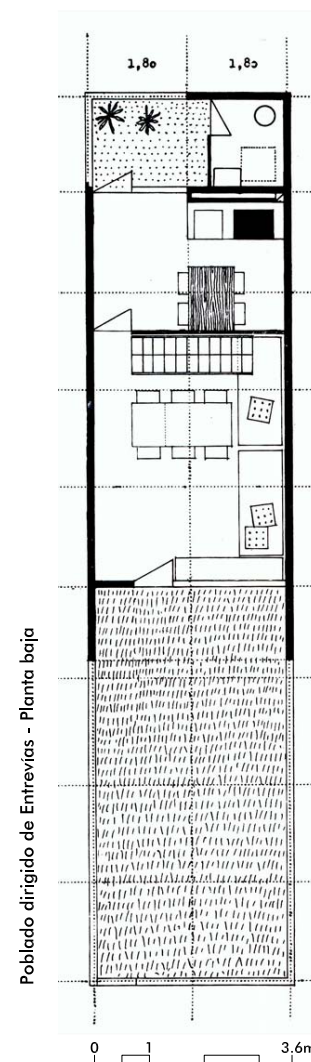
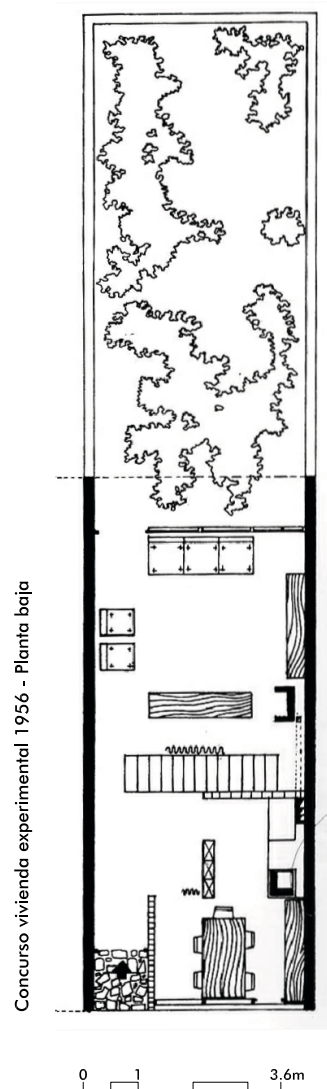
Tomando a su vez prestado de Joyce este título, denominamos así el proceso de tres proyectos de vivienda mínima que Oíza desarrolla entre 1955 y 1956: Fuencarral A, el concurso de vivienda experimental de 1956 y el Poblado dirigido de Entrevías.

Génesis del proceso

En paralelo al trabajo realizado para la CBHE, Sáenz de Oíza realiza algunos trabajos para la Comisaria De Urbanismo que constituyen una unidad conceptual, un *work in progress*, en el que a lo largo de tres proyectos experimenta y perfecciona un modelo de vivienda social mínima y su implantación urbana, heredera de los modelos y conceptos desarrollados por los maestros de la arquitectura moderna en la década de los 20-30 del pasado siglo, que a su vez, reformula sus valores incorporando tanto las discusiones que se están produciendo en el panorama de la arquitectura contemporánea, como los condicionantes históricos-culturales del lugar donde le toca desarrollar esta arquitectura.



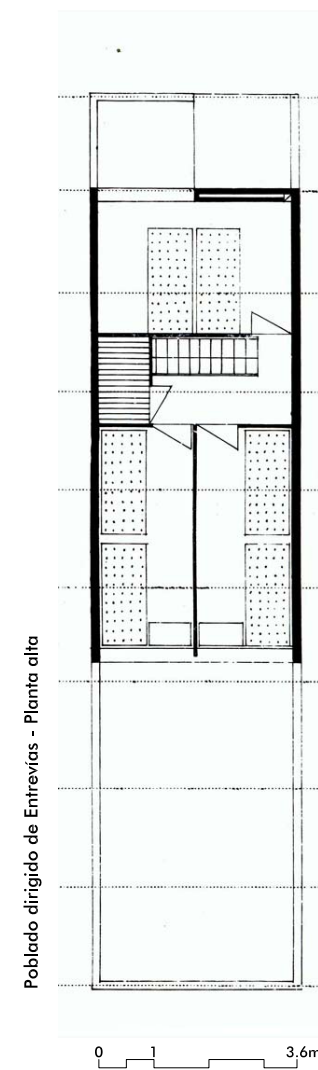
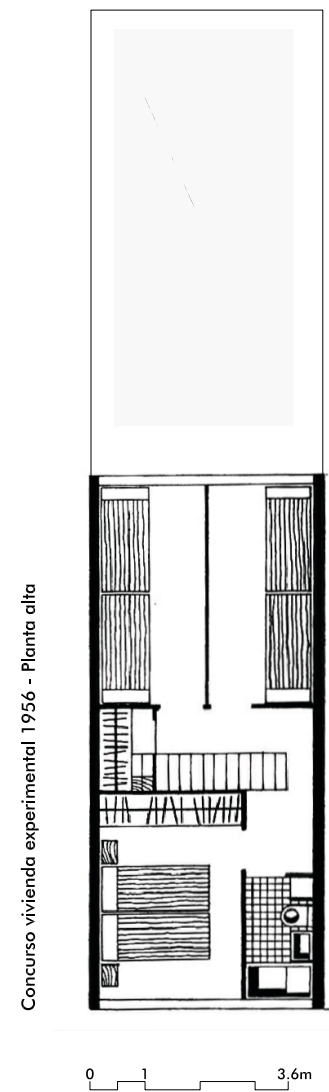
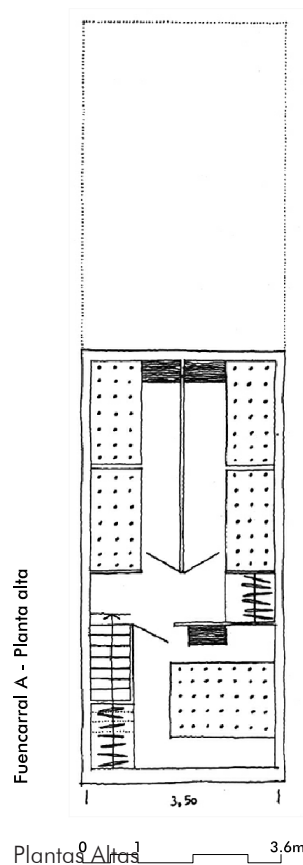
Plantas bajas



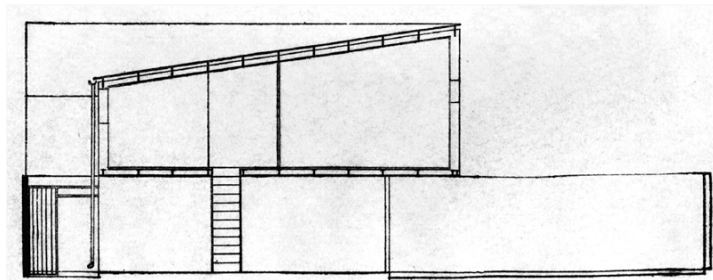
Oíza incorpora a la investigación metodológica que realiza sobre la vivienda mínima, la condición de elemento que construye un lugar, otorgándole al carácter genérico de la investigación la reflexión sobre el lugar

Este work in progress se inicia con las viviendas unifamiliares del Poblado de Absorción "A" de Fuencarral de 1955, continúa con el Concurso de vivienda experimental de 1956 y culmina con la propuesta del Poblado Dirigido de Entrevías, con el que Oíza cierra una etapa de su arquitectura y abre otra en la que proyectos como la Capilla para el padre Llanos en Entrevías (1958), la casa Durana en Vitoria (1959), la Ciudad Blanca de Alcadia (1961) y finalmente Torres Blancas (1969) dan fe de su abandono de la racionalidad ortodoxa del movimiento moderno, incorporando el factor fenomenológico, ligado a la arquitectura orgánica.

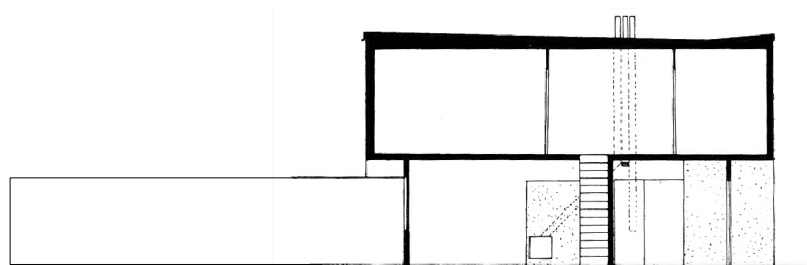
"Hace ahora veinte años que Sáenz de Oiza, encargado entonces del segundo curso de Proyectos en la Escuela de Madrid, leía a los que éramos sus alumnos este párrafo de Joyce. En diferentes ocasiones ha utilizado esta cita, y aún hoy la sigue usando en sus disertaciones y conferencias. Cuando se estudia la cambiante obra de Oiza, cuando observamos su forma ser contradictoria y su capacidad de dar la vuelta a un razonamiento, se tiene la tentación de señalar esta condición cambiante como una cualidad fundamental. Hablar de una actitud ecléctica es afirmar lo evidente, pero tal evidencia aclara



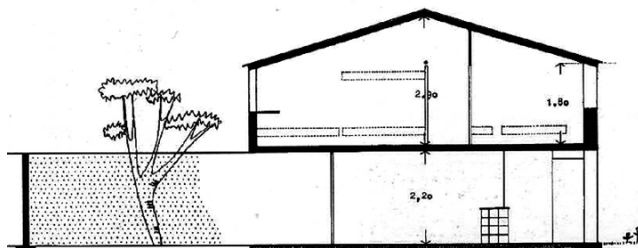
Poblado dirigido de Entrevias - Sección Longitudinal

0 3,6m

Concurso vivienda experimental 1956 - Sección Longitudinal

0 3,6m

Fuencarral A - Sección Longitudinal

0 3,6m

poco sobre los intereses reales y sobre la manera de trabajar del arquitecto.

Quizás sea preferible indagar en las constantes más que en los cambios, y por este camino encontrar algunas claves de su pensamiento y de su obra. Así, la frase de Joyce, repetida a lo largo del tiempo, ofrece una primera pista en el lugar de donde la cita fue obtenida: Retrato del artista adolescente. Esta primera referencia del arquitecto como artista va a ser una idea fundamental en los planteamientos de Oiza: la arquitectura como actividad artística impulsada desde la potencia del creador y con capacidad de despertar emociones. Pero el arte también como juego en lo que tiene de enfrentamiento aventurado con el enigma, de prueba a ganar en la que cada paso será una baza conquistada al problema que se trata de resolver, ."

José Manuel López Peláez. "Oiza y el reflejo del Zeitgeist" (EL CROQUIS 32/33, 1988)

FUENCARRAL A

Sáenz de Oiza que ya había trabajado para la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid al finalizar los estudios, recibe de este organismo el encargo de realizar el que sería, junto al de De la Sota, el primer poblado de absorción construido en la periferia madrileña. La fecha exacta se desconoce, pero existen planos del proyecto con la fecha de enero de 1955.

Este encargo directo de Julián Laguna, director de la Comisaría de Urbanismo, marca el inicio de la incorporación de los arquitectos más jóvenes y comprometidos con la arquitectura moderna al desarrollo de la vivienda social y los futuros poblados, hasta la salida de Julián Laguna de la comisaría en 1958.

(Sobre este tema ha escrito con rigor, profundidad y conocimiento, Carlos Sambricio, refiriéndose especialmente a la importancia de Julián Laguna en la Comisaría de Urbanismo en el artículo "La vivienda en Madrid, de 1939, al Plan de vivienda social en 1959")

El encargo se sitúa en una pequeña aldea a las afueras de Madrid, se dividió la intervención en dos poblados, Fuencarral A y B, encargados a Sáenz de Oíza y De la Sota respectivamente.

El proyecto de Fuencarral A, de 1955, desarrolla 500 viviendas, de las cuales 300 serán viviendas unifamiliares de dos plantas, con jardín propio y 200 en bloques de cuatro pisos con dos viviendas por planta.

La ordenación se fracciona con un único acceso rodado en el centro, que es continuación de la carretera de unión con el centro urbano y que parte la urbanización en dos. A partir de este vial nacen los caminos peatonales que conducen a las viviendas. La ordenación del conjunto, con un tratamiento paisajista, está en línea con los proyectos que Oíza está desarrollando en la Obra Sindical del Hogar.

En el proyecto se formalizan diferentes tipos de agrupación de las viviendas unifamiliares, en largas manzanas y en manzanas más compactas.

En la ordenación de estas manzanas se experimenta con viviendas con patio anterior y otras con patio posterior, generando dos experiencias arquitectónicas diferentes al modificar la relación de la vivienda con la calle.

En la vivienda con patio posterior, la vivienda se

presenta a la calle como un cuerpo edificado de dos plantas y el acceso a la casa se produce de manera directa desde el espacio público.

En la vivienda con patio anterior, la entrada a la casa se produce a través de un espacio de intermediación, un umbral de transición entre lo público y lo privado, generando a la vez una relación más permeable entre la edificación y la calle.

En ambos casos las estancias principales de la vivienda tienen orientación sur o este.

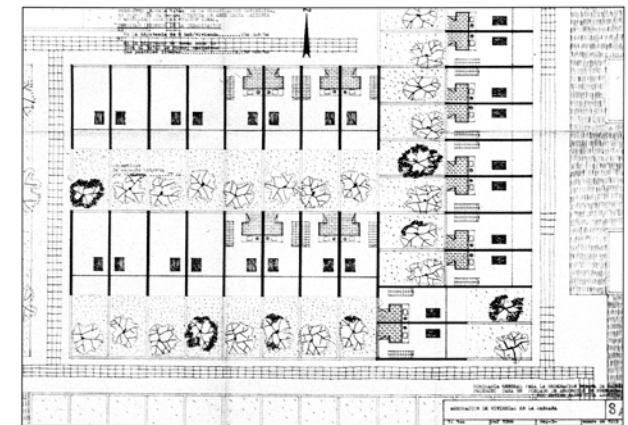
Toda la ordenación se desarrolla en base a un malla de 3,5 por 3,5 metros de módulo, incluidas las calles, ocupando las parcelas de las viviendas unifamiliares cuatro de estos módulos con una superficie total de cuarenta y nueve metros cuadrados.

La superficie de la vivienda construida es, igualmente, de 49 metros cuadrados, ocupa dos módulos de 3,5 x 3,5 m., en dos alturas. En planta baja, en la fachada que da al jardín le resta un cuarto de módulo que suma a la planta alta, configurando, de esa manera, un porche de medio módulo de profundidad.

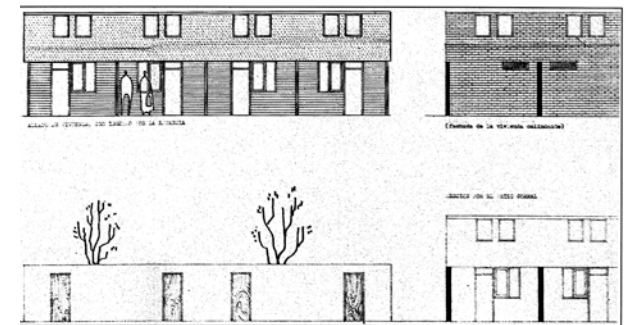
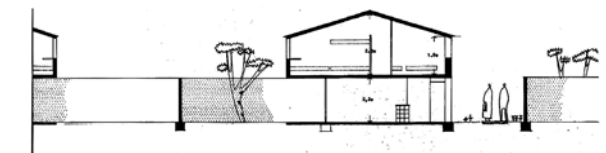
La vivienda se construye con muros medianeros paralelos de fábrica de ladrillo y en disposición simétrica para agrupar las instalaciones de agua y saneamiento dos a dos.

En esta vivienda las zonas húmedas se agrupan en la planta baja, colocando el baño en fachada y disponiendo la puerta de entrada de forma que al abrirse oculte la entrada al baño.

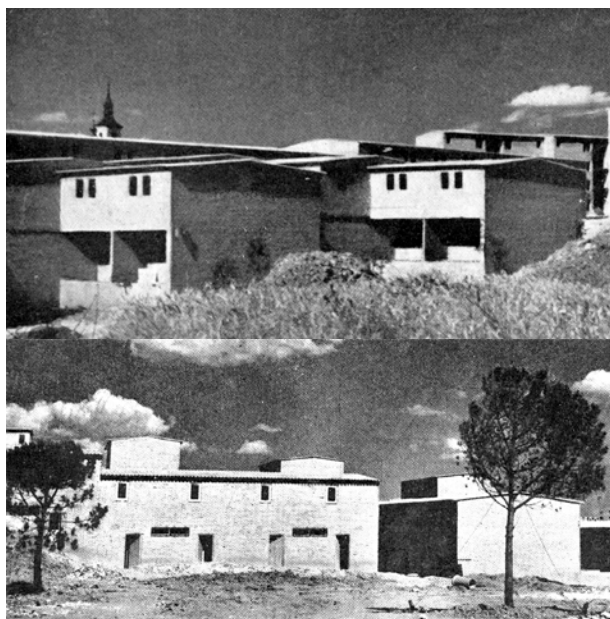
La disposición del baño variará en los tres



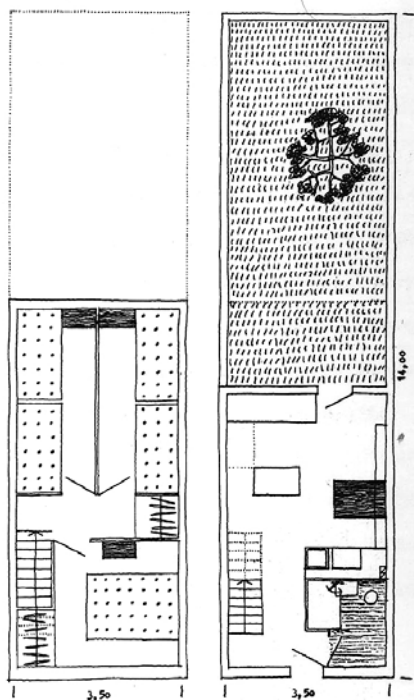
Fuencarral A Planta General de la Manzana



Alzados y Sección de la vivienda



Fuencarral A. RNA 176-177 1956



trabajos, siendo uno de los elementos de juego en la elaboración del modelo de vivienda

La cocina se incorpora al salón y la escalera se dispone paralela a los muros de fachada para permitir la transparencia de la planta baja entre casa y jardín.

Este esquema de escalera paralela a los muros de fachada es abandonado en los dos siguientes trabajos, suponemos por la dificultad constructiva de apertura del hueco de escalera en un forjado de viguetas perpendiculares a los muros de carga, lo que obliga a la construcción de un zuncho para formar el hueco de la escalera.

En planta alta se disponen tres dormitorios, el principal que ocupa el ancho de crujía y dos individuales con las camas dispuestas en hilera, modelo que repetirá en los otros dos trabajos.

La cubierta a dos aguas con faldones hacia el jardín y hacia la calle será abandonada en los proyectos del concurso de vivienda experimental y en las viviendas de Entrevías a favor de una cubierta inclinada en un solo faldón.

Lo que si se conservará es una altura muy ajustada en el punto más bajo de la cubierta, en este caso, 1,80 m de altura libre, en Entrevías se ajustará a 1,90 m.

En la ordenación de las manzanas procura que todas las viviendas tengan una buena orientación (este o sur) en la habitación de estar, esta decisión, unido a la decisión de probar soluciones con patio anterior y/o posterior, genera que en unos casos el salón abra hacia el jardín y en otros hacia la calle, dejando la cocina

abierta hacia el jardín.

“Se plantearon viviendas muy baratas de... pudimos aprender en esta experiencia que los que tenían la sala dando al jardín, el jardín lo tenían cuidado y el que tenía la cocina dando al jardín, el jardín era un trastero. Siempre procurando que tuvieran el estar a mediodía. Todo con muros de medio pie de ladrillo que eran casi tabiques, una casa súper económica con unos saneamientos mínimos, con algunas cosas con sentido, por ejemplo la entrada, se cerraba la puerta, que daba al aseo” (Alberdi & Sáenz Guerra, Oiza, 1996)

Esta preocupación por la orientación de la vivienda se ve reflejada en el Concurso de vivienda experimental, en su propuesta de ordenación de la agrupación de viviendas, así como en la diferente situación de la vivienda dependiendo del clima dónde se construyera.

Sin embargo en Entrevías, en detrimento de la buena orientación, opta por una orientación de la vivienda dentro de la parcela siempre igual, en la que el patio se configura como jardín de acceso y un pequeño patio posterior que se configura como trastero.

La importancia de las viviendas unifamiliares de Fuencarral A radica en que, por primera vez, tras la guerra, se plantea el modelo de vivienda unifamiliar en la vivienda social. Oiza propone un modelo arquitectónico que, anclado en las experiencias de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo, sobre todo europea, pero también americana, intenta adaptarse a la realidad y necesidades de la sociedad, cultura y economía española, así como recoger

las reflexiones e inquietudes intelectuales que se están desarrollando en el panorama arquitectónico contemporáneo.

CONCURSO DE VIVIENDA EXPERIMENTAL DE 1956

del concurso para la construcción de viviendas experimentales convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda, se establecieron dos fases, una primera de admisión, en la que un jurado, antes de mayo de 1956, seleccionaría a las empresas que pasaban a la segunda fase.

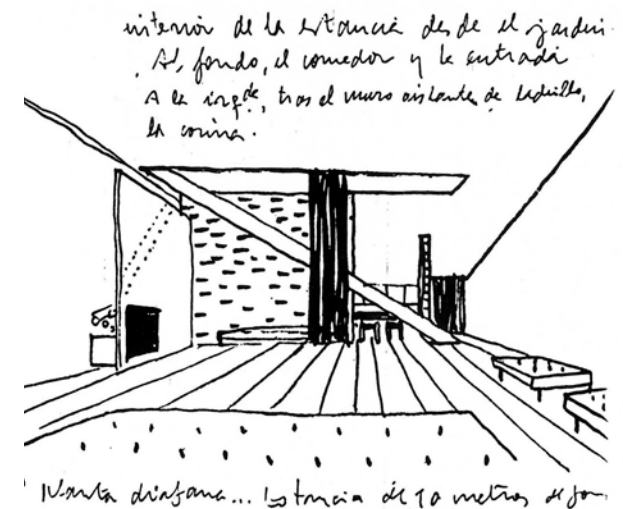
Hay que señalar que el concurso se planteó como una búsqueda de racionalización de la construcción de viviendas sociales, como una forma de fomentar la actividad de la industria de la construcción y la introducción de métodos de estandarización y normalización de los procesos constructivos, alejándola de la construcción "artesanal".

Por estas razones, en la convocatoria se especifica que las propuestas se formularían por equipos de arquitectos y empresas constructoras, y en la segunda fase, la construcción de cada prototipo debía ser dirigida por el equipo de arquitectos del proyecto y por personal técnico designado por el INV.

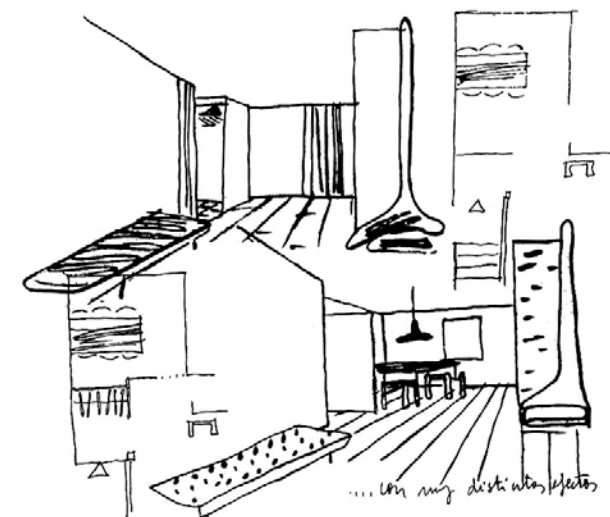
Asimismo el jurado emitiría sus resultados valorando la obra construida, los prototipos de vivienda y por tanto estos hubieron de construirse.

Como indica Carlos Sambricio:

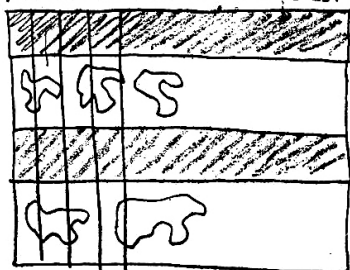
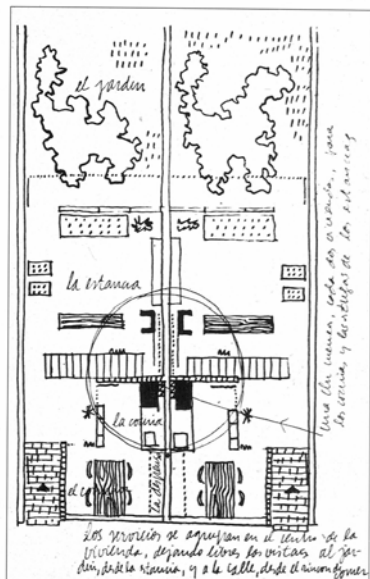
El Concurso de Vivienda Experimental de 1956 no fue entonces un hecho más del momento (un punto de inflexión, por sus repercusiones, en la cultura arquitectónica del momento) sino que, al asumir la necesidad un cambio cuantitativo y valorar esta desde criterios tan nuevos como



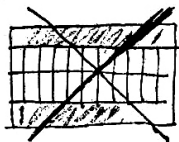
Bocetos del interior de la vivienda



En septiembre de 1955 se publican las bases



Las viviendas tienen posible acceso por dos fachadas. Esto permite realizar intercambios económicos en doble codera, abriendo calles, en la orientación en la ventilación transversal de cada casa un inversión de la normal orientación solar.



Este principio, pensando en la orientación con mediodía, es falso.

Esquema de ordenación y boceto de planta baja

fueron los de racionalidad, normalización e industria, estableció una auténtica ruptura epistemológica con la "cultura" de la postguerra. (Contemporaneidad vs Modernidad (AAVV, 1997))

En la convocatoria se especificaba que, las empresas debían presentar soluciones para dos tipos de módulos de viviendas que deberían ser agrupables: uno multifamiliar (tipo A) y otro unifamiliar de dos plantas (tipo B) Los bloques "A" debían comprender 24 viviendas en 4 plantas; el 80% de ellas debían tener tres dormitorios de dos camas, una estancia mínima de 18 m, una cocina mínima de 6 m², pasillo, ducha, despensas y armario. Su superficie total no debía exceder de 80 m². El tipo "B" correspondía, por el contrario, a viviendas unifamiliares de dos plantas que debían poder agruparse. Se daba así mismo superficies mínimas a ocupar, indicándose que no debían realizarse viviendas unifamiliares aisladas.

A la convocatoria se presentan la mayor parte de los arquitectos que trabajan para la Obra Sindical del Hogar (OSH) y tienen, por tanto, una interesante experiencia en la construcción de vivienda social.

Oíza se presenta con la constructora San Martín, quedando en cuarto puesto en ambas tipologías. La memoria del proyecto expone claramente los objetivos buscados, la claridad constructiva, la modulación del proyecto, la reutilización de los sistemas constructivos existentes, la economía en el desarrollo de las instalaciones.

"Las soluciones propuestas no suponen innovación ni introducción de patentes extrañas

en los tradicionales sistemas de edificar, sino mejora en la técnica de construir de aquellas partes que consideramos que son fácilmente y hasta necesariamente revisables. No somos partidarios de la creación de nuevas industrias encaminadas a resolver un determinado tipo de edificio, sistema siempre limitado y de resultado dudoso aplicado en desarrollos en masa, únicos que hacen posible su industrialización. Creemos, por el contrario, que la industrialización debe orientarse, de un lado, hacia el perfeccionamiento gradual de las tradicionales formas de edificar, y de otro, a la producción industrializada, seriada o modulada de sólo partes de edificio que, al ser producidas en gran número para su aplicación en distintos proyectos y localidades, permiten con seguridad su verdadera producción industrial. Este criterio es el que nos ha guiado en la realización del proyecto que se expone.

Los cerramientos se han hecho con piezas ligeras, cerámicas o de hormigón, moduladas sobre el tipo 19 x 19 x 19, que ha sido elegido para este proyecto en atención a su adaptabilidad para la construcción con elementos cerámicos tradicionales (25,33 x 6,33)

Los cerramientos son siempre bandas rectangulares que van de forjado a forjado sin interrupción, apoyando en las piezas de carpintería de huecos, que también corren de techo a techo. La realización de estos cerramientos se hace paralelamente al montaje de la carpintería, previamente terminada y pintada a pie de obra para evitar labor enojosa de remate y garantizar la mayor exactitud de realización y la mejor solución de las juntas.

La cubierta asfáltica requiere una especial protección del material impermeabilizante, proponiéndose, en este caso, una de las soluciones más utilizadas en el extranjero, a saber: una protección en forma de capa de gravilla, de unos cinco centímetros de altura aproximadamente, que en todo momento permite la inspección y reposición parcial de aquélla si fuera necesario. También se propone, como posible, la cubierta de fibrocemento con faldones a una sola vertiente y pequeña inclinación (aproximadamente pendientes de un 10 por 100, con tejados orientados al Mediodía). Para la primera solución, la cubierta de asfalto, se propone la continuación de columnas de saneamiento de las instalaciones de la vivienda hasta la línea de terraza, utilizando éstas como desagüe de aquéllas.

Las viviendas familiares en dos alturas se resuelven con una estructura de muros transversales a fachada para apoyo de los forjados de piso y cubierta. Esta estructura de muros paralelos se ha demostrado experimentalmente ser de una gran economía, y sólo requiere un adecuado arriostramiento lateral del sistema. En este caso se propone una solución en planta de cruz que garantiza la rigidez del conjunto en todas direcciones.

Los forjados, cerramiento y cubierta de estos bloques se realizarán en igual forma que la ya descrita para las viviendas de cuatro alturas. Las escaleras, por ser de uso privado, se realizan en madera y se sitúan paralelamente a los forjados para evitar todo brochal o cargadero.

Las instalaciones de ambas viviendas se han estudiado cuidadosamente, tratando de lograr

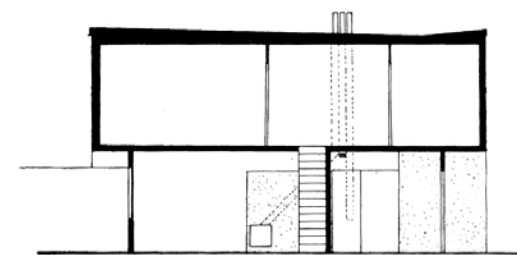
la concentración de los servicios y la economía de estancias, que consideramos de vital interés para la resolución económica de las mismas". (Memoria del proyecto (AAVV, 1997)

En referencia al lenguaje y estructura arquitectónica, las propuestas a concurso de José Romany, Luis Cubillo y Sáenz de Oíza presentan planteamientos similares, estructura de muros de carga perpendiculares a fachada, que liberan la composición de la misma, escalera dispuesta transversalmente a los muros y diseño de las fachadas en lenguaje claramente moderno.

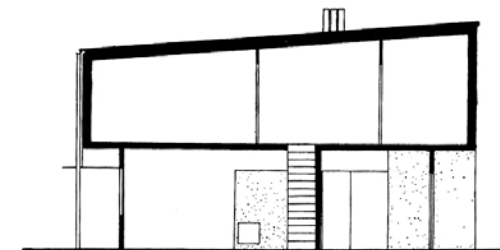
Sáenz de Oíza reelabora para este concurso la propuesta de Fuencarral A utilizando un ancho de crujía mayor, 4,0 m, lo que le permite proponer la escalera dispuesta transversalmente en la planta, como un filtro, celosía que separa el ámbito del acceso y la cocina del salón.

En los bocetos del interior se descubre el reflejo de las viviendas americanas del modelo de las Case Study Houses americanas, en las que la relación exterior-interior se diluye a través de un gran ventanal. En estos bocetos se aprecia la voluntad de transparencia y fluidez de la planta. Será interesante comprobar cómo estas mismas ideas de transparencia y fluidez del espacio interior perviven y reaparecen en los bocetos del concurso del edificio de viviendas para la M-30 de 1986.

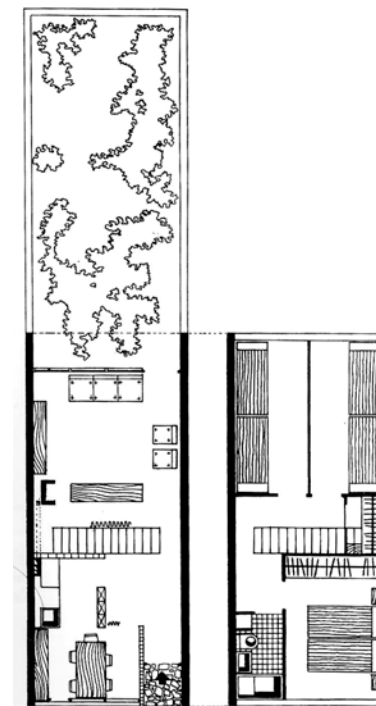
En estos dibujos escribe: "desde el interior, el jardín penetra en la estancia, prolongándola. La tapia continua la línea de las paredes de la sala".



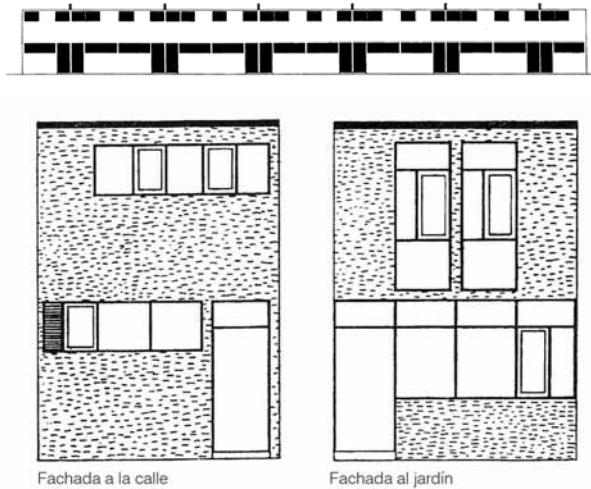
SECCION LONGITUDINAL



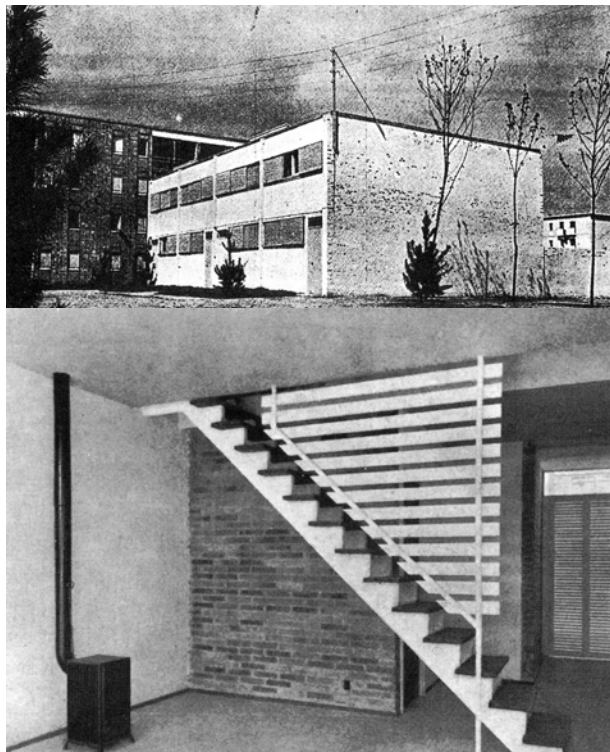
SECCION LONGITUDINAL. VARIANTE PARA CUBIERTA DE FIBROCEMENTO



Plantas y secciones



Alzado general a la calle y Alzados individuales



Vista exterior y vista interior de la escalera

La cocina, dispuesta a un costado de la planta y en el centro, libera las vistas desde el acceso y desde el salón "los servicios se agrupan en el centro de la vivienda, dejando libres las vistas al jardín, desde la estancia, y a la calle desde el rincón de comer."

El baño, en esta versión del tipo, se instala en planta alta junto a una medianera, prácticamente sobre la cocina, para compartir instalaciones con la vivienda simétrica.

En planta alta, nuevamente tres dormitorios, el principal hacia el acceso y los dos secundarios sobre el jardín.

La cubierta se resuelve con cubierta plana, según se describe en la memoria del concurso.

De los tres tipos construidos, Fuencarral A, Concurso y Entrevías, la vivienda del concurso es la de mayor tamaño, construida sobre una crujía de 4,0 metros tiene una profundidad de 8,80 metros en planta baja y de 9,70 en planta alta. Esta diferencia de cotas genera un pequeño porche en la estancia hacia el jardín.

La superficie construida aproximada es de 74,0 metros cuadrados (35,00 en planta baja y 39,00 en planta alta).

Finalmente se construye un pequeño bloque de 4 viviendas, una pieza cúbica con ventanas alargadas, persianas correderas, la puerta, una hendidura en el muro, testero ciego, cubierta plana, muros de ladrillo visto, abstracción en el diseño y la estructura arquitectónica.

En la fachada a la calle se aprecia igualmente como se utiliza el hueco horizontal, tan querido y

demostrativo de la adhesión a los principios del movimiento moderno, que en este caso reúne en un solo hueco dormitorio y baño. También en este caso se usan las persianas correderas, otro elemento característico de las viviendas sociales realizadas por el grupo de jóvenes arquitectos que buscan e investigan dentro de los parámetros de la arquitectura contemporánea.

El concurso supuso para un grupo de arquitectos, en palabras de Miguel Ángel Baldellou "la oportunidad de encauzar sus mejores esfuerzos proyectuales en una línea marcadamente experimental." (Los arquitectos del 56 (AAVV, 1997)

"El equipo de Madrid como agudamente denominó Fullaondo al grupo heterogéneo que surgió en torno al 56, devolvió al proyecto a su más estricto sentido. Como proceso en el que las tensiones opuestas resuelven sus conflictos a la vez que exploran sus posibilidades dialécticas." como explícitamente apunta Baldellou en esta cita. De forma global el concurso supuso la apertura y la constatación de la posibilidad de una arquitectura experimental, que algunos de ellos y otros ya habían comenzado a desarrollar y que, por circunstancias políticas y personales concretas, léase la presencia de Julián Laguna en la Comisaría, en el campo de la vivienda social tiene un momento de eclosión en este final de la década de los cincuenta y que tras la constitución del Ministerio de la Vivienda y el nombramiento de José Luis Arrese como ministro en agosto de 1957 y la salida en 1958 de Julián Laguna de la Comisaría, pasará a la promoción privada, no volviendo a darse un trabajo de investigación en la vivienda social hasta la llegada de la democracia.

POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS

Si los poblados tenían que partir necesariamente de planteamientos abstractos, el más abstracto de ellos es el primero, el de Entrevías. (Fernandez-Galiano, Isasi, & Lopera, 1986)

A mediados de 1956, dos meses después de terminarse la construcción de las viviendas del concurso de vivienda experimental, y estando Oíza de viaje de bodas, les encargan, al equipo formado por el propio Oíza, Manuel Sierra y Jaime Alvear, el poblado dirigido de Entrevías.

En unos terrenos situados al sureste de Madrid, rodeados por las vías de los ferrocarriles que entran en la capital desde el sur y desde el este. Los terrenos forman una cornisa que mira a poniente con dos terrazas convexas. Al este de los mismos se ubicaba el núcleo del Pozo del Tío Raimundo, un asentamiento de chabolas construidas por inmigrantes, principalmente de Andalucía, en la que ejercía su labor pastoral y política el jesuita José María Llanos.

El objetivo del proyecto es el realojo de los chabolistas que ocupan los terrenos donde se va a construir. La Comisaría General de Urbanismo y el Instituto de la vivienda inician, con este poblado, un plan de realojo de poblaciones de chabolas que han ido creciendo en la corona sur de Madrid, extrarradio y que se han convertido en un problema en el que la administración decide intervenir.

Los terrenos dónde se prevé la construcción del poblado de Entrevías no disponían de ningún tipo de infraestructura urbanística ni instalaciones, carecían de agua potable y de

saneamiento y además se había comenzado a producir un fenómeno de especulación con los lotes de terrenos para construir las chabolas, cuya construcción se hacía de noche para evitar la intervención de la guardia civil.

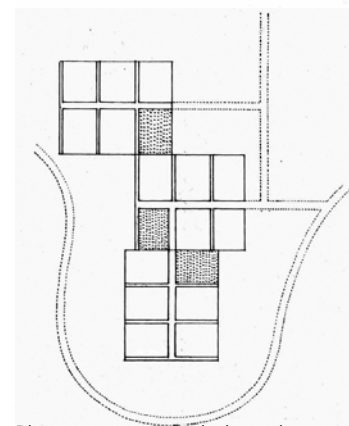
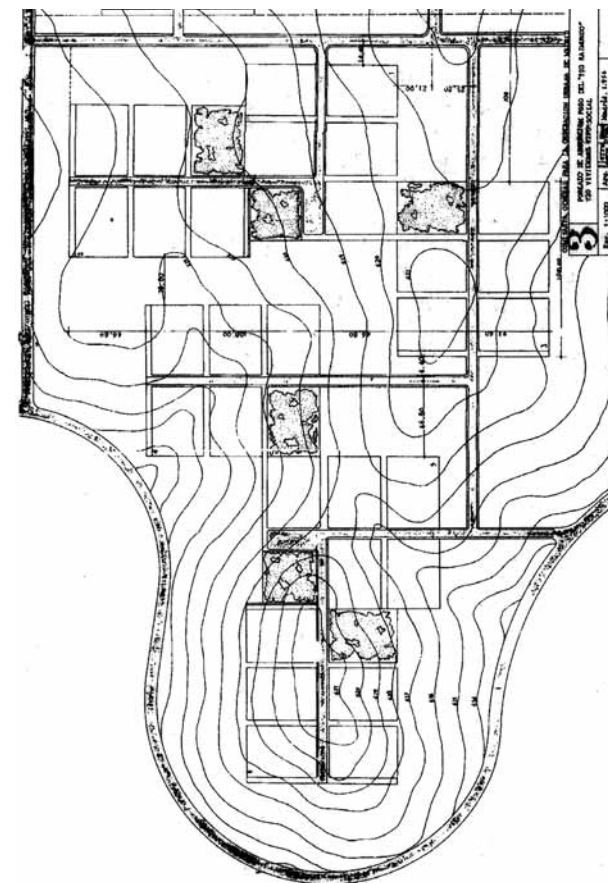
El proyecto con el que se comienzan las obras se realiza en muy poco tiempo, uno o dos meses. La administración prevé la construcción del poblado en tres fases, la primera de ellas de 720 viviendas en la zona sur del terreno, ocupando una de las dos terrazas convexas del mismo, según se aprecia en el plano n°3 del proyecto, pero esta previsión inicial se modifica y esa primera fase pasa a ser de 770 viviendas, según se puede leer en las cartelas de planos posteriores, y comienza en la esquina Este del terreno en la zona conocida como Pozo del Tío Raimundo.

Las dos fases posteriores completan un total de 2114 viviendas, según se apunta en "La quimera moderna" (Fernandez-Galiano, Isasi, & Lopera, 1986) o 2108 viviendas según se puede hacer recuento a día de hoy.

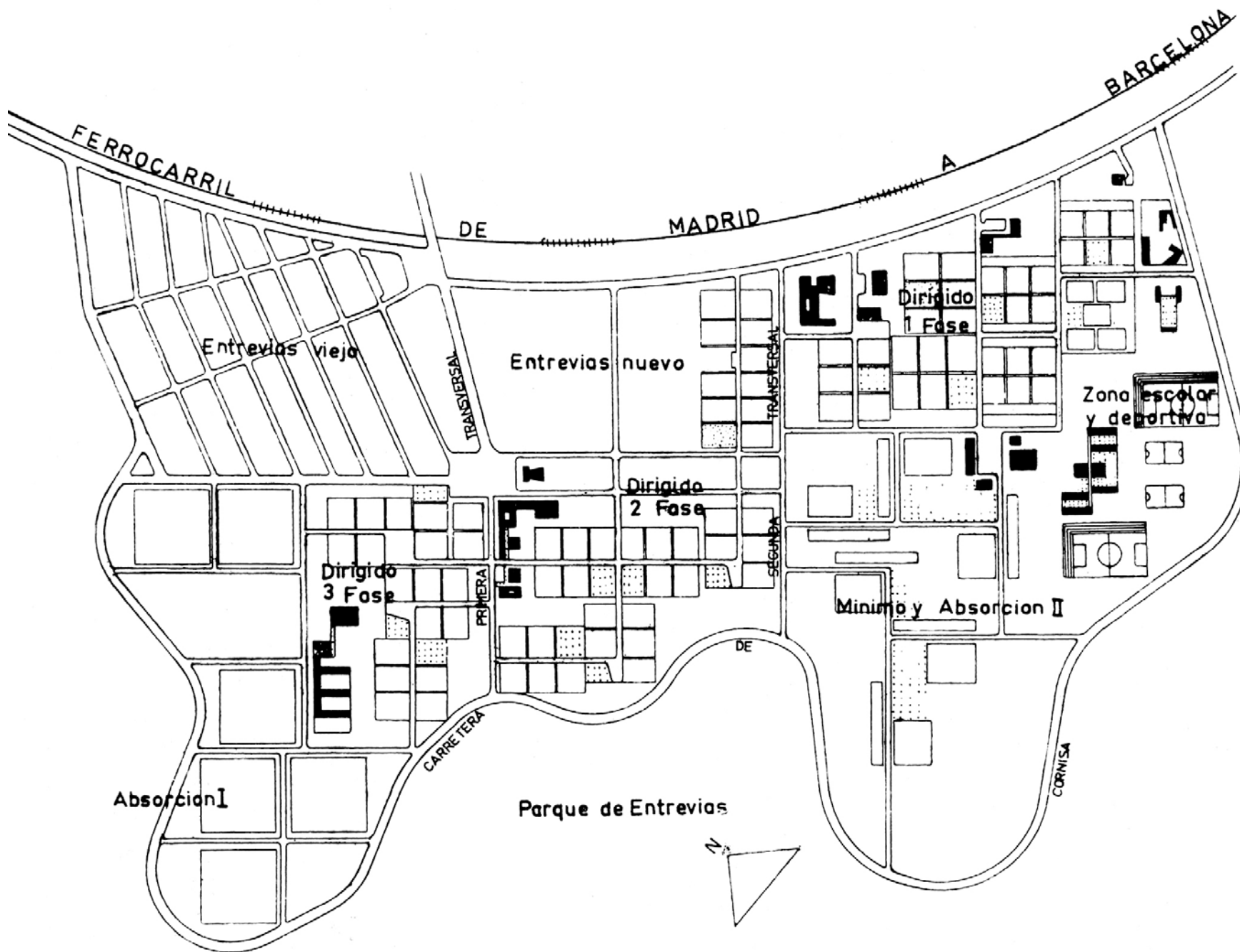
A esta cantidad hay que sumar las 576 viviendas del Poblado mínimo, hoy desaparecido.

En la construcción de la primera fase se fija un acuerdo por el cual los chabolistas aportan trabajo propio en forma de pago de una parte del precio de la vivienda. Esta fórmula se aplica a casi el 80% de las viviendas de esta primera fase, siendo estos chabolistas residentes en la zona.

Esta fórmula baja al 50% en la segunda fase y prácticamente desaparece en la tercera fase.



Plano y esquema de la ordenación original de la propuesta



En los casos de autoconstrucción, la prestación personal se limitó a los trabajos de albañilería que se ejecutaban por grupos de 20 o 24 cabezas de familia —entre los que siempre había uno o varios oficiales de albañil—, encomendándose el resto de los trabajos a una empresa auxiliar que durante la semana preparaba cimentaciones y soleras, colocaba miras, replanteaba y realizaba el acopio de materiales para conseguir el mejor rendimiento de los equipos durante los domingos y festivos, encargándose a continuación de los trabajos especializados, tales como solados, carpintería, fontanería, electricidad, pintura, etc.

En este proyecto, es significativa la entrega personal tanto de los gestores de la administración como de los técnicos que participaron en su creación y desarrollo, tal y como lo describe el mismo Oíza:

Lo que más destacaría del «invento» de los poblados es la dedicación que pusimos en ello. Se trataba de construir una vivienda modesta y pasar el día y la noche estudiando los materiales, para hacerlo lo más económicamente posible.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, no había nada que nos vinculara a un partido, ni nuestra intención era ganar dinero; simplemente nos brindaron poder ser arquitectos. Esa es una lección que hemos dado todos; nuestra función era la arquitectura, y a ello nos dedicábamos con la misma devoción y el mismo interés que si se hubiese tratado del Palacio de Comunicaciones.

Una casa es un problema de economía, y un problema de economía es un problema del

medio, del costo, y del mantenimiento. En aquel entonces los presupuestos los hacíamos nosotros, y mi mujer iba por los comercios preguntando el precio de las cocinas. Era un momento de penuria que obligaba a usar una cierta racionalidad. (Fernandez-Galiano, Isasi, & Lopera, 1986)

○ el mismo Julián Laguna:

La fórmula de pago, que consistía en el trabajo de los usuarios que resultó fantástico, fue una idea mía cien por cien. Aunque, por poco me muero. Valero Bermejo me ayudó tremendamente y llegamos a tener 2.000 personas metidas en el proyecto.

Yo iba todos los domingos, llevando a los niños y a mi mujer, para que no se enfadara conmigo. Les dábamos los materiales, los arquitectos estaban a pie de obra y trabajaban los domingos. Así conseguimos crear trabajo, crear viviendas y dar prestigio a la profesión de arquitecto.

○, como comenta Luis Fernández Galiano en su artículo de la revista JANO del año 1977:

Los partidarios de la participación del usuario en la construcción de su vivienda suelen hacer hincapié en los rasgos pedagógicos y formativos de la experiencia, la importancia de los vínculos que se establecen entre los que colaboran en un proyecto colectivo, el valor autónomo, en suma, del propio proceso, independientemente del éxito que obtenga en el logro de sus objetivos.

El análisis del caso de Entrevías apoya plenamente estos puntos de vista. Los que

participaron en el esfuerzo dominguero de construir sus casas valoran en general extraordinariamente este período de sus vidas.

Juzgan muy positivos el sentimiento de fraternidad, el espíritu de equipo, la jornada de duro trabajo que era al tiempo una jornada de fiesta, con la comida conjunta de los equipos en medio del campo, los innumerables casos de compañerismo: ni una sola vez dejó de cumplirse el compromiso de terminar por el equipo la vivienda que quedase sin acabar por enfermedad, cárcel o fallecimiento de un cabeza de familia. (Fernandez Galiano, 1977)

DE LA CIUDAD A LA CASA, UNA TEORÍA DEL DISEÑO

Para la comprensión del proyecto de Entrevías ha sido importante la lectura y estudio del libro, *From City to house, a design theory* (Eberle & Simmendinger, 2010), del arquitecto y profesor de la ETH Zürich, Dietmar Eberle

En este libro, resumen teórico de sus trabajos como profesor de proyectos de la ETH Zürich, Eberle establece una serie de categorías para el edificio en el que el objetivo es desarrollar un método de enseñanza y crítica, ya que como él expone “tengo la convicción profunda de que se puede aprender arquitectura”.

La arquitectura, para Eberle, representa aquel campo del quehacer que más influencia tiene en los seres humanos. Para el desarrollo de la arquitectura, por tanto, es el Lugar y su entendimiento el punto central de partida de la actividad proyectual.

En el libro, Eberle establece una serie de categorías que de los elementos que componen el objeto arquitectónico.

Jerarquía de Categorías

La definición de las categorías viene definida por su pervivencia en el tiempo, Si aceptamos que un edificio puede tener una vida útil de más de 100 años, entonces tiene sentido ordenar los elementos arquitectónicos individuales en cinco conceptos.

Estos surgen de las unidades inmanentes del proyecto:

Lugar,

Organización Arquitectónica/Estructura,

Piel,

Programa

Materialidad/Superficies.

Esta disposición se explica por los diferentes ciclos de vida de las partes

de este subsistema.

El entorno del edificio, que define el Lugar, compuesto de Topografía, Meteorología, Infraestructuras, Cultura y las personas, que definen el Lugar, actúa como sistema con una vida de más de 100 años.

La organización/estructura arquitectónica y la seguridad asociada a ella, con escaleras, núcleos, etc., tienen una vida útil de más de 100 años.

La piel del edificio, las fachadas y la cubierta, así como las trazas principales de la técnica constructiva, tienen una vida útil entre 50 y 100 años.

El uso del edificio- El habitar, trabajar, el tiempo libre sufren cambios que desde la propia experiencia podemos definir en un rango de 20 años.

Los materiales y las superficies en el interior del edificio son aquellas partes que están más a la vista de los usuarios, pero que, debido a su desgaste, normalmente, no superan una vida útil de 10 años.

LUGAR/CONTEXTO

“En nuestra imaginación, el lugar no existe como una medida fija y constante y el proyecto como una variable. Ambos obtienen su contorno a través del trabajo” Roger Diener.

Un lugar denota una localidad con una especial cualidad y el contexto una relación y con esto un entendimiento dinámico del lugar.

El interés por el lugar es una consecuencia de la crítica de la modernidad, surgida en los años 50 del siglo XX, pero también una consecuencia de la inmovilidad de la propia arquitectura.

El filósofo Martin Heidegger dice que el lugar no precede a la arquitectura, sino que, a través de la arquitectura, a través del habitar del ser humano surge el lugar.

Conseguir un lugar, es para Heidegger, una actividad existencial que pertenece a la actividad original de la existencia del ser humano como

“estar en el mundo”.

ORGANIZACIÓN/ESTRUCTURA

Estructura es un concepto de relaciones, es una cuestión de las relaciones del todo con las partes. En arquitectura se puede hablar de estructuras/organizaciones de pequeña o gran escala.

Podemos hablar de organización de materiales, de organización estructural, de organización espacial.

Cada una de ellas, sus relaciones y su entendimiento por los arquitectos ha generado en las teorías de arquitectura, un modelo para entender la Arquitectura y su proyecto.

Michel Foucault describe en su libro “Las Palabras y Las Cosas” como los naturalistas describen las partes en relación al todo en base a cuatro aspectos diferentes, su conformación interna (Gestalt), distribución, número y tamaño relativo.

Foucault explica la estructura como el paradigma abstracto que permite la descripción de la percepción visual de las cosas.

La estructura es una herramienta de ordenación que permite, en el confuso mundo de la representación, el análisis y la denominación de las cosas. El entendimiento por parte de todos.

La organización/estructura arquitectónica no es una cosa material, pero necesita de la materialidad para manifestarse. Debe contener valor, significado y sentido.

PIEL

“Especialmente el abrigo es como una casa en la que uno se mueve libremente” Hegel

Es el límite, la frontera entre el exterior y el interior del edificio. Es

superficie, cubrición, embalaje. Los fluidos están contenidos por embalajes, los sólidos como el cuerpo por pieles.

Cuál es la relación entre contenido y envoltorio. El interior conforma el exterior o el exterior da forma al contenido. Cuál es la relación de la piel con la estructura.

“Sobre la ropa ella tiene un cuerpo” Cendrars.

La piel del edificio está ligada a su apariencia. Lo que quiere representar. La piel como lenguaje. La piel como metáfora. ¿La piel está para la protección o para la comunicación? ¿Debe la piel informar de la relación entre exterior e interior? ¿La materialidad de la piel pertenece al interior o al entorno? ¿Cómo se abre la piel al entorno?

PROGRAMA.

Al parecer le Corbusier dijo, “Para proyectar se necesita talento. Para dar forma al programa hay que ser genial”.

“Al usar el concepto programa, no se refería al programa espacial del cliente sino al concepto elemental desarrollado por el arquitecto que va más allá de las exigencias normativas, tal como se las entiende habitualmente” Kenneth Frampton. (citado por Eberle)

El cumplimiento del programa es una exigencia que de forma paradójica es de corta vida. Las exigencias normativas cambian, los usos cambian.

MATERIALIDAD y SUPERFICIE

En la arquitectura actual la materialidad sirve como conductor de determinados efectos visuales. La materialidad de las superficies interiores del edificio está muy ligada al uso del mismo, creando nuevas relaciones.

La materialidad como el elemento que da carácter a un espacio a través de la caracterización de sus superficies, reforzando su personalidad o contradiciéndola.



EL POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS

Como ya he comentado, la vivienda de Entrevías forma parte de un proceso de elaboración de un modelo que comienza con la vivienda de Fuencarral, continua con la del concurso y cierra una etapa con la de Entrevías.¹

Pero también es un proyecto singular por su radical cambio de escala con relación a sus precedentes, en Fuencarral la ordenación es de 500 viviendas, 300 en unifamiliares y 200 en bloques de cuatro plantas; en el concurso, el objeto es la unidad habitacional, de hecho sólo se construyen 4 unidades.

En Entrevías se trata de proyectar un barrio, totalmente ex novo, en el que finalmente se construyen casi 2.700 viviendas.

La superficie de los terrenos sobre los que se va actuar es de aproximadamente 45 Ha, finalmente entre las tres fases y el poblado mínimo se ocupan, con la edificación y el sistema de espacios libres, en torno a 28 Ha de terreno.

Las herramientas de proyecto han de ser completamente diferentes, si bien Oíza tiene experiencia en la ordenación de conjuntos de

¹ En alguna medida la investigación sobre el módulo residencial definido en estas tres viviendas se continua en el edificio de 100 apartamentos en Alcudia, Mallorca, donde el módulo de vivienda tiene un ancho de 4,0 metros y 14,5 metros de profundidad.

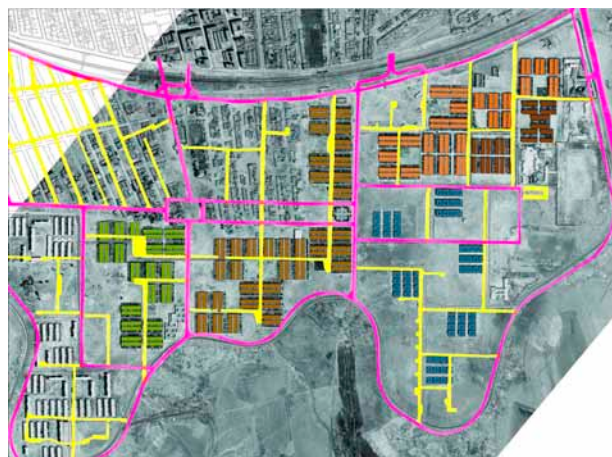
viviendas adquirida en los proyectos realizados para la Obra Sindical del Hogar, el reto de construir un trozo de ciudad de tal magnitud es totalmente nuevo.²

Oíza, quien por supuesto conoce las propuestas de los pioneros del movimiento moderno, en especial las de Oud en Kiefhoek o Gropius en Dammerstock, decide no utilizar las ordenaciones ortodoxas de filas del movimiento moderno y abordar la ordenación con una estrategia de intervención completamente innovadora, por una parte definir y estructurar modularmente la supermanzana de seis unidades y junto a esta decisión plantear la ordenación del conjunto como una estrategia de ocupación orgánica del territorio, de crecimiento abierto, en el que solo se fijan las leyes de crecimiento. Reutilizará conceptos conocidos en Estados Unidos como la supermanzana de Radburn, de los arquitectos Clarence Stein y Henry Wright de 1929.³

Por tanto no es de extrañar que en el artículo que Rafael Moneo publica en la revista Hogar y Arquitectura nº 34, de mayo-junio de 1961,

² En los trabajos realizados en equipo para la OSH los terrenos van del más pequeño de 1 HA de la colonia en la Avda. de Portugal a las 6 Ha de la colonia de Batan.

³ Una propuesta de lenguaje neoclásico en su propuesta arquitectónica, pero de la que Oíza sabe extraer conceptos y estrategias de ordenación estructural y que aplica reinventados, como hará en tantas otras ocasiones.



Esquema de la red viaria sobre foto aérea 1967



esquema red viaria INV 1963

en el que realiza una presentación extensa y podríamos considerar la publicación oficial del proyecto⁴, dedica, al final del artículo, sólo un par de párrafos a describir la unidad de vivienda en sí y el resto a describir y justificar la propuesta urbanística del poblado dirigido de ENTREVÍAS.

Si la vivienda de Entrevías es un proyecto depurado en el que se lleva al límite las posibilidades del modelo de vivienda mínima tras las dos experiencias anteriores, la propuesta de ordenación es experimentación pura.

LA ORDENACIÓN DE ENTREVÍAS

Pero antes de seguir adelante conviene transcribir el pensamiento de Oíza y Sierra cuando, en 1956, redactan el proyecto que nos ocupa:

“Se ha buscado un planteamiento general de gran flexibilidad en su conjunto y, por el contrario, rígida disposición en las soluciones de detalle, tipos de viviendas, formas de agrupación de estas en bloque, etc. (Moneo, 1961 mayo-junio)

CONCEPCIÓN DE LA PROPUESTA URBANA

Comenta Carlos Martí Aris :

En la ciudad tradicional, calles y edificios son dos entidades inseparables que no pueden concebirse independientemente. La calle nace

4 En ese momento Rafael Moneo se encuentra trabajando en el estudio de Oíza, por lo que podemos suponer que la publicación de dicho artículo se produce bajo su supervisión.

de las relaciones que entre sí establecen los edificios y a su vez es el espacio público común a todos ellos, capaz de disciplinar sus posiciones recíprocas. (Martí Aris, Carlos, 2000)

La propuesta de ordenación de Entrevías, como tantas veces ocurre con Oíza, reúne elementos paradójicamente contradictorios, por un lado el deseo de responder a un entendimiento tradicional del asentamiento humano, una comprensión moderna del concepto de ciudad como estructura abierta, de crecimiento infinito, y por otro lado, con un lenguaje y una estructuración global, radicalmente moderna y experimental.

REFERENCIAS

Al estudiar los proyectos de Oíza, muchas veces surgen referencias, relecturas, reinterpretaciones de proyectos, de conceptos, de lugares y en este caso no es diferente.

LOS REFERENTES MODERNOS

Mucho se ha escrito sobre los referentes arquitectónicos y urbanísticos presentes en la propuesta de Entrevías, desde la Colonia Dammerstock en Karlsruhe, Alemania, de Walter Gropius de los años 1928-29; o la Colonia Kiefhoek en Rotterdam, Holanda, de J.J.P. Oud de 1925-1930; o las viviendas del Wellesley Housing Project en Lexington, Massachusetts, Estados Unidos de Hugh Asher Stubbins finalizadas en 1950; o propuestas de diseño de Marcel Breuer, todos ellos modelos para el uso

de un lenguaje arquitectónico del que se sentía pleno interprete.

DAMMERSTOCK

Colonia Dammerstock de Walter Gropius, Otto Haesler, Construida en: 1927-1929 Ubicación: Ettlinger Allee, Karlsruhe-Dammerstock, Alemania.

En 1928 Gropius ganó un concurso convocado por la ciudad de Karlsruhe para una colonia en el distrito de Dammerstock, el segundo premio fue para Otto Haesler, pudiendo realizar algunas de sus ideas al proyectar algunos bloques de casas de cinco pisos y coordinando el trabajo de los otros ocho arquitectos.

En esta se sanciona el principio del Zeilenbau, construcción en hilera, implantación basada en una serie de bloques longitudinales, siguiendo una sola dirección y formando un sistema residencial que se genera ajeno a la anterior relación biunívoca con el sistema vial. (Martí Aris, Carlos, 2000)

Casas unifamiliares

En total se pensaron 23 modelos diferentes de casas. Las que Gropius propone para las hileras centrales del barrio, son casas unifamiliares de dos plantas con una superficie de 75 metros cuadrados. Son viviendas entre medianeras portantes, con una crujía de aproximadamente 5 metros y una profundidad de 7 metros, mayor en la planta alta con lo que queda cubierta la zona de acceso.

La escalera tiene una fuerte pendiente lo que permite que se coloque en un solo tramo perpendicular a las medianeras, formando un núcleo compacto en el centro de la vivienda que la define espacialmente.

KIEFHOEK

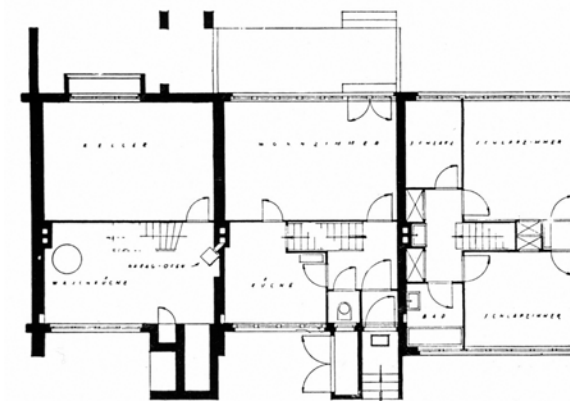
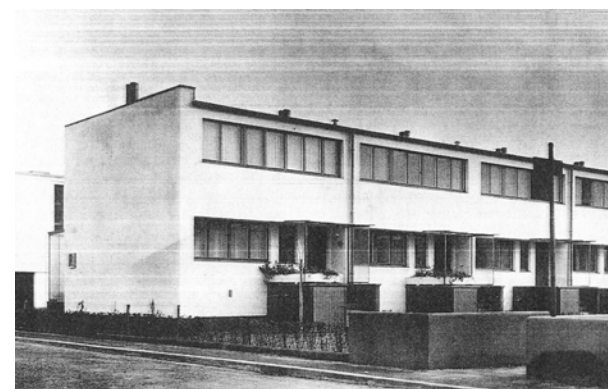
Barrio Kiefhoek de J.J.P. Oud, Proyecto 1925, Construida en 1930 Ubicación: 1e en 2e Kiefhoekstraat/Lindtstraat, Rotterdam, Holanda

El barrio consta de 300 viviendas unifamiliares formando un sistema de calles regulares de sección simétrica. El proyecto se plantea como un sistema cerrado, recurriendo al recurso de la implantación de las fundaciones medievales a partir de una traza longitudinal que los atraviesa de un lado a otro.

Dos tiendas, una central de agua caliente comunitaria, dos pistas de juego y una iglesia completan el conjunto.

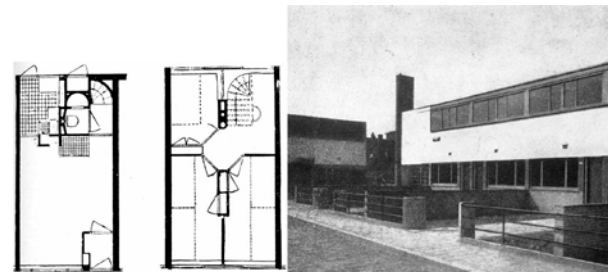
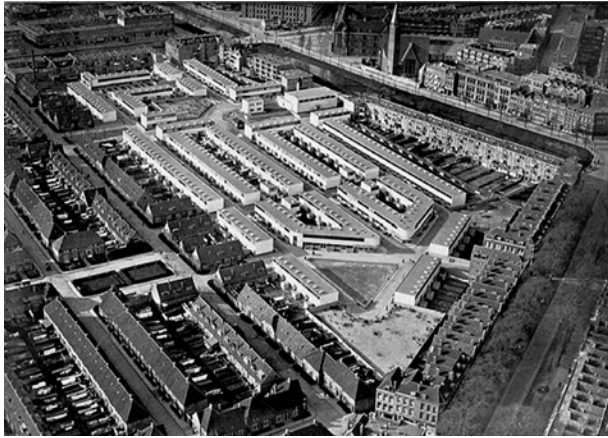
Las viviendas se vuelcan sobre las calles principales conformándose las transversales como simples cortes de las hileras definidas por los testeros de las mismas. La vivienda se resuelve con muros medianeros portantes separados 4,10m a ejes y 7,54 m de profundidad, en dos plantas y 60 m² de superficie. En planta baja vestíbulo y sala dan a la calle y cocina y escalera al patio trasero.

Uno de los elementos singulares de este proyecto es la monumentalidad conseguida por medio del ventanal corrido de la planta superior, donde aparecen recortadas contra el cielo.



Dammerstock. Vista general de la colonia. Vista de uno de los bloques.

Plantas de la unidad de vivienda

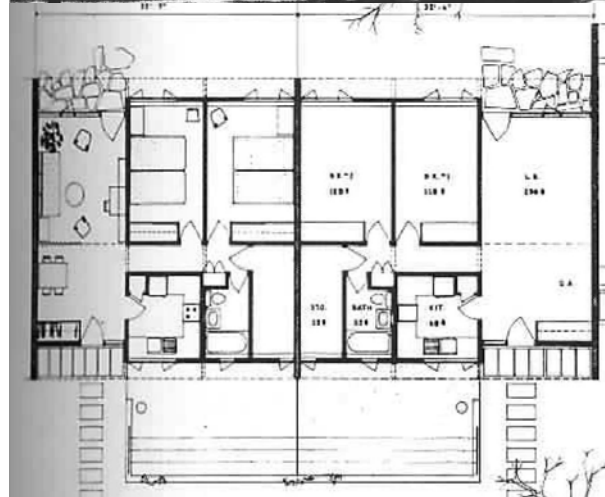


Kiefhoek.

Vista General de la colonia

Vista de una calle

Plantas de las viviendas



Wellesley Veteran Housing. 1950

Vista de una calle

Vista del frente de la vivienda

Plantas de las viviendas



Torrington Mfg Co Plant.

Vista general y Vista del acceso

Pack House

HUGH STUBBINS Y MARCEL BREUER

Hugh Stubbins fue un arquitecto norteamericano nacido en 1912 y fallecido en 2006. Por invitación de Walter Gropius da clases en la Harvard Graduate School of Design en la década de los 40 hasta principios de los 50.

En 1950 realiza un proyecto de viviendas denominado Wellesley Housing Project en Lexington, Massachusetts, en dicho proyecto de viviendas unifamiliares, diseña una valla de cierre de, al parecer, patios de servicio de la cocina, que son un claro referente para la valla de las viviendas de Entrevías.

Marcel Breuer construye, en 1950, para la Pack House, en Scardale, Nueva York, un muro de cierre de un patio interior que, igualmente, podemos pensar en él como referencia de la valla de Entrevías. Breuer repite este recurso en un proyecto posterior, en 1953, la Torrington Mfg. Co's plant, en Oakville, Canadá, donde una gran muro horadado marca un límite y encuadra el edificio de la planta.

Ambos edificios vienen reseñados y en el libro "Sun and Shadow", una recopilación de los trabajos de Marcel Breuer (Breuer, 1955) y según nos comentó Eduardo Mangada, era un libro de referencia de Oíza.

RADBURN CITY

Eduardo Mangada en 1956 es estudiante de arquitectura y trabaja en el estudio de Oíza. En conversación con él, en 2013, en su estudio de

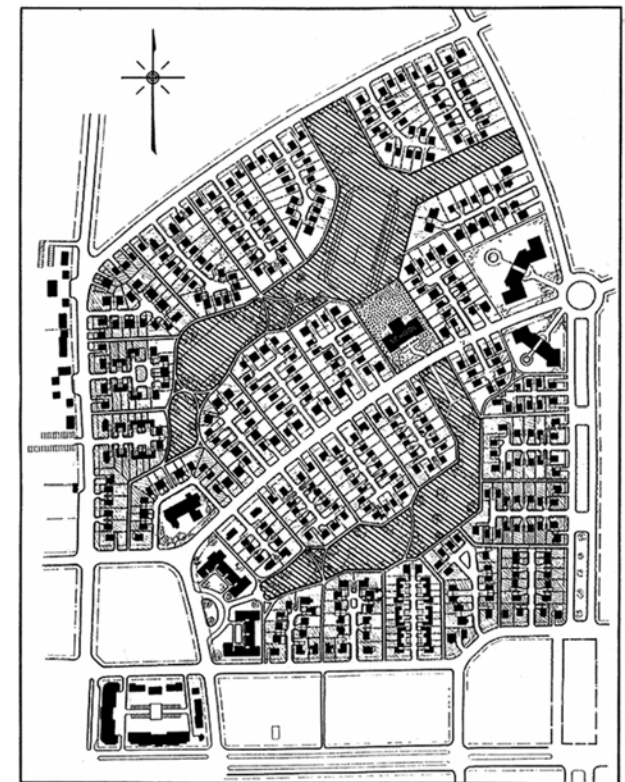
Madrid, me comenta que, en el desarrollo del proyecto, además de las referencias conocidas, está presente a nivel urbanístico, el proyecto de Radburn City de los arquitectos Clarence Stein y Henry Wright, desarrollado en 1929, en el estado de New Jersey, a 12 millas de New York. Un proyecto de ciudad jardín, para la era del motor (a town for the motor age), inspirado en los trabajos realizados en Europa por Ebenezer Howard y Patrick Geddes.

El proyecto pretende crear una comunidad autosuficiente desde el punto de vista económico y social, algo que ya se planteaba en otros proyectos de vivienda comunitaria, lo que es novedoso es la estructura urbana que plantea para su ordenación.

Introducen el concepto de un superbloque que contiene un número de ordenaciones en racimos (clúster), y proponen, como objetivo fundamental, la separación explícita de la circulación rodada de la peatonal.

Una gran manzana, superbloque, rodeada por una vía de circulación rodada, esta gran manzana contiene varios clúster, desde la vía perimetral se accede a los centros de los clúster, por una vía que finaliza en un fondo de saco, esta arteria es la que da acceso a las viviendas. Una jerarquización de la circulación que permite la separación de tráfico y la circulación peatonal en todos los sentidos y permite poder atravesar toda la urbanización a pie, sin cruzar vías rodadas principales.

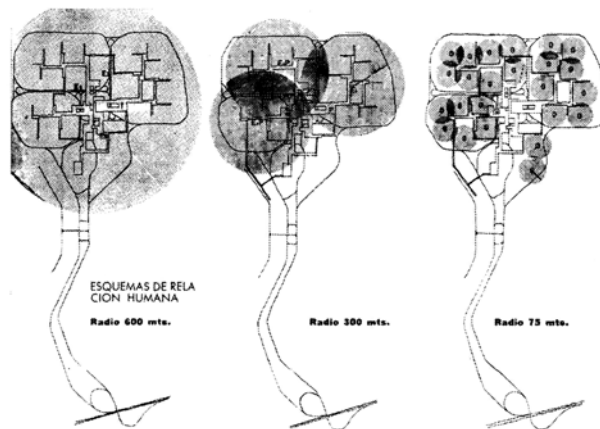
En la memoria del proyecto explicitan la idea de una ordenación sencilla pero integradora de todos los elementos, eliminando los patrones



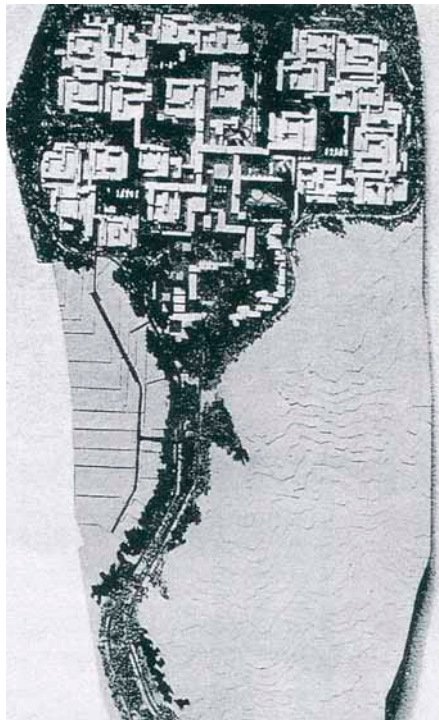
Planos de ordenación de la Radburn City

Esquemas de relación humana.

Radio de 600 m. Radio de 300 m. Radio de 75 m.



Proyecto Horizonte. Esquemas de ordenación



convencionales de ordenación, ordenando edificios y parcelas para conseguir soleamiento, aire puro y vistas a todas las viviendas.

Proponen dotar el lugar con diversos usos comunitarios, plazas de juego, escuelas, jardines, teatros, iglesias, edificios públicos y tiendas.

Proponen ubicar la industria en aquellas zonas que permitan una correcta y eficaz distribución. Zonas de aparcamiento, claridad en la circulación. Búsqueda de una relación entre edificación, espacio público y la gente que provea de confort a los habitantes.

En palabras del arquitecto Clarence Stein, coautor del proyecto: "Dimos lo mejor de nosotros para seguir la recomendación de Aristóteles de que una ciudad debe ser construida para dar a sus habitantes seguridad y felicidad"

Podemos ver, con claridad, como los conceptos sobre los que Stein y Wright construyen Radburn son reutilizados por Oíza en otro contexto completamente diferente, extrayendo de ellos la esencia puramente arquitectónica de dicha propuesta. Al observar las plantas de la ordenación de Radburn y de sus edificaciones podemos valorar mejor el análisis proyectual realizado para extraer de ellas los conceptos arquitectónicos válidos, que entiende, son necesarios para estructurar la nueva propuesta de Poblado de Entrevías.

La idea de la Supermanzana, la separación de tráficos, la agrupación en clúster, el uso del espacio libre entre clúster. En el artículo de HyA (Hogar y Arquitectura), se lamentan que no se

hayan podido desarrollar equipamientos para el barrio, algo evidente, pero que también estaría presente en la mente de los arquitectos al tener como referencia el proyecto integral de Radburn.

PROYECTO HORIZONTE

Se trata de un proyecto en el que Oíza utiliza los conocimientos adquiridos en el estudio e investigación del proyecto de Radburn y el aprendizaje de Entrevías, es el Proyecto Horizonte.

Propuesta de una ciudad autónoma, el Proyecto Horizonte es desarrollado en 1957, en colaboración con José Luis Romany y los estudiantes Carlos Ferrán y Eduardo Mangada.

Se propone una ciudad autónoma al Norte de Madrid, autónoma, autosuficiente, tal como se propone y desarrolla en Radburn. Se realizan el estudio de la estructura del polígono, el diseño urbano, la red viaria, el equipamiento dotacional y las infraestructuras.

"Oíza compara su estructura con una flor que dispone de centro y un tallo que se une a un sistema general viario" (Alberdi, Cinco proyectos de vivienda Social en la obra de Oíza, 1996) La imagen literaria remite, poderosamente, al diseño de la planta general de la propuesta, pero el diseño de los "pétalos de la flor" nos recuerda, evidentemente, a la ordenación en supermanzanas, en clúster y fondos de saco de la propuesta de Radburn.

Pero también incorpora conceptos diferentes, exógenos, que como siempre en Oíza, dotan

al proyecto de una visión singular y propia. En la memoria se menciona: "Una ciudadela, independiente y aislada" (concepto sobre el que volverá en el proyecto de las Viviendas de la M-30 de 1986), una forma cerrada, con centro, adaptada a la topografía.

"Las características formales. El resultado arquitectónico de una ciudad es siempre un hecho plástico, una forma. Nuestro problema es un problema de forma y es necesario desarrollar técnicas que nos permitan transformar las experiencias sociales en expresiones plásticas urbanas. Los elementos de que disponemos son: el espacio lleno (volumen), el espacio vacío, la distancia, el número, el tiempo y la escala" (de la memoria del proyecto) (Alberdi, Cinco proyectos de vivienda Social en la obra de Oiza, 1996)

Lo que en Entrevías era una ordenación abierta y extensible al infinito, aquí es una ciudadela, una estructura urbana en torno a un centro, que actúa como núcleo material y espiritual del desarrollo de la ciudad. Una estructura urbana que nos remite a las ordenaciones de tantas ciudades históricas construidas en torno al castillo, la iglesia, la plaza central.

Pero esta estructura magnética en torno a un centro se conjuga con una jerarquización detallada de todos los elementos que componen el tejido de la ciudad.

Se propone una jerarquización de zonas y circulaciones, diferenciando las vías por su velocidad de circulación, adaptando su trazado a las velocidades y usos previstos.

Se estructura una jerarquización de la red

arquitectónica residencial, se fija el primer escalón en la "Unidad de Habitación" (sic), la casa individual, la escalera, los espacios abiertos comunes, el coche.

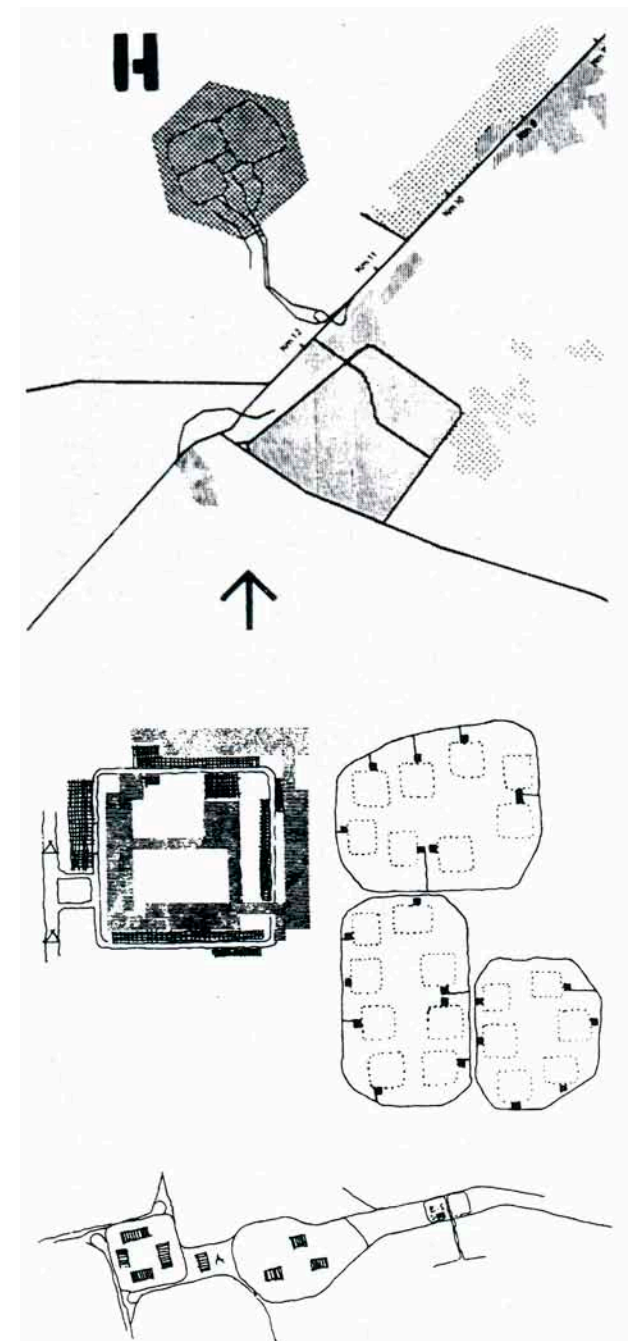
La "unidad vecinal" es el siguiente escalón "autónomo" en la estructura de la ciudad, comprende la unidad de habitación, la calle, los comercios cotidianos y semanales, las escuelas, los juegos y deportes.

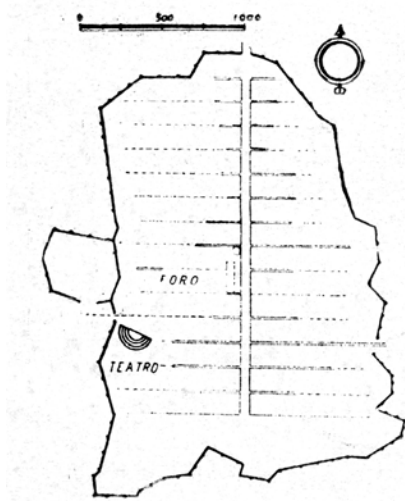
"La Ciudad" es el elemento que integra orgánicamente los escalones inferiores, comprende las unidades vecinales o barrios, las vías rápidas de circulación, el centro cívico, los transportes colectivos, el parque y la industria.

En esta jerarquía de elementos es interesante observar cómo se agrupan conceptos disímiles, en un mismo grado jerárquico, la escalera y el coche; en otro, el espacio arquitectónico, la calle y las actividades que en ella se realizan, los juegos; las vías de circulación y los transportes colectivos.

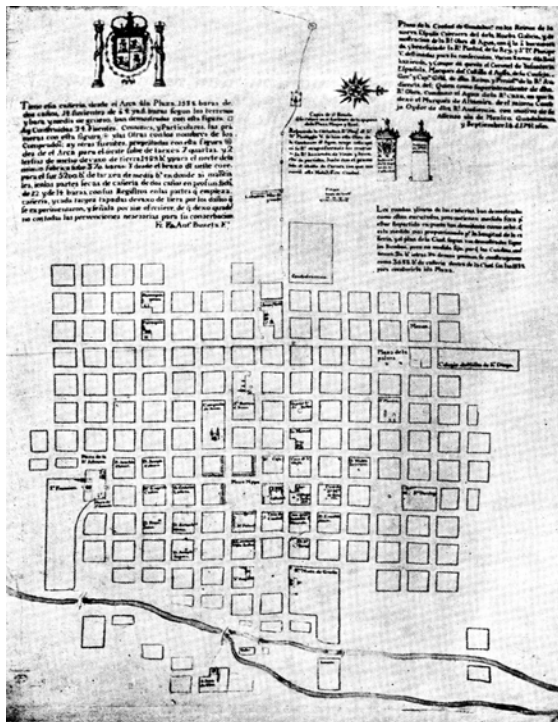
Una definición del hecho arquitectónico, hoy diríamos que sistémica, en la que los hechos arquitectónicos lo son también por las relaciones que generan y estas relaciones son las que los definen. Una comprensión fenomenológica.

"La verdad no "habita" solamente en el "hombre interior", o mejor dicho, no hay hombre interior, el hombre es en el mundo, y es en el mundo dónde se conoce." (Merlau-Ponty, 1957)





Esquema urbano de la ciudad helenística Apámeia



LA CIUDAD HISTÓRICA

Si la presencia del significado o mejor dicho de la importancia de la ciudad histórica se hace patente en la obra de Oíza en los años 80, no es menos cierto que el entendimiento de la ciudad histórica como el lugar de relaciones entre las gentes, los deseos y la arquitectura ya estaba presente en el planteamiento que propone para Entrevías.

Por esto, cita Moneo, en su artículo, las ciudades helenísticas de Laodikeia en Siria, Antiocheia, Apameia o Guadalajara en Nueva España, así como las ciudades hispanomusulmanas “En las ciudades islámicas, son las casas las que al irse yuxtaponiendo determinan la traza de las calles, lo mismo de las que sirven de acceso a la vivienda que de las de tránsito” (Leopoldo Torres Balbás: “Resumen histórico del urbanismo en España”). (Moneo, 1961 mayo-junio).

LOS HABITANTES

Si en Oíza los referentes arquitectónicos, teóricos, técnicos, culturales son múltiples, no son menos las referencias a las personas que van a habitar las viviendas que proyecta, el habitar como identidad del ser humano será una constante en su pensamiento.

“Siempre he sido muy Heideggeriano en mis exposiciones. “El hombre es un ser que habita”, y la crisis de alojamiento es más una crisis de habitación”⁵

5 Entrevista realizada por Tomás López Tárrago para el PaísSemanal. Guardada por el

También en este proyecto concurren factores humanos a los que sólo se puede dar respuesta desde una poderosa intuición proyectual, la procedencia, básicamente andaluza y rural de los chabolistas del Pozo, así como la infancia sevillana de Oíza debieron jugar un papel en la vocación conformadora del poblado, por esto resulta gratificante leer en el artículo de Moneo la siguiente descripción, entendiendo que está hablando de un proyecto que es experimentación pura con los conceptos, valores y formas de la vanguardia arquitectónica del momento: “Es emocionante, cuando ya el sol se ha puesto, ver a las gentes, que dispersas durante el día trabajan en Madrid, reunirse a las puertas de sus casas, sentadas en sillas de enea las mujeres cosen, de pie los hombres, mientras los chiquillos corretean por los sembrados; entonces hasta llega uno a creer que Entrevías es un pueblito perdido de la Carretera de Andalucía, en la provincia de Jaén.

Porque en la obra de Oíza siempre han coexistido estas dos tendencias, la experimentación y la condición humana de la arquitectura, en un cuestionario publicado en la revista ARQUITECTURA Nº 64 de abril de 1964 dice lo siguiente:

No puedo ni me atrevo a contestar en dos palabras. Creo sinceramente que como arquitectos-artistas hemos perdido grandes ocasiones de hacer obras hermosas -léase humanas- y que las disposiciones dictadas, tantas veces revolucionarias, han dado lugar en la mayoría de los casos a realizaciones más bien mediocres y excesivamente conservadoras, hemos hecho ¿Por qué? realizaciones conservadoras y mediocres, pese a regulaciones

avanzadas. me duele el resultado de tanto polígono y tanto concurso de urbanismo que no ha sabido muchas veces acertar con lo mejor-lo más hermoso-, lo más humano. la revisión que yo propondría debería estar basada en un índice de "sensibilidad" para el que no hay más escala de valor que el valor sensibilidad de las personas-clave. (Saenz de Oiza, 1964)

LA ORDENACIÓN

Y EL MOVIMIENTO MODERNO.

En la concepción urbana de la propuesta, si bien ensaya un modelo experimental, se reconoce y se aprecia con claridad la lectura que Oíza había hecho de los textos ortodoxos del movimiento moderno.

Por ejemplo en la Carta de Atenas cuando dice:

El crecimiento de la ciudad devora progresivamente las superficies verdes, limítrofes de sus sucesivas periferias.

Cuanto más crece la ciudad, menos se respetan las "condiciones naturales ". Por condiciones naturales se entiende la presencia, en proporción suficiente, de ciertos elementos indispensables para los seres vivos: sol, espacio, vegetación. (pág. 41) (LeCorbusier, PRINCIPIOS DE URBANISMO-LA CARTA DE ATENAS, 1942)

○ en los siguientes párrafos:

En toda vivienda debe penetrar el sol unas horas al día, incluso durante la estación menos

favorecida. pág. 59

Debe prohibirse la alineación de las viviendas a lo largo de las vías de comunicación...hay que separar la velocidad del peatón, de 4 km por hora, y las velocidades mecánicas, de 50 a 100 km por hora. pág. 60

En lo sucesivo, todo barrio residencial debe contar con la superficie verde necesaria para la ordenación racional de los juegos y deportes de los niños, de los adolescentes y de los adultos. pág. 70

El peatón debe poder seguir caminos distintos a los del automóvil. pág. 100

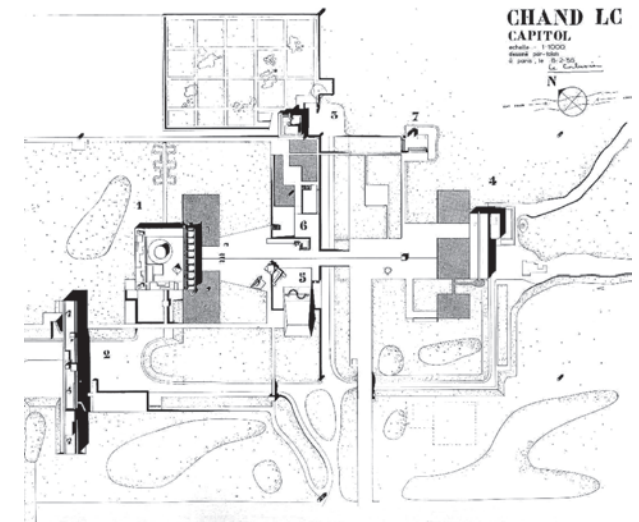
Las calles deben diferenciarse según su destino. calles de vivienda, calles de paseo, calles de tránsito y arterias principales. pág. 101

Para el arquitecto, ocupado aquí en tareas de urbanismo, el instrumento de medida será la escala humana. pág. 131

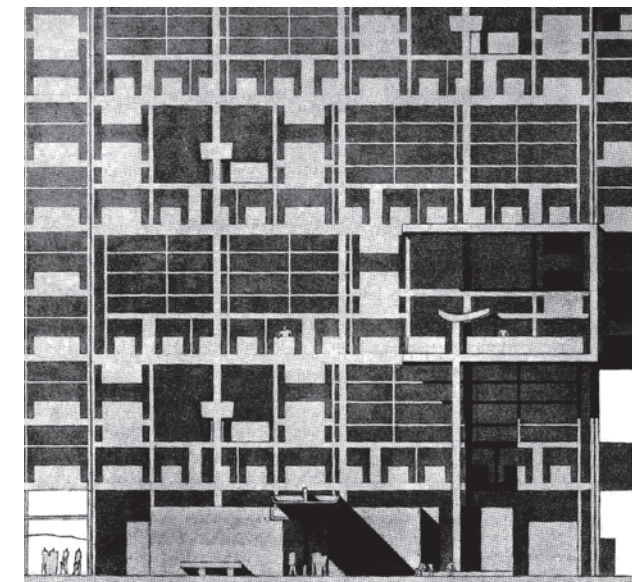
El núcleo inicial del urbanismo es una célula de habitación (una vivienda) y su inserción en un grupo que forme una unidad de habitación de tamaño eficaz. pag132

Entrevías es la materialización de un concepto, es el intento de desarrollar un urbanismo de acuerdo a los principios de la modernidad, a los principios de su tiempo, pero en los que Oíza entiende se deben incorporar reflexiones y estrategias contemporáneas.

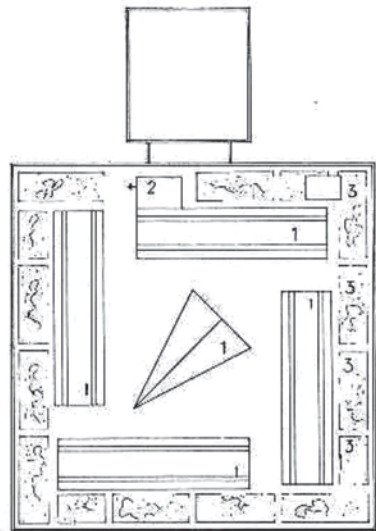
Oíza siempre fue un arquitecto moderno, no del movimiento moderno, que por supuesto, sino pendiente de lo que estaba ocurriendo en el



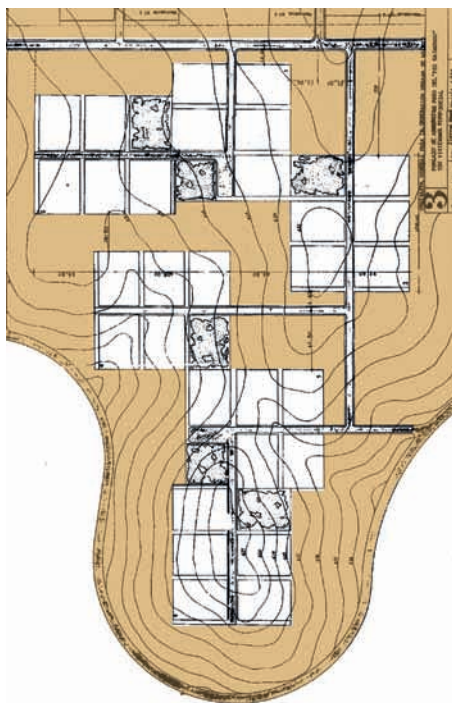
Le Corbusier . Chandigarh



Le Corbusier. Chandigarh. Secretariado



Le Corbusier . Centro cultural en Ahmedabad



pensamiento contemporáneo, en ese momento y a lo largo de toda su vida.

Así, Entrevías es también un manifiesto de la modernidad que revisa los principios del movimiento moderno, en el Manifiesto de Doorm de 1954, redactado por Peter Smithson en 1954 se proclama:

1. Es inútil tener en cuenta la casa, sino como parte de una comunidad debido a la interacción de estos entre sí.
2. No debemos perder el tiempo codificando los elementos de la casa hasta que este otro tipo de relación se ha cristalizado.
3. 'Hábitat' se refiere a la casa particular en el tipo particular de la comunidad⁶

Y por esto, en el artículo, Moneo explicita claramente esta filiación moderna del proyecto:

Este malestar ante el problema de la vivienda lo palpamos en el propio corazón del CIAM; en las últimas reuniones algunos miembros se atreven a señalar que la Carta de Atenas ya no es suficiente, y que si bien es cierto que ha contribuido notablemente a fomentar la habitabilidad de la vivienda, no lo es menos que ha olvidado buena parte de lo que a estructura social se refiere.

⁶ 1. It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the inter-action of these on each other.

2. We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallized.

3. 'Habitat' is concerned with the particular house in the particular type of community.

La cuestión se propone con tal fuerza que un grupo se decide a trabajar por su cuenta y nace el TEAM X, al que debemos algunos intentos valiosos por recuperar conceptos urbanos que habíamos olvidado. (Moneo, 1961 mayo-junio)

La propuesta urbanística de Entrevías mira hacia adelante, hacia un futuro que los jóvenes arquitectos de ese momento sienten, de la mano de Julián Laguna, que era posible incorporar a la realidad de la sociedad española de los años 50.

La propuesta urbanística, arquitectónica de Entrevías se emparenta con las propuestas de Le Corbusier en la India, Ahmedabad o incluso en la propuesta de Candilis, Josic, Alexis y Woods para la Freie Universität en Berlín, Alemania, de 1967-72.

Una voluntad de abstracción, de control del proyecto a través de la geometría y la modulación es otro de los rasgos diferenciadores de la propuesta de Entrevías, no hay concesiones a una imagen del paisaje, no hay concesiones a un intento de generar vistas o puntos de atracción, la geometría y el rigor del planteamiento debían generar el lugar de la arquitectura.

Existe una clara decisión de construir un proyecto desde la estrategia geométrica de desarrollo, en palabras de Federico Soriano, es un proyecto "sin forma"

José Manuel López Peláez, cuando se refiere a la propuesta de ordenación del poblado lo expone de forma clara y concisa:

“El trazado, en este caso, se planteó a partir del mismo módulo que la vivienda. Era una parrilla que admitía cierto grado de flexibilidad en la disposición de los elementos; la idea era crear un territorio ex novo, sin concesiones a los aspectos paisajísticos tradicionales que habían prevalecido en algunos Poblados de Colonización. Hay una intención orgánica contenida en la urdimbre de circulaciones para peatones y vehículos: la imagen del árbol sobrevuela la propuesta, pero los tiempos aun no son propicios. La idea se presenta, por tanto, clara y radical. (López-Pelaez, 2007)

LA ESTRATEGIA DE INTERVENCIÓN

Una de los aspectos sorprendentes de Entrevías y sus autores es la capacidad para asumir estructuras y procedimientos proyectuales absolutamente modernos. Suponemos que, en la década de los cincuenta en España, ser moderno, aunque hubieses estado un año de viaje por Estados Unidos y estuvieses al tanto de lo que se publicaba fuera, ser moderno, digo, sería, sobre todo, construir tu propia versión de lo moderno. Asumir unos conceptos, entender unas estrategias, decodificar unos lenguajes e intentar aplicarlos.

Y en el desarrollo de este proceso, los resultados les llevaban a aquellos lugares a los que, en palabras de Bruce Mau, no sabían que iban a llegar, pero a los que querían llegar. Siempre con la osadía e inquietud del inventor constante -del que hablaba Juan Daniel Fullaondo en La Bicicleta aproximativa- que experimenta nuevos caminos, prueba nuevas fórmulas para resolver aquello en lo que su mirada se detuvo.

En su libro “sin_tesis” (Soriano, 2004), Federico Soriano, en el capítulo “sin_forma”, expone: “una obra de arquitectura necesita de una idea de arquitectura; debe contener un pensamiento. Por ello inicialmente no tiene una representación formal concreta.”

Y como ya citábamos en la introducción, “Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento a posteriori. No es una arquitectura que es como un..., sino que es un...No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas.”

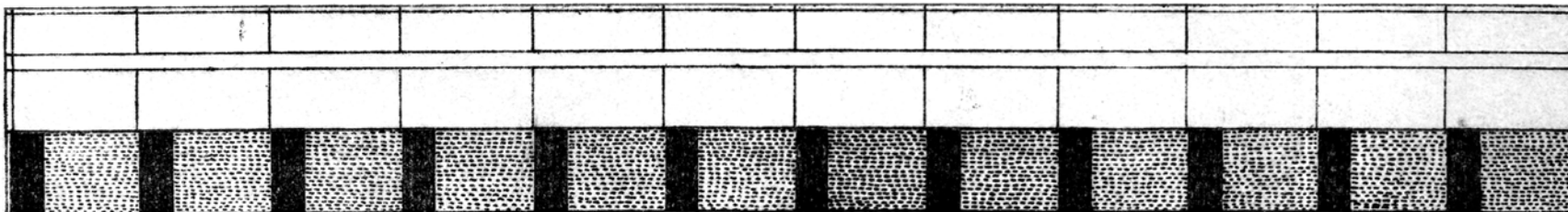
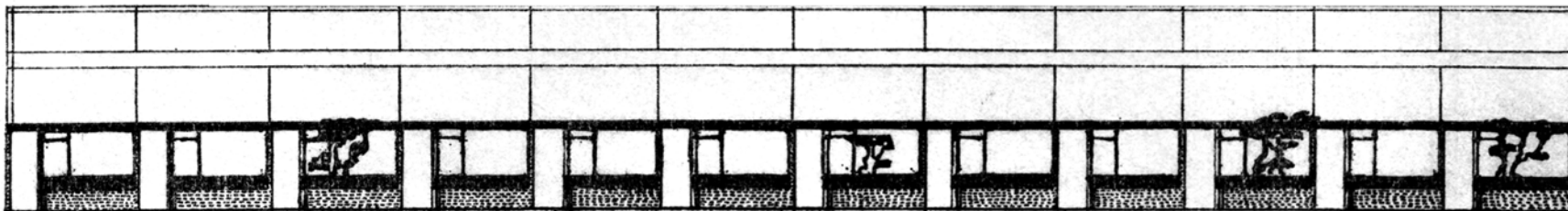
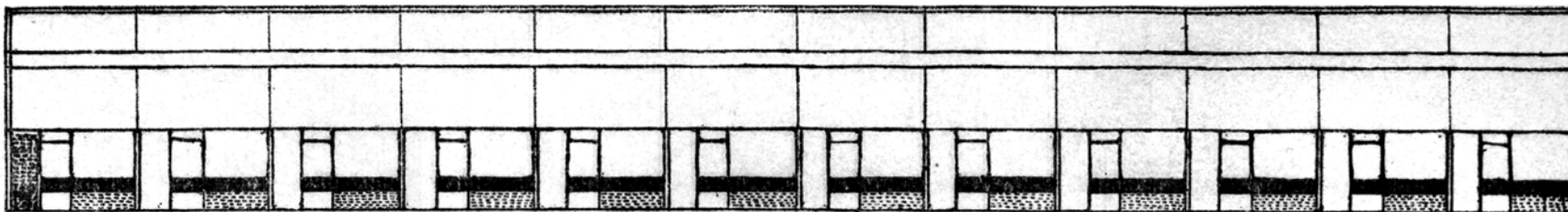
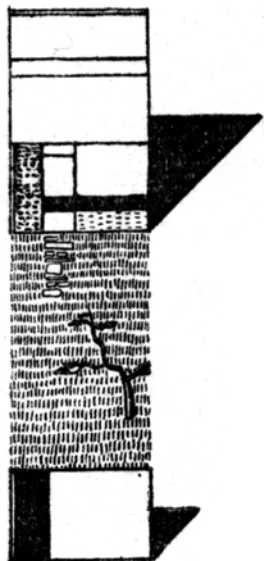
Como dice Paul Rudolph, “el arte de la arquitectura tiene que ver con lo que eliges enseñar o no enseñar” y Sáenz de Oíza, antes de elegir qué enseñar o no enseñar, tiene todas las cartas de la baraja que intervienen en cada proyecto sobre la mesa y con ellas comienza jugar. Una vez planteado el problema, Oíza concibe la ordenación de Entrevías como el desarrollo de un diagrama, construye una estrategia con las ideas que ha ido fraguando, reinterpretando, sumando todo aquello que entiende debe contener el proyecto de ciudad que tiene entre manos. Con estos elementos, de una manera singular y sorprendente, desarrolla una obra planteada como “an action painting” urbano. Un proceso en el que ha habido una idea inicial y el proceso de ir colocando las distintas piezas en un determinado lugar y la dirección de las mismas va conformando el resultado, como en el campo de trigo con las pacas de paja sobre él, en el que el resultado de su colocación en el campo es fruto de la decisión del conductor al ir las depositando sobre el campo en el recorrido de su jornada.

Hacia el final del capítulo, Soriano insiste, “el propio proyecto debe entenderse entonces como un proceso temporal donde los avatares y los agentes que intervienen se convierten en nuevos datos, referencias o interferencias.

“En este momento, la palabra “proceso” se sustituye por procedimiento. En cada proyecto se debe buscar y definir el procedimiento que deberá guiar los pasos de su desarrollo.” (Soriano, 2004)

La propuesta urbana de Entrevías ha de entenderse como una estrategia, un procedimiento de intervención que engloba todas las energías y fuerzas intervinientes en el proceso.

Al entender y poner en valor esta estrategia, generadora de un espacio urbano, queremos también entender la manera en que Oíza se planteaba, en ese momento, las herramientas proyectuales, cómo estas herramientas evolucionan en su contenido, pero no en su actitud, al enfrentarse a un proyecto de vivienda social, treinta años después, en el que, nuevamente, reflexiona y propone su forma de entender la ciudad.



EL PROYECTO DE ENTREVÍAS

En el artículo de 1961 en que Rafael Moneo presenta el proyecto, hace la siguiente descripción del mismo:

“La nueva urbanización se desarrolla sobre la idea de preparar el terreno adaptándose a las condiciones centrales de acceso y topografía en forma de terrazas sensiblemente horizontales y de una extensión aproximada de una hectárea.

Cada una de estas figuras, como las hojas de un árbol, se ordena en un sistema de calles y bloques de viviendas de acuerdo con un plan metódico de organización y conexión de este sistema por la arteria o tronco de que dependen.

Tanto la urbanización como la edificación se reducen así a la resolución de la manzana tipo y al establecimiento de la urbanización exterior a las manzanas (centro del barrio, vía general de accesos, red principal de servicios, etc.).

La aparente monotonía del conjunto que pudiera crear esta serie repetida de manzanas, consecuencia lógica en toda solución de economía, queda anulada por la libre ordenación de estas figuras y por la también libre situación de espacios verdes interiores en cada una que permiten la suficiente agilidad o movilidad en la creación de plazas, espacios abiertos, puntos de vista o perspectiva, etc.

Se ha adoptado una orientación solar diagonal,

la más racional para bloques cerrados o anulares de vivienda y que permite, de otro lado, combinaciones de unas con otras fachadas, contrastándose las fachadas extremas totalmente ciegas con la arquitectura más abierta de los jardines en las fachadas contrarias”

Decíamos antes que la dificultad en un trazado de este tipo era acertar con la unidad modular.

Veámoslo en nuestro caso.

El módulo escogido fue 3,60 metros, módulo que define la amplitud de la vivienda que se agrupa, según una serie duodecimal, en un bloque de 24 viviendas (9 módulos por 12 módulos).

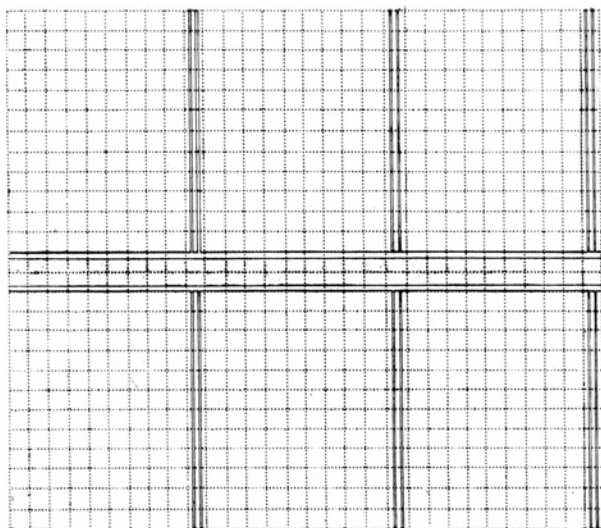
Un módulo da lugar al callejón de a pie y dos al de tránsito rodado.

Nueve módulos es el fondo correspondiente a dos viviendas; el módulo medio concentra los servicios del bloque.

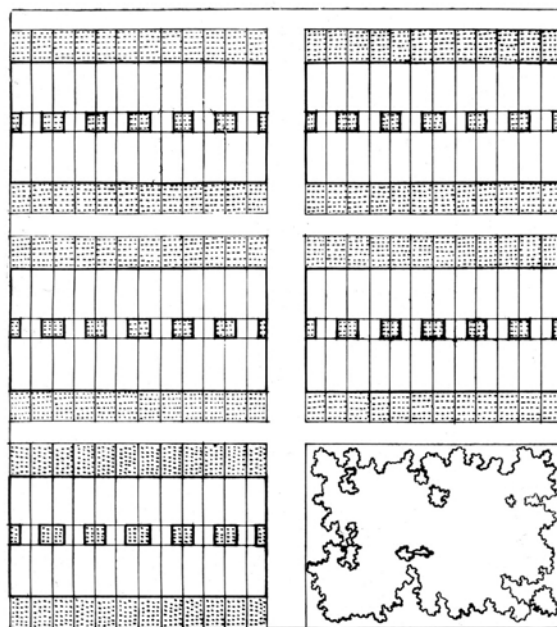
Por tanto:

12 viviendas + calzada + 12 viviendas @26
módulos

9m. + callejón + 9m. + callejón + 9m. +
callejón @30 módulos



Red viaria de la unidad de planeamiento



Unidad de planeamiento

26 módulos. x 30 módulos. dan, aproximadamente, una hectárea de superficie.

Siempre 9 x 12 módulos, la extensión correspondiente a un bloque de 24 viviendas, será hueco dispuesto para zona verde, que facilita el enlace y la suma de manzanas. (Moneo, 1961 mayo-junio)

Hasta aquí la descripción que Moneo hace de la ordenación, me he permitido la libertad de una transcripción tan extensa ya que hacer es difícil hacer una descripción más ajustada que la suya.

El proyecto fija esta unidad modular (macro manzana) de 6 manzanas que dispuesta sobre el terreno y según el esquema arbóreo mencionado por Moneo, ocupa estratégicamente todo el terreno. Con gran maestría, Oíza desarrolla la idea de Radburn con un lenguaje radicalmente ligado a la abstracción moderna, lo que allí era un lenguaje historicista y orgánico, aquí es un juego en el que se definen las cartas y las reglas, pero no el resultado.

El único plano de ordenación conocido, y publicado en el catálogo de la exposición de "Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Oíza", realizada en la fundación cultural del Colegio de Arquitectos de Madrid, en enero de 1996, aplica estos criterios de composición a la zona del proyecto donde debería haberse iniciado la construcción, pero que luego es ocupada por las manzanas del Poblado Mínimo. Es decir, la propuesta de ordenación no dependía de la posición o ubicación, era una propuesta de estrategia de ocupación del territorio.

En esta propuesta, las macromananzas se comportan como auténticos frutos apiñados, colgando de la red viaria dejando en torno suyo, espacios vacíos sin definir, al parecer, según recuerda Eduardo Mangada, se preveían esos vacíos como espacios verdes, zonas de esparcimiento, muy a la manera de lo propuesto en Radburn.

Las macromananzas, en el plano, se tocan tres a tres como imantadas, como racimos de uvas, dejando que esos espacios vacíos intersticiales actúen como un fluido de alta densidad. Cada macromananza se conecta con la siguiente por contigüidad, actuando, a veces la calle peatonal, a veces la calle rodada como conector.

En la ordenación definitiva, la posición de estas macromananzas es más variada y parece obedecer a criterios de creación y ruptura de perspectivas. Se crean ejes que estructuran la ordenación funcionando como flujos o ríos principales y por otra parte se giran las manzanas para romper las perspectivas y dotar al conjunto de vistas diversas, a pesar de estar todo realizado con las mismas piezas.

Se juega con la manzana vacía, unas veces adosándolas, otras como finales de perspectiva, otras como manzanas interiores.

Se establece una jerarquía de vías, las perpendiculares a la vía de conexión con Madrid como vías principales, un segundo nivel de circulación rodada, formando una malla topológica y por último la red de vías peatonales de acceso a las viviendas. Manteniendo los criterios de jerarquías planteado en Radburn.

LA VIVIENDA DE ENTREVÍAS

Para la propuesta arquitectónica que presenta en Entrevías, Oíza desarrolla y optimiza las dos versiones anteriores, la versión de Fuencarral y la versión del concurso, aportando soluciones que no están en estas, buscando ajustar al máximo los costes y desarrollar un modelo de vivienda en el que la propuesta arquitectónica sea un modelo absolutamente depurado, una pieza de arquitectura en el que cada elemento tuviese la condición de único e insustituible.

Para el ajuste dimensional y el control de la obra, durante su desarrollo fue básica la modulación planteada en el proyecto. La propuesta es una pieza de una maquinaria, que forma parte de una estrategia de intervención, en la que el resultado formaba parte del proceso.

La modulación fue una de las constantes en la arquitectura de Oíza, ¹ buena prueba de ello es la extensa explicación acerca de la modulación del proyecto realizada por Rafael Moneo, partiendo desde el módulo básico de 3,60 m, módulo de la vivienda, el uso del múltiplo 3 (generando las variantes de 9 y 12 módulos) y el submúltiplo 2 (6 manzanas o la división del módulo por 2 para generar el submódulo 1,8 en la ordenación de la vivienda)

“Siempre he pensado que las medidas y la modulación eran claves en la arquitectura” Oíza (Capitel, 2000)

¹ Sobre este tema es instructivo el artículo de Javier Velles, Oíza BB, en el libro BANCO DE BILBAO SÁENZ DE OÍZA, editado por el Departamento de proyectos DE LA ETSA Madrid

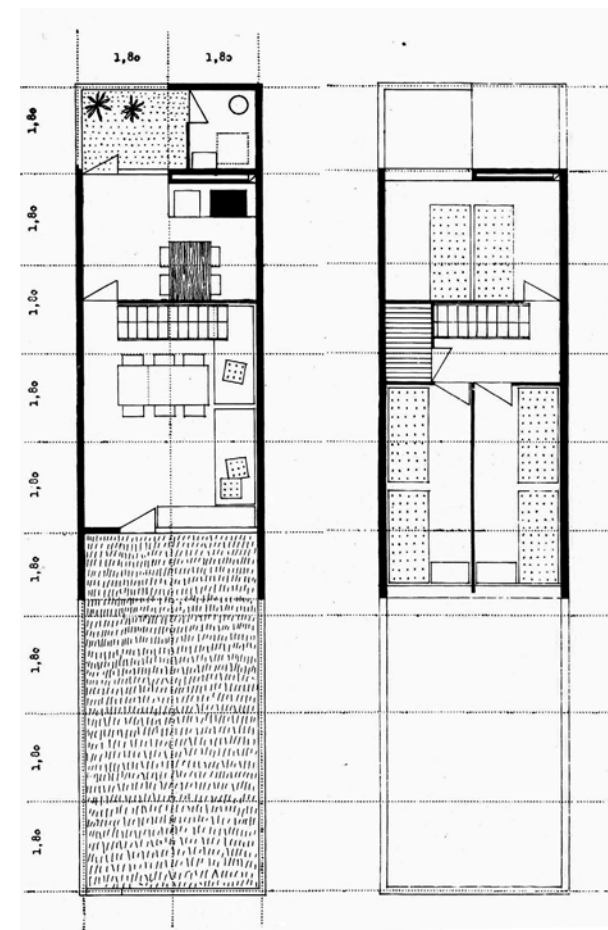
Si en Fuencarral el módulo, definido a partir del ancho de la crujía que define el ancho de la parcela, era de 3,50 m de ancho, en el concurso se amplió a 4,0 m, y en este caso, se ajusta a 3,60 m de ancho entre ejes.

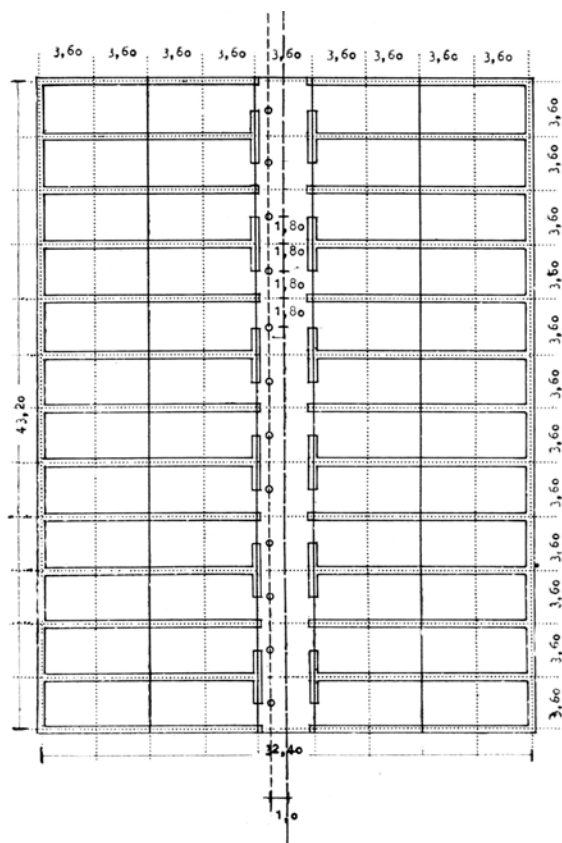
Este módulo le permitirá generar la trama sobre la que apoyará la versión definitiva de la vivienda, y en un proceso multiplicador sin límites, la manzana, las calles, la macro manzana y trama global de la urbanización.

POSICIÓN DE LA EDIFICACIÓN

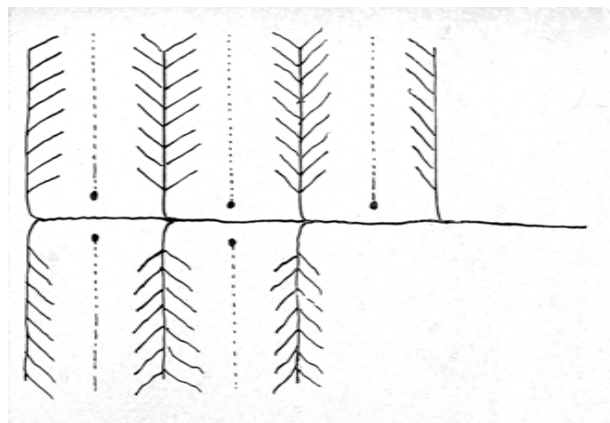
A diferencia de Fuencarral, donde experimenta con dos posiciones dentro de la parcela, adosando la vivienda al lindero exterior, en unos casos y al posterior en otros, manteniendo la orientación principal de la vivienda, generando las variaciones con el cambio de posición del patio, o en el concurso donde la pastilla de viviendas tiene siempre la misma orientación, a mediodía en su fachada principal y por tanto al unirse dos a dos, una de las fachadas a calle era a través del patio y la simétrica a con el cuerpo edificado en el lindero exterior y el patio hacia el interior.

En Entrevías plantea una solución diferente, opta por la solución de generar un patio en la parte delantera de la parcela, siempre, retranqueando la edificación hacia el fondo de la parcela, pero dejando al fondo un patio del ancho de medio módulo (1,80 m), que junto con la hilera simétrica, generan un patio de luces del ancho del módulo (3,60m). A este patio de luces abren huecos la cocina, el baño y el dormitorio principal.





Red de saneamiento



Esquema arbóreo de la red de servicios

Esta ordenación le permite generar un frente de patios a las calles peatonales de acceso, creando un espacio urbano amplio, a pesar de la estrechez de la calle (3,60), al ensancharse en la sección interior de la parcela. Estos patios a su vez actuaban de filtros, de espacios de intermediación, de umbrales.

EL BAÑO

El patio posterior, además, le sirve para alojar un pequeño volumen de una planta, de menor altura que la planta baja, que contiene el baño al que se accede desde el mismo.

En Fuencarral y en el Concurso, el cuarto de baño es un pieza que cambia de posición, en Fuencarral opta por colocarlo en la planta baja, junto a la entrada, adosado a fachada, lo que le permite abrirle una ventana al exterior. En la vivienda del Concurso, seguramente gracias al mayor ancho de crujía el cuarto de baño pasa a la planta alta junto al dormitorio principal, pero también adosado a la fachada exterior. En ambas soluciones el baño se ubica junto a una medianera, lo que le permite compartir instalaciones de fontanería y saneamiento, uno de los temas que preocupan a Oíza en ese momento, (no debemos olvidar que Oíza fue profesor en la ETSAM de "Salubridad e higiene de edificios y poblaciones" entre 1949 a 1958, además de autor de los apuntes de texto de "Salubridad, higiene y saneamiento")

En Entrevías, aprovechando la doble simetría de los módulos de viviendas, coloca el cuarto de baño en una posición que permite unificar las instalaciones de cuatro unidades y generar una

única red horizontal de recogida de aguas a lo largo de eje central de la manzana.

Oíza se enorgullecía de haber conseguido plantear el saneamiento de cuatro casas con una sola arqueta, ya que, en ese momento, en España la economía en el material de construcción es la preocupación fundamental. Las instalaciones de agua de la cocina y el baño, dentro de esta misma lógica de ahorro económico, discurren por la pared colindante común.

Esta solución, le permite, en un gesto proyectual brillante, resolver no sólo la economía de las instalaciones, sino también dotar a la cocina de un pequeño patio de desahogo material, iluminación y ventilación, que al poner el patio principal en la parte delantera de la parcela, había quedado sin resolver.

LA POSICIÓN DEL PATIO

Comentaba Oíza, en clase de proyectos, la diferencia entre los balcones de las casas en el sur de España donde el ama de casa coloca macetas con geranios en un gesto de ornato de la ciudad, con aquellas casas donde la gente coloca en los balcones las bombonas de butano, indiferentes al decoro de la ciudad.

De esta manera nos indicaba que el balcón, la terraza, el patio son los elementos de intermediación entre el espacio privado y el público, son el elemento activo del edificio, si la fachada es la expresión de la manera en que el arquitecto ha entendido el diálogo del edificio con la ciudad, en los edificios de viviendas, estos

elementos de intermediación de la fachada, son el gesto activo permanente y continuo del dialogo entre los habitantes y la ciudad. Si en las fachadas habla el arquitecto, en los balcones, terrazas y patios hablan los ciudadanos y son estos los que expresarán su forma de entender la ciudad, como la viven y la sienten.

En Entrevías, Oíza opta claramente por el patio jardín, permitiendo que las viviendas dialoguen entre sí y con el resto del barrio. Da un voto de confianza a sus habitantes para que construyan la imagen de su barrio. En un gesto que, en una realidad muy diferente, recuerda a las viviendas construidas por Alejandro Aravena, ELEMENTAL, en Iquique, Chile, en 2001.

Ya en Fuencarral había entendido que el patio en la parte posterior de la casa, generaba un espacio con funciones más de trastero que de espacio habitable, por lo que, en el caso de Entrevías la opción de construir un espacio privado, pero de intermediación con lo público, es clara y rotunda.

El patio-jardín como puerta de acceso a la vivienda, un umbral, un espacio ajardinado, en el que las familias, mayoritariamente provenientes de Andalucía, retomaban el gusto por el ornato y la belleza de las flores y los jardines.

“El umbral es el espacio que relaciona el interior y el exterior y, por lo tanto, es tu existencia.

Tú tienes vida privada, pero también tienes tu proyección pública. El umbral es así el centro del mundo.

Esto es muy importante para la arquitectura, pues la arquitectura es tanto más importante cuanto más grueso es su borde, su umbral” (Oíza citado por Capitel) (Capitel, 2000)

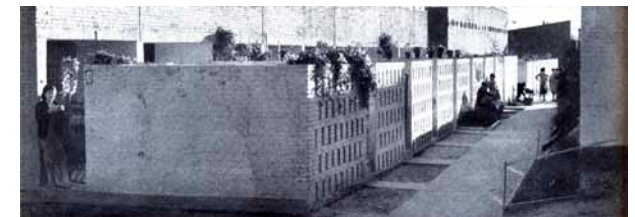
LA ORIENTACIÓN

En los dos proyectos anteriores, Fuencarral y el Concurso, existe una preocupación por conseguir que la pieza de la estancia tuviese una buena orientación solar, sur o sur-este. Inevitablemente este planteamiento lleva a una ordenación tipo girasol, con todas las viviendas orientadas sensiblemente en la misma dirección.

Parece evidente que esta opción, que busca un buen comportamiento bioclimático de la vivienda, es la óptima en los dos casos anteriores, pero el cambio de escala de la intervención (2.648 viviendas) le obliga a modificar este criterio, ya que generaría una rigidez y monotonía en la ordenación que no debieron parecer óptimos para la ordenación urbana. En este caso Oíza adopta una actitud claramente manierista y heterodoxa frente a las propuestas canónicas de ordenación de bloques en hilera (Zeilenbau) propuestas por los maestros del racionalismo moderno.

Oíza opta por la opción que le confiere mayor diversidad en la ordenación del barrio, en detrimento de la orientación principal de la casa. Sacrifica el confort higrotérmico, ambiental de una parte de las viviendas para conseguir una buena ordenación del conjunto.

El barrio se ordena en base a dos direcciones perpendiculares, un eje Noroeste-Sureste,





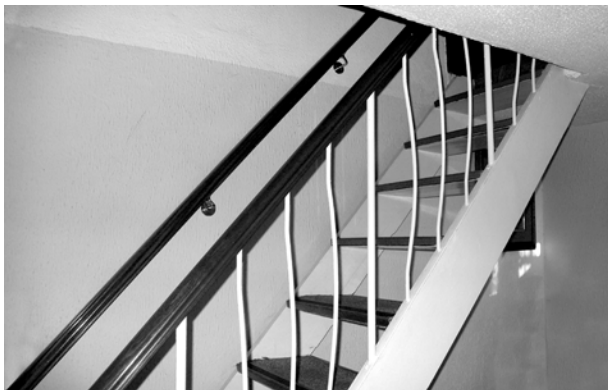
sensiblemente paralelo a las vías del tren y su transversal Suroeste-Noreste. Todas las calles del poblado están orientadas según una de las dos direcciones.

Así, por tanto, en el poblado tendremos viviendas con frente a estas cuatro orientaciones, noroeste, sureste, suroeste y noreste. En este caso ha prevalecido el criterio de la ordenación urbanística frente al criterio de la buena orientación solar.

De las 180 unidades de 12 viviendas, 46 miran al Noroeste, 46 al Sureste, 44 al Suroeste y 44 al Noreste. La mitad de las viviendas están bien orientadas y la otra mitad no.



valla exterior. 2016



Escalera interior original, en 2016. La escalera se entregaba sin barandilla, que construían los vecinos.



LA VIVIENDA

LA ESCALERA

En los proyectos anteriores, Oíza ha ensayado la escalera paralela a los muros y la escalera transversal a ellos, esta segunda opción, probada en el concurso, resuelve de manera más sencilla la estructura de los forjados de la planta primera, forjado de viguetas de hormigón apoyadas en los muros transversales, al generar el hueco de la escalera eliminado un par de viguetas del mismo.

En Fuencarral la escalera tiene 12 peldaños, en el concurso 14, en Entrevías vuelve a los 12 peldaños.

En el concurso el ancho mayor de crujía le permite diseñar una escalera con dos peldaños más, consiguiendo una mayor altura de planta baja que en las otras dos viviendas, los peldaños de esta vivienda tiene unas medidas de huella de 21,5 cm y tabica de 19,0 cm, muy similares a los de entrevías (20,0 cm de huella y 20,5 cm de tabica).

El haber ensayado en las dos propuestas anteriores una escalera con una pendiente tan pronunciada, le permite colocar en un ancho de crujía tan estrecho, la escalera transversal en un solo tramo.

La escalera de Entrevías tiene 12 peldaños con una proyección de peldaño de 20 cm y una tabica de 20,5 cm. La escalera se construye con dos zancas metálicas (30 x 200 mm) y peldaños

en el intradós de la zanca, sin tabica, lo que le permite resolver el peldaño con una pieza de 28 cm de fondo, consiguiendo que su uso sea más cómodo.

“La unidad de vivienda procede, en líneas generales, del primero de los citados, pero la acción de girar la escalera disponiéndola transversalmente a los muros de carga al tiempo que se fija la separación de estos en 3,60 m termina por dibujar una solución absolutamente encajada en su economía más estricta. Oíza era consciente de este ajuste y como profesor de Proyectos, en segundo curso nos proponía como ejercicio que tratáramos de mejorar la vivienda de Entrevías aceptando las superficies del programa y el trazado del conjunto. Solicitaba, además, un estudio económico aproximado de nuestras propuestas alternativas que debían equipararse a las 37.500 pesetas como presupuesto tope de la vivienda en el Poblado dirigido. El jeroglífico no tenía solución posible que no tuviera que renunciar a alguna de las bases de partida o copiar el modelo.” (López-Pelaez, 2007).

Visitando una de las casas del poblado pude comprobar su uso y siendo una escalera empinada, no resultaba incomoda, teniendo también en cuenta la altura que salva, 2,46 m. La escalera se entregó en obra sin barandilla.

LA DISTRIBUCIÓN

Como en Fuencarral, la escalera divide, en planta baja, la estancia del espacio de cocina comedor, pero a diferencia de Fuencarral en el que la planta baja se presenta totalmente

diáfana en ambos sentidos, aquí la cocina-comedor se cierra con un tabique y sólo se abre hacia el patio posterior.

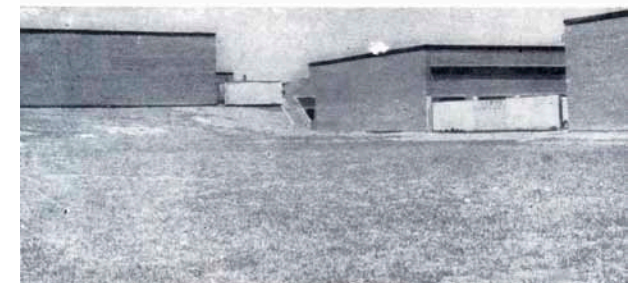
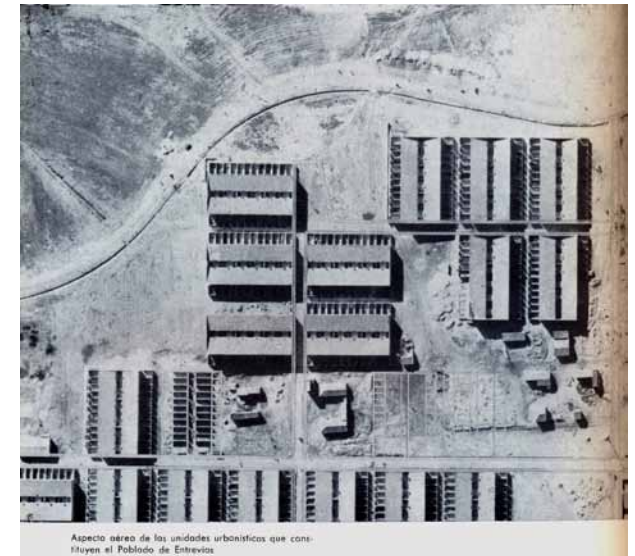
La cocina, amplia, tiene una superficie útil de 8,40 m², fue muy valorado por los usuarios, según comenta Jaime Alvear en el Libro “La quimera moderna”. El paso al baño se realiza a través de la cocina y el patio.

La estancia ocupa el frente de la casa con una superficie útil de 15,45 m², se abre al patio jardín a través de un porche, generado por el vuelo de la planta alta, recurso que ya utilizó en las otras dos viviendas.

En la planta alta, la escalera y el pasillo de distribución divide la vivienda en dos sectores, hacia el patio posterior, el dormitorio principal (8,49 m² útiles) y hacia el patio jardín los dos dormitorios individuales (6,82 m² útiles cada uno). Con la salvedad del concurso, donde el baño se sube a la planta alta junto al dormitorio principal, esta distribución de los dormitorios es la misma en las tres viviendas y en los tres casos son los dormitorios individuales los que miran hacia el patio jardín.

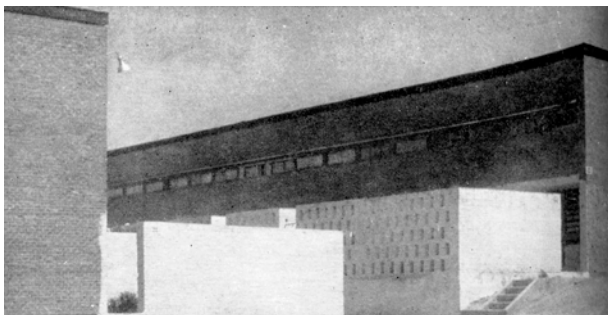
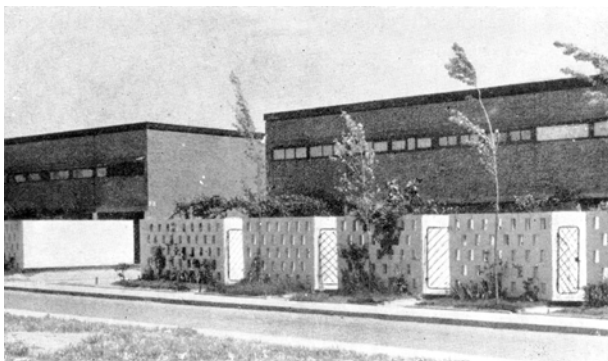
LA SECCIÓN Y EL BLOQUE

Oíza desarrolla para la manzana de Entrevías una propuesta arquitectónica más radical que en los dos casos anteriores, resuelta utilizando con gran habilidad la sección para conseguir una imagen exterior de los edificios claramente ligados a la retórica del lenguaje del movimiento moderno.





A la derecha de la fotografía se ve uno de los bloques construidos en la 1ª fase, según el modelo de Fuencarral A



En Fuencarral, la cubierta a dos aguas del bloque continuo de viviendas genera una imagen demasiado tradicional en comparación con la abstracción geométrica del bloque de concurso, resuelto con cubierta plana.

En Entrevías, en las condiciones económicas, técnicas y de realización de la obra (semi-autoconstrucción) era más lógico construir con cubierta inclinada que plana. Entonces resuelve toda la casa con un solo faldón inclinado hacia el patio interior, con lo que la cubierta inclinada no es visible desde la calle y en los testeros de la manzana cierra el patio interior con un muro de cornisa horizontal que arranca de la altura máxima de la cubierta, consiguiendo, de esta forma, una manzana de viviendas de geometrías abstractas y puras.

Esta solución obliga a apurar mucho las dimensiones interiores de la vivienda. La cubierta finalmente tiene una pendiente del 14% y arranca desde el muro posterior a una cota de 1,90 m libres interiores, alcanzando una altura libre en el frente de la casa de 3,10 m.

FACHADAS

En la solución de los alzados de las viviendas y de la manzana las referencias a los códigos de lenguaje desarrollados por los pioneros del movimiento moderno en Europa son claras y nítidas. En los huecos en bandera del patio y el hueco horizontal continuo de la planta alta es imposible no ver la referencia a las viviendas de Kiefhoek de Oud y las viviendas de Dammerstock de Gropius, en el uso del ladrillo visto y la representación abstracta de los alzados se ve el estudio y conocimiento de la obra de Mies.

El proyecto, en su imagen exterior, es un manifiesto rotundo de adscripción a los principios racionalistas del movimiento moderno.

De las decisiones de diseño de la fachada, el hueco horizontal continuo es la más arriesgada y a su vez, la que en su día y en las imágenes que se conservan, otorga mayor rotundidad al proyecto, es un gesto absoluto, una línea de vidrio, una línea negra, en un muro plano continuo de ladrillo rojo, silencioso, rematado en los testeros de la manzana con un paño ciego de 28,0 x 8,0 m.

Este hueco rasgado no sólo era radical en su forma en el contexto global de la fachada y el volumen arquitectónico, también lo era en lo constructivo.

La carpintería del hueco iba enrasada a testa con los muros medianeros, a haces exteriores del muro medianero, con un perfil en T haciendo las veces de parteluz en el punto medio de la ventana, coincidiendo con el tabique que divide las dos habitaciones.

La carpintería de madera está diseñada para alojar una primera banda de vidrios correderos en la cara exterior y una banda de persianas correderas conformadas con tablero tablex en la cara interior.

La banda de vidrio se compone de dos hojas laterales de 47,5 x 43 cm y una hoja central de 95 x 43 cm.

La banda de Tablex se compone de dos hojas de 95 x 45 cm.

El perfil de madera acanalado se coloca en la

cara superior e inferior del ventanal, así como en el encuentro con los muros medianeros, pero en el encuentro con el perfil T de parteluz, los vidrios y los paneles de tablex acometen directamente contra este.

La ventana no tuvo una larga vida, de hecho ya en el artículo de Moneo de 1961 habla del mal resultado de la misma debido a la mala calidad de su ejecución.

Sin haberla visto, pero estudiando el plano del detalle constructivo, quizás podemos asegurar que, no sólo, sería un problema de calidad constructiva sino que la ventana, tal cual está proyectada, generaría problemas de estanqueidad al agua, viento y polvo importantes.

Otra de las críticas que tuvo fue su tamaño y proporción, la ventana tiene una altura de 0,50 metros en un paño interior de 3,0 metros de alto y está muy lejos de lo que la gente, en ese momento cultural, estaba acostumbrada a asumir como "hueco" o ventana, así como su posición, el alfeizar de la ventana se encuentra a una altura de 1,56 m del suelo, lo que incrementa la sensación de extrañeza.

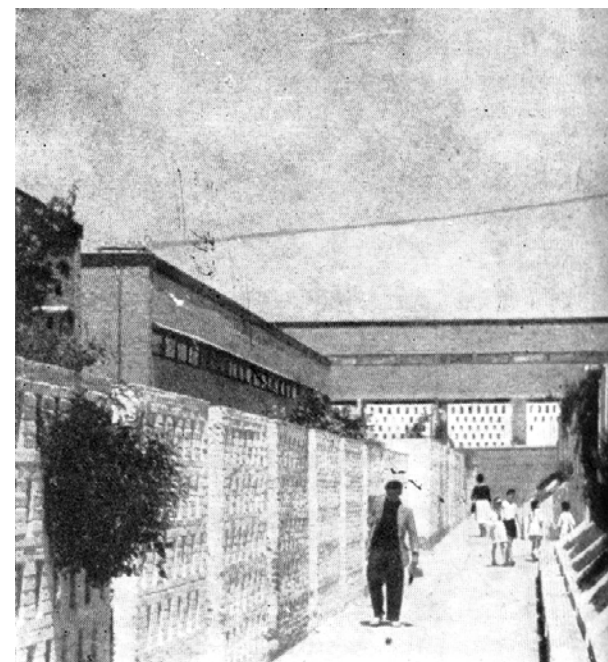
También hay que señalar que su superficie ($1,65 \times 0,50 \text{ m} = 0,825 \text{ m}^2$) resultan escasos para iluminar una habitación de casi siete metros cuadrados y 2,80 m de altura media. Según las normas actuales la ventana debería haber tenido una altura de 70 cm.

LA VALLA Y LA CALLE PEATONAL

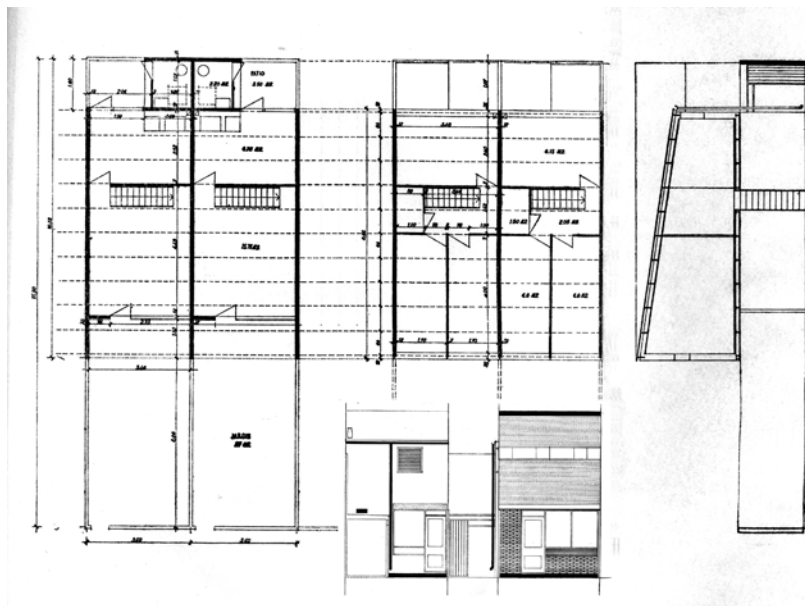
Otro de los aspectos que se repite como elemento singular en las fotografías de la época, es la valla del jardín. Ya han sido mencionadas las casas del Wellesley Housing Project de Hugh Stubbins, así como las propuestas de Marcel Breuer, que Oíza debió conocer de primera mano en su viaje a Estados Unidos, pero, me parece más interesante destacar el uso que hace de la misma.

Frente a la austeridad, silencio, sobriedad, indiferenciación de la unidad habitacional, la valla devuelve a nivel de peatón, usuario, la unidad de la vivienda, introduce el juego de vacíos y llenos frente al plano sin sombras de la fachada, permite el juego de mirar a través, refuerza el papel de umbral del jardín, modula la calle peatonal. Y frente a la valla del Wellesley Housing Project, resuelta con un solo bloque de aproximadamente $20 \times 40 \text{ cm}$, aquí el uso del ladrillo, módulo más pequeño, le permite resolver situaciones más variadas, las esquinas o los cambios de ubicación de la puerta.

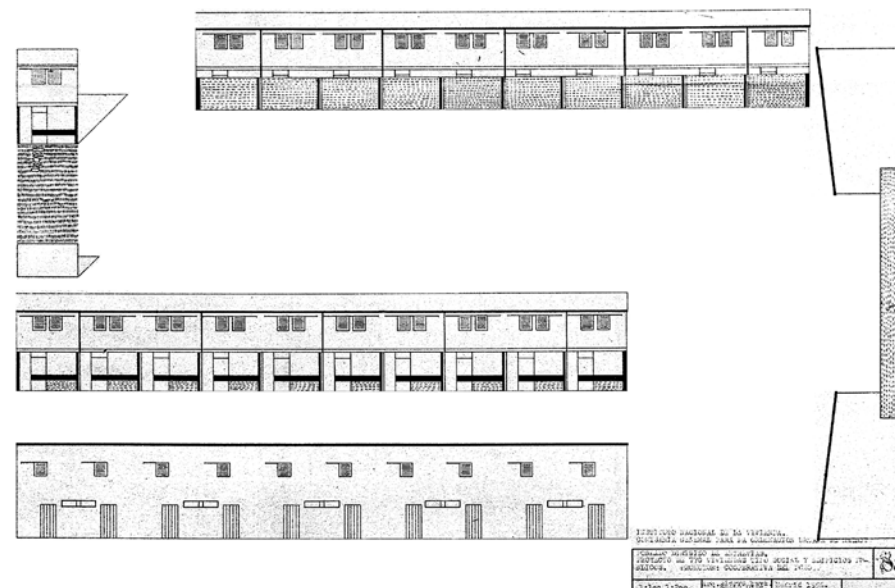
La vivienda, originalmente, privatizaba un pequeño trozo de la calle con un pequeño jardín de unos 80 cm de fondo, en proyección del ancho del muro, este pequeño jardín servía también para incorporar escaleras de acceso a viviendas que estaban en diferente cota, ya que durante la construcción se procuró ejecutar el menor movimiento de tierra posible, por lo que las manzanas enfrentadas, en algunos casos, se encuentran a distinta cota.



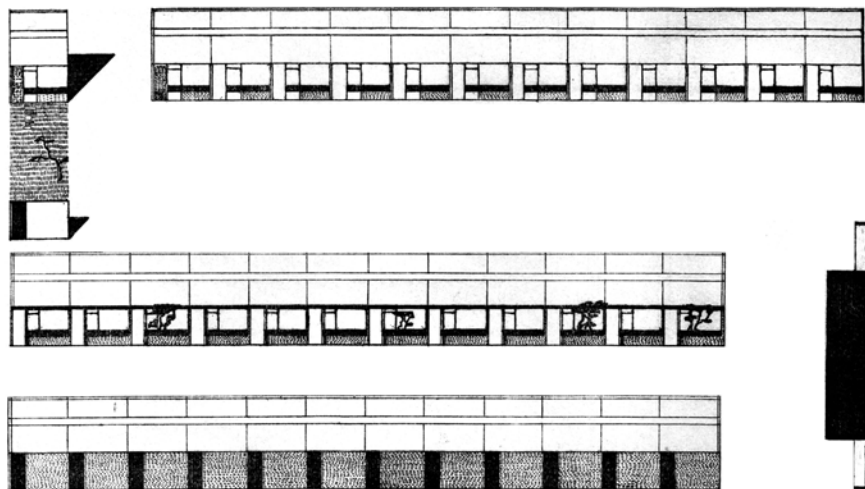
PLANIMETRIA ORIGINAL EXTRAIDA DE LA PUBLICACION DEL PROYECTO EN LA REVISTA HOGAR Y ARQUITECTURA Nº 34. 1961



UNIDAD DE VIVIENDA. PLANTAS ALZADOS Y SECCIONES



ALZADOS DE LA MANZANA SEGUN EL MODELO DE FUENCARRAL A

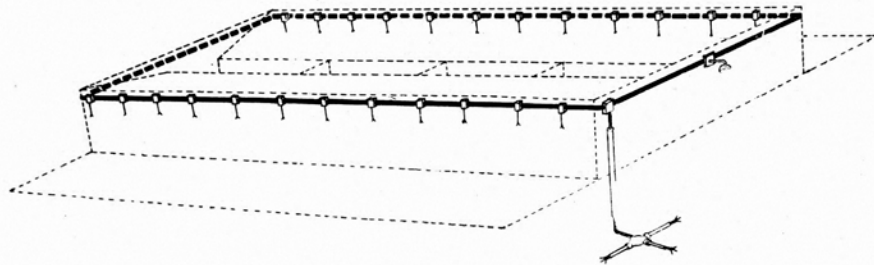


ALZADOS DE LA MANZANA



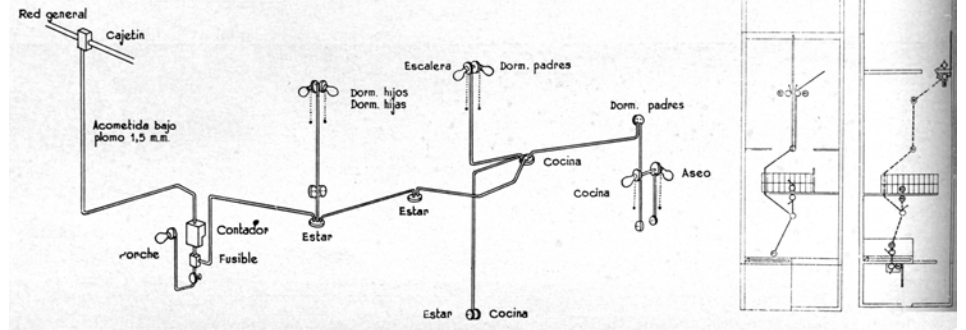
ALZADO AL PATIO INTERIOR Y AL PATIO EXTERIOR DE LA UNIDAD DE VIVIENDA

Cada bloque tiene un solo punto de contacto con la red general; un anillo completa la distribución del fluido eléctrico en las viviendas.
Un punto de luz por bloque soluciona el alumbrado de las calzadas para tránsito rodado.

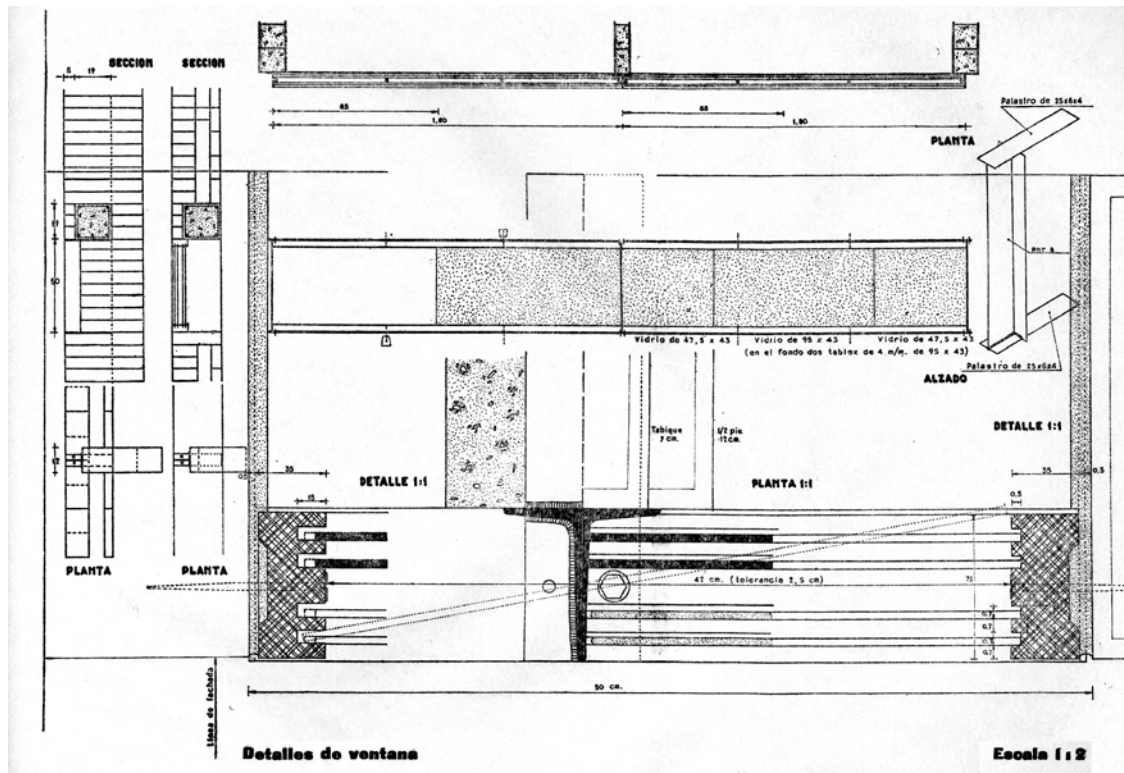


DISTRIBUCION DE LA INSTALACION ELECTRICA DE LA MANZANA

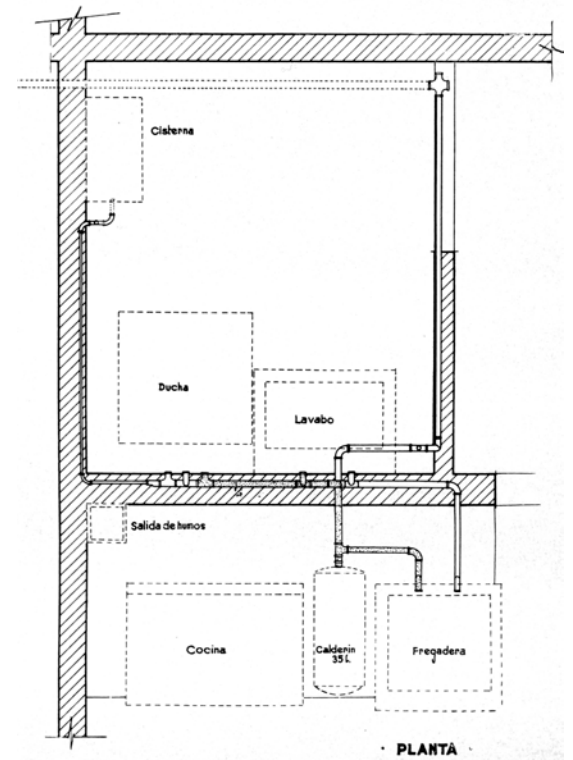
El esquema de los puntos de luz en la vivienda no precisa comentarios; la organización lineal de la casa permite una simplicidad, y por tanto una economía de trazado, notable.



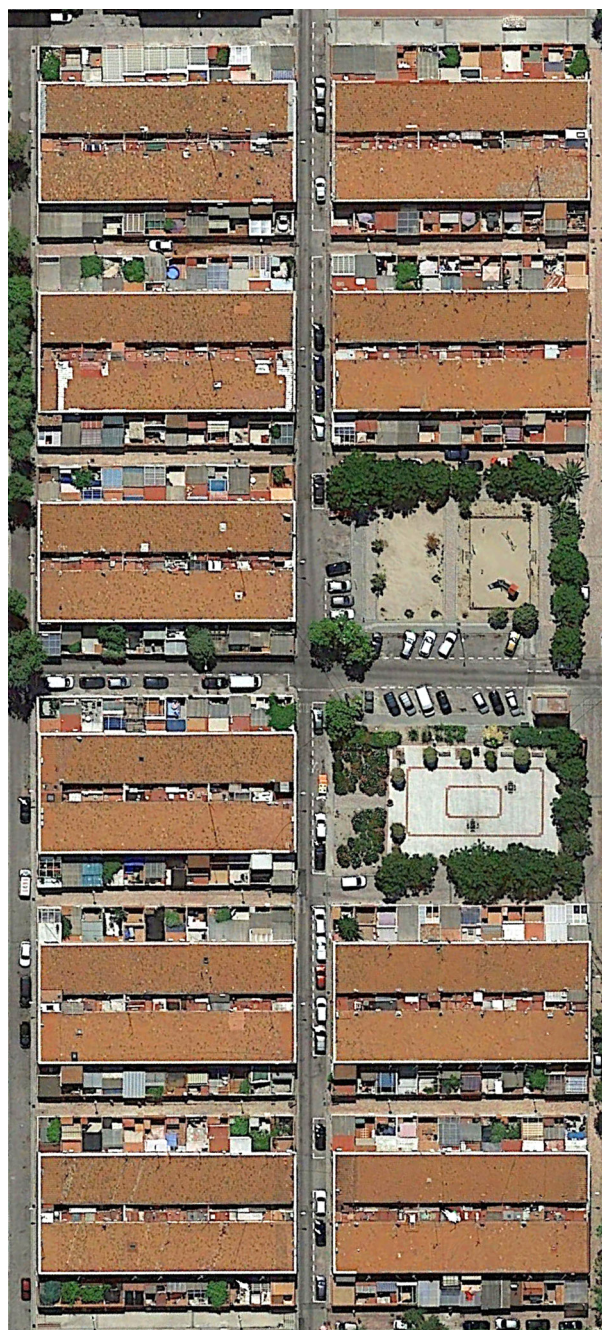
ESQUEMA DE LA INSTALACION ELECTRICA DE LA VIVIENDA



DETALLE Y SECCION CONSTRUCTIVA DE LA VENTANA CORRIDA DE LA FACHADA EXTERIOR



ESQUEMA DE LA INSTALACION DE FONTANERIA



Entrevías 2015 . Google Earth

LA OBRA CONSTRUIDA

LA ORDENACIÓN

“El día 25 de julio de 1956 —lo recuerdo porque era mi santo— aparecieron por allí Julián Laguna y Manolo Sierra con un coche y con propaganda, porque iban a empezar el poblado dirigido de Entrevías”

“Al principio, formamos grupos de 20, y luego de 24, procurando tener algún técnico en cada equipo. Con los planos de Sáenz de Oíza de viviendas de 3,60 con una profundidad de una vivienda de dos plantas muy racionalistas, empezamos a construir. Contratamos una empresa auxiliar, La Asturiana, y construimos los domingos desde muy temprano.”

Se empezaron los bloques de todo el Plan de Ordenación, y cada hectárea se dividía en seis partes, y de éstas, cinco eran viviendas y la otra una plaza, y esas hectáreas se iban articulando y formando el poblado. Inmediatamente empezamos también las calles, tratando con las empresas auxiliares que teníamos, y entonces yo pasé a ser el arquitecto de la Asociación y a dirigir las obras. ”. Jaime de Alvear (Fernandez-Galiano, Isasi, & Lopera, 1986)

No tenemos referencias de cómo se desarrolló el proceso de adaptar la propuesta inicial a una obra que, en la práctica, se definía a la vez que se construía. Ya he comentado que Entrevías es una estrategia y un procedimiento, un sistema, una estructura conceptual que establece los esquemas sobre los que se organizan los

espacios urbanos.

Sabemos que la obra se comienza por el extremo más oriental de los terrenos, en la zona conocida por el Pozo del Tío Raimundo, en este extremo oriental del barrio se construirá la mítica capilla del Padre Llanos.²

El proyecto original de Entrevías se sustenta sobre la unidad base, la unidad compuesta de seis manzanas, una de las cuales se deja sin edificar y la idea de generar un equilibrio en la composición de clúster generando un juego geométrico y visual de vacíos y llenos, de cambios en la orientación de las manzanas que generen tensiones visuales no previstas, de crecimiento orgánico de la trama de viviendas.

De hecho, si bien la ordenación definitiva de las manzanas se aleja de la imagen del plano del proyecto, en la medida que se produce una compactación del espacio vacío entre unidades de manzana, en la imagen global del conjunto de las fotografías aéreas de 1961 o 1963, vuelve a recuperarse la idea de crecimiento orgánico, de ciudadela, un clúster de manzanas unidas por la red jerarquizada de caminos, rodeada de espacios libres, los cuales se pensaban como grandes espacios verdes.

Será, posteriormente, con el Plan director que se redacta por los técnicos del Instituto de la Vivienda, cuando se produzca la colmatación del conjunto.

En la primera fase de 770 viviendas según

² Este proyecto, tiene unas primeras propuestas ligadas a un racionalismo ortodoxo y que, finalmente, Oíza modifica de forma radical, transformándolo en un proyecto de compleja estructura expresionista y fenomenológica.

planos, 812 según un recuento actual, se construyen dos tipos de viviendas, la vivienda conocida como la vivienda de Entrevías y una versión de la vivienda de Fuencarral adaptada al módulo de 3,60 m. ancho y a una manzana no de 9 x 12 módulos sino de 8 x 10 módulos, en que una vivienda ocupa 4 módulos de 3,6 x 3,6 m, con la vivienda alineada a fachada y el patio totalmente interior.

De las 37 manzanas que componen esta primera fase, once de ellas se construyen con esta tipología.

Comenta Fernández-Galiano en el libro “La quimera moderna”, que paradójicamente estas viviendas son las que mejor han resistido el paso del tiempo, y esto ocurre porque, en la medida en que la fachada es convencional, huecos rectangulares, y el espacio libre utilizado a lo largo de los años por los pobladores para ampliar las viviendas está al interior de la manzana, los cambios en la estructura de la vivienda no se manifiestan hacia el espacio público.

Pero, al recorrer las calles del poblado en la actualidad, no puedo sino discrepar ya que si bien es cierto que esto ocurre, no es menos cierto que Entrevías no es sólo el proyecto de una vivienda, es un proyecto urbano, es el proyecto del espacio de convivencia en la ciudad, es el proyecto de las relaciones entre espacio público y privado, de los espacio de intermediación entre lo público y lo privado.

Y, visto desde esa perspectiva, las calles peatonales de las manzanas con jardín mantienen, a pesar de los infinitos cambios que

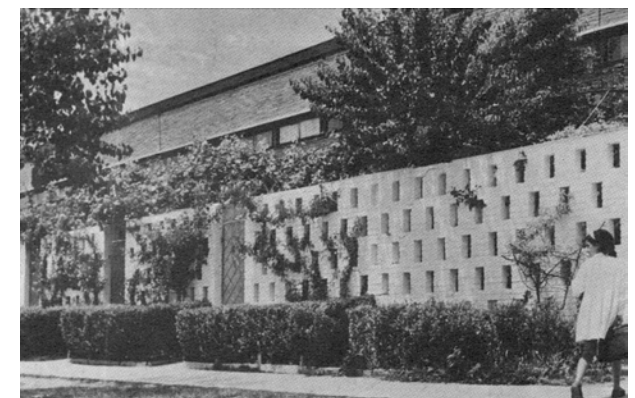
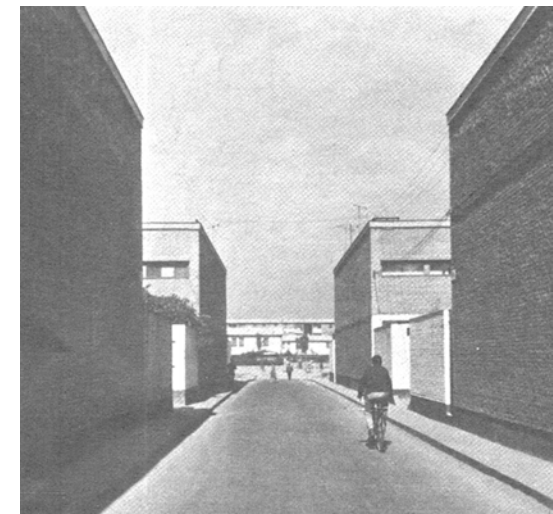
los pobladores han realizado en la estructura arquitectónica y en las fachadas de sus casas, su condición de pueblo, de espacio de escala humana en donde aún muchas de las vallas conservan la altura de 1,90 m, donde la sección de la calle pasa de los 3,60 metros a nivel de calle a 19,40 metros en la planta primera y ese cielo ganado hace que la vida de la calle respire como si ensanchase sus pulmones.

Las calles peatonales de las manzanas construidas con la tipología de Fuencarral, con la sección constante de 3,60 metros de ancho han adquirido con el tiempo un cierto aire suburbial que imaginamos los arquitectos supieron prever y por esta razón sólo desarrollan este escaso número de viviendas con esta tipología.

El conjunto del poblado se construye en tres fases de 812, 840 y 456 viviendas según recuento hecho sobre el parcelario actual de la zona, lo que da un total de 2.108 viviendas.

Las fases se extienden de este a oeste, y si observamos la fotografía aérea de 1956 y la comparamos con las de 1961 o 1963, vemos que la construcción se desarrolla, básicamente, sobre terrenos que estaban sin construir. Se conservan las manzanas de chabolas que existían al norte de los terrenos hasta las vías del tren.

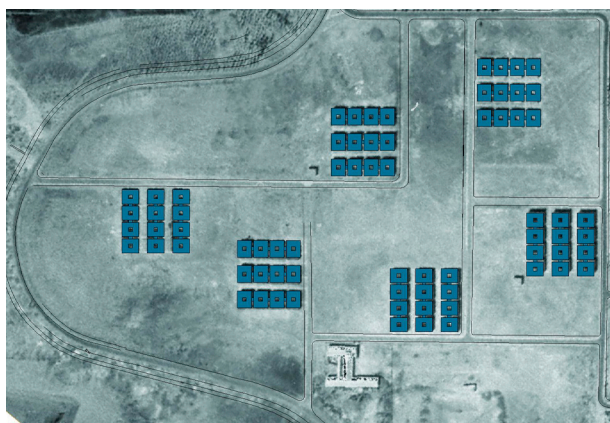
En el esquema de la red viaria, publicado por el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) en 1963, esquema dibujado a mano y en colores, se refleja con claridad el esquema de jerarquización de vías, rodadas de primer nivel, de segundo nivel y peatonales. Aparecen unas plazas de giro, de forma semi triangular. Visto con ojos



Entrevías 1961. INV y La quimera moderna



Poblado Mínimo. José Luis Pando



Poblado Mínimo. Foto aérea INV e implantación en foto aérea de 1961

actuales es un diagrama de flujos, caudales y tensiones, una placa madre sobre la que instalar los módulos que permiten que la máquina de la ciudad funcione.

Paradójicamente, la única zona sin construir es aquella dónde se dibujan los esquemas de ordenación que permitirán el desarrollo de toda la zona de Entrevías, en esta zona se desarrollará el Poblado mínimo.

50 años después de su construcción, las edificaciones han sido modificadas en su aspecto exterior, la piel de Eberle ha durado quizás menos de lo previsto dada la pobreza de sus materiales y en gran parte de su configuración interior, pero la concepción urbana del conjunto, la estructura arquitectónica y la relación con el lugar, la composición volumétrica, espacial de la trama urbana, su plasticidad, siguen siendo plenamente vigentes y conforman un barrio de una gran calidad de vida, y de acuerdo a las jerarquías definidas por Eberle, marcan y definen la calidad del proyecto como pieza estructural de la organización de ese trozo de ciudad.

POBLADO MÍNIMO

En la terraza sur de los terrenos, donde, inicialmente, se proyecta la primera fase del Poblado Dirigido, se construyen 6 manzanas de viviendas que conforman este Poblado Mínimo.

Manuel Cabeza González, en su tesis doctoral "Criterios Éticos en la Arquitectura Moderna Española, Alejandro de la Sota – Fco. Javier Sáenz de Oíza" comenta en relación al Poblado mínimo:

Con posterioridad se les encargó el proyecto del Poblado Mínimo previsto en la Ordenación para un total de 576 viviendas, situado junto al segundo Poblado de Absorción y que se terminaron en noviembre de 1959.

En las fotos aéreas consultadas, en las del año 1967 aún existen, pero ya en 1975 han desaparecido.

De este proyecto no existen referencias concretas en la bibliografía consultada. En el libro "Un siglo de vivienda social: 1903-2003" (LLeó, 2003), en el artículo de Blanca LLeó se aporta un plano de planta de una posible vivienda de este poblado, una vivienda que formaba parte de un conjunto de cuatro viviendas generadas por una doble simetría, un bloque de dos plantas con cuatro vivienda en cada planta.

Estos bloques se alinean en una fila de cuatro unidades y que junto con otras tres filas, dispuestas paralelas, forman una manzana sensiblemente cuadrada de 60 x 60 metros con 12 bloques de 2 plantas y 4 viviendas por planta, lo que da por manzana un total de 96 viviendas por manzana. Se construyen 6 manzanas lo que da la cantidad de 576 viviendas.

Estas manzanas se colocan alineadas a la red viaria, dejando una gran cantidad de espacio libre a su alrededor. A diferencia de las manzanas del poblado, cuya ordenación de espacios libres tiene autonomía y se encuentra cuidadosamente equilibrada en su relación con las viviendas, en el caso del poblado mínimo, se tiene la sensación de que son piezas de un puzzle que aún se encuentra sin completar.

UNA FOTOGRAFÍA Y UN MISTERIO

En las publicaciones sobre la obra de Oíza en las que se menciona el proyecto de Entrevías, siempre aparece la foto del testero de uno de los bloques del Poblado mínimo.

En la publicación de la exposición de “Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Oíza” (Alberdi, Cinco proyectos de vivienda Social en la obra de Oíza, 1996), En las dos páginas que se dedican al proyecto de Entrevías, la fotografía ocupa media página. Hay que tener presente que este catálogo se realiza estando Oíza vivo, por lo que suponemos que se realiza bajo su supervisión.

En el libro de Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea* (Flores, 1961), libro fundamental para conocer la arquitectura española del periodo 1950-1960, aparecen, en las páginas 342 y 343, tres fotografías pertenecientes al Poblado de Entrevías, dos de ellas pertenecen al Poblado Mínimo, y la fotografía de la que hablamos ocupa al completo la página 342.

De acuerdo al índice de Fotógrafos del libro, la foto pertenece a José Luis Pando, fotógrafo profesional de la época y que fotografía gran parte de la arquitectura contemporánea de la época. Su archivo fotográfico se encuentra actualmente en el Instituto de Patrimonio Cultural de España, con sede en Madrid. En este archivo constan siete negativos con la denominación de Entrevías del año 1959.

En el artículo de Moneo de la revista *H y A* nº 34 de 1961, la fotografía aparece en la segunda página del artículo y si descontamos la fotografía que ilustra la portada de la revista, es la segunda foto del artículo.

¿Por qué Oíza le concedió tanta importancia a una imagen que representa una parte muy pequeña del conjunto del proyecto? Sólo podemos establecer conjeturas a partir de la propia imagen.

Es una imagen que nos recuerda a Mies van der Rohe, y especialmente a la capilla del Illinois Institute of Technology en

Chicago de 1953, la abstracción de los paños de ladrillo visto, la simetría exterior reforzada por el eje marcado por el montante de la barandilla en el eje, el hueco en sombra del vestíbulo de acceso a las viviendas, es una fotografía fascinante, frente a la rotunda abstracción de la arquitectura contemporánea una madre joven con un niño en brazos, la sombra alargada del atardecer, el hijo mayor caminando delante y frente a la puerta dos mujeres mayores, de negro, con dos sillas de enea conversan aprovechando el último sol del atardecer.

En esta fotografía, la arquitectura moderna, racional, da cobijo a lo arcaico, a lo no racional; si en la capilla del Camino de Santiago eran las figuras de los apóstoles las protegidas por la arquitectura de vidrio, aquí es la madre con un hijo en brazos, las dos mujeres en sillas de enea, la convivencia de la tradición y la modernidad, firmemente asentada sobre la tierra. Aquí el sueño de la capilla se hace cuerpo arquitectónico incorporando la vida realmente existente y percibida.

Seguramente, Oíza la utilizó repetidamente para ilustrar Entrevías porque resume, con expresiva belleza, un ideal de arquitectura, la arquitectura puesta al servicio del hombre.

Como cita López-Peláez, en la sesión realizada en el BBVA, en mayo de 1999:

“Fue una sesión inolvidable, he apuntado las palabras con las que Oíza nos despidió: “Me hubiera gustado emplear el tiempo en construir mi casa, pero lo he utilizado para hacer la casa de los demás”. (López-Pelaez, 2007)





ENTREVÍAS. ESTADO ACTUAL. 2016

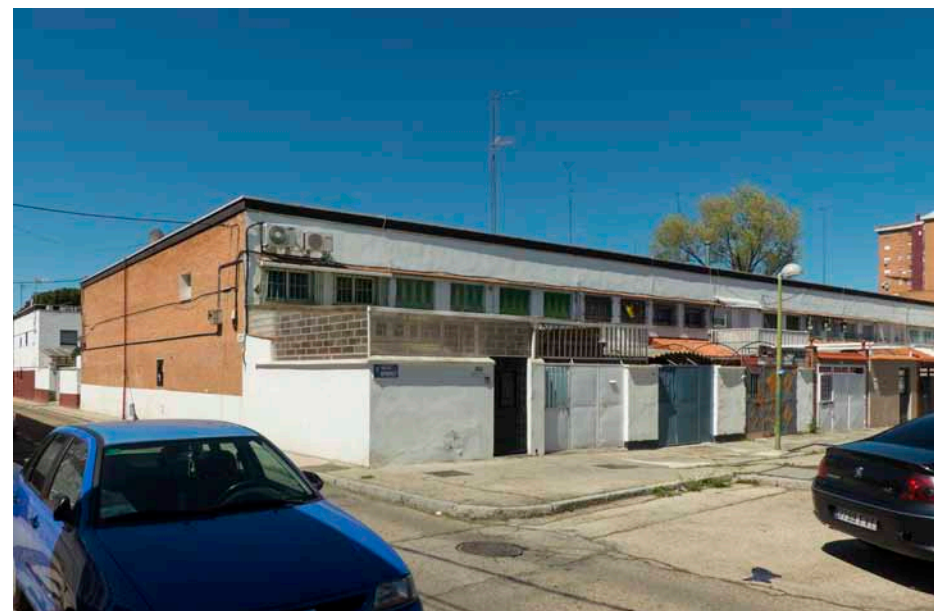
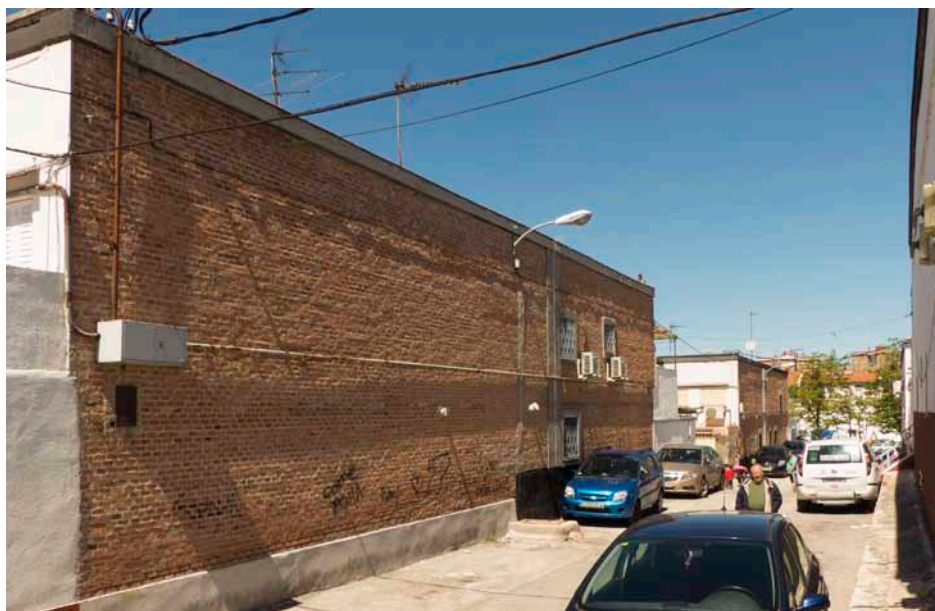


CALLES CON TRAFICO RODADO. 7,20 M DE ANCHO



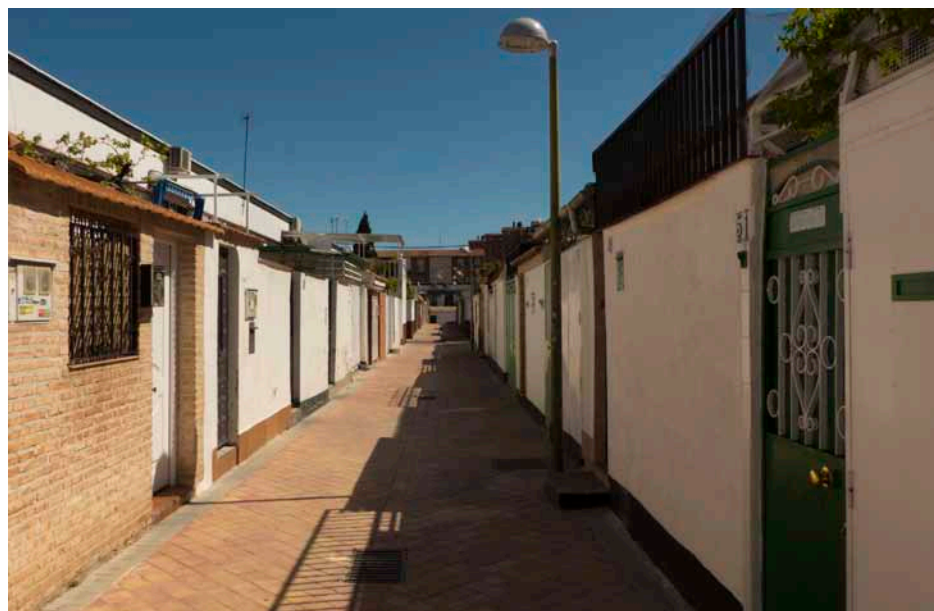


CALLES CON TRAFICO RODADO. 7,20 M DE ANCHO





CALLES CON TRAFICO PEATONAL. 3,60 M DE ANCHO



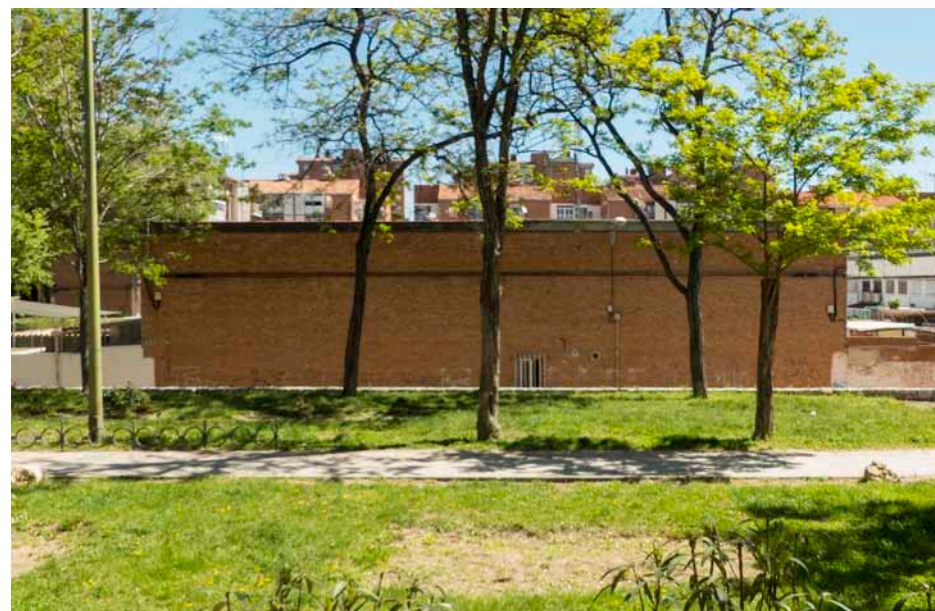


CALLES CON TRAFICO PEATONAL. 3,60 M DE ANCHO



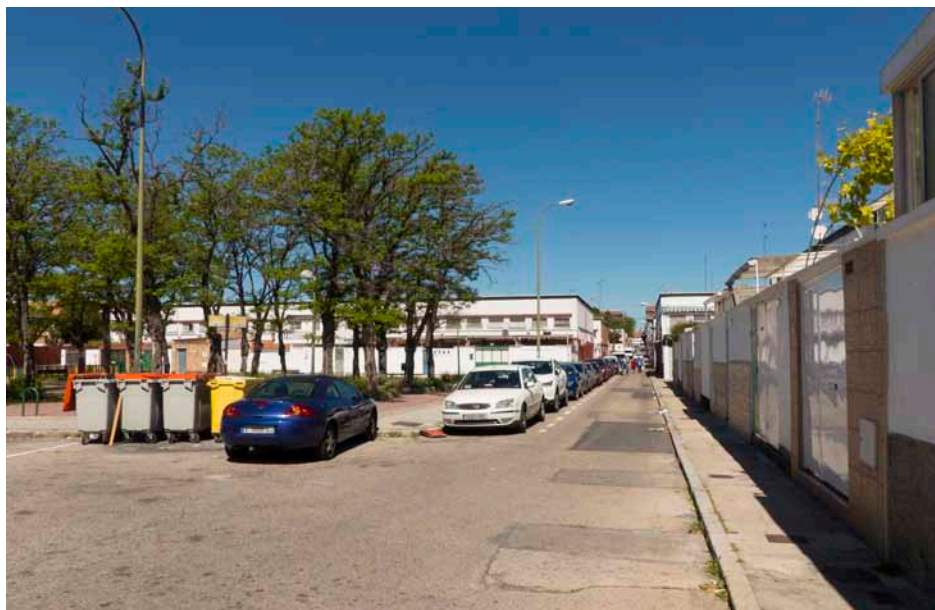
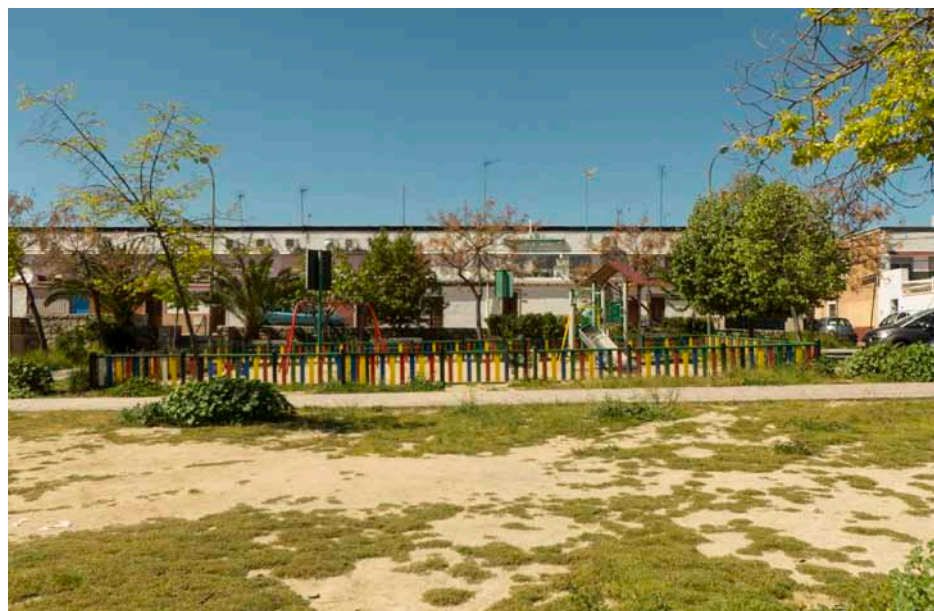


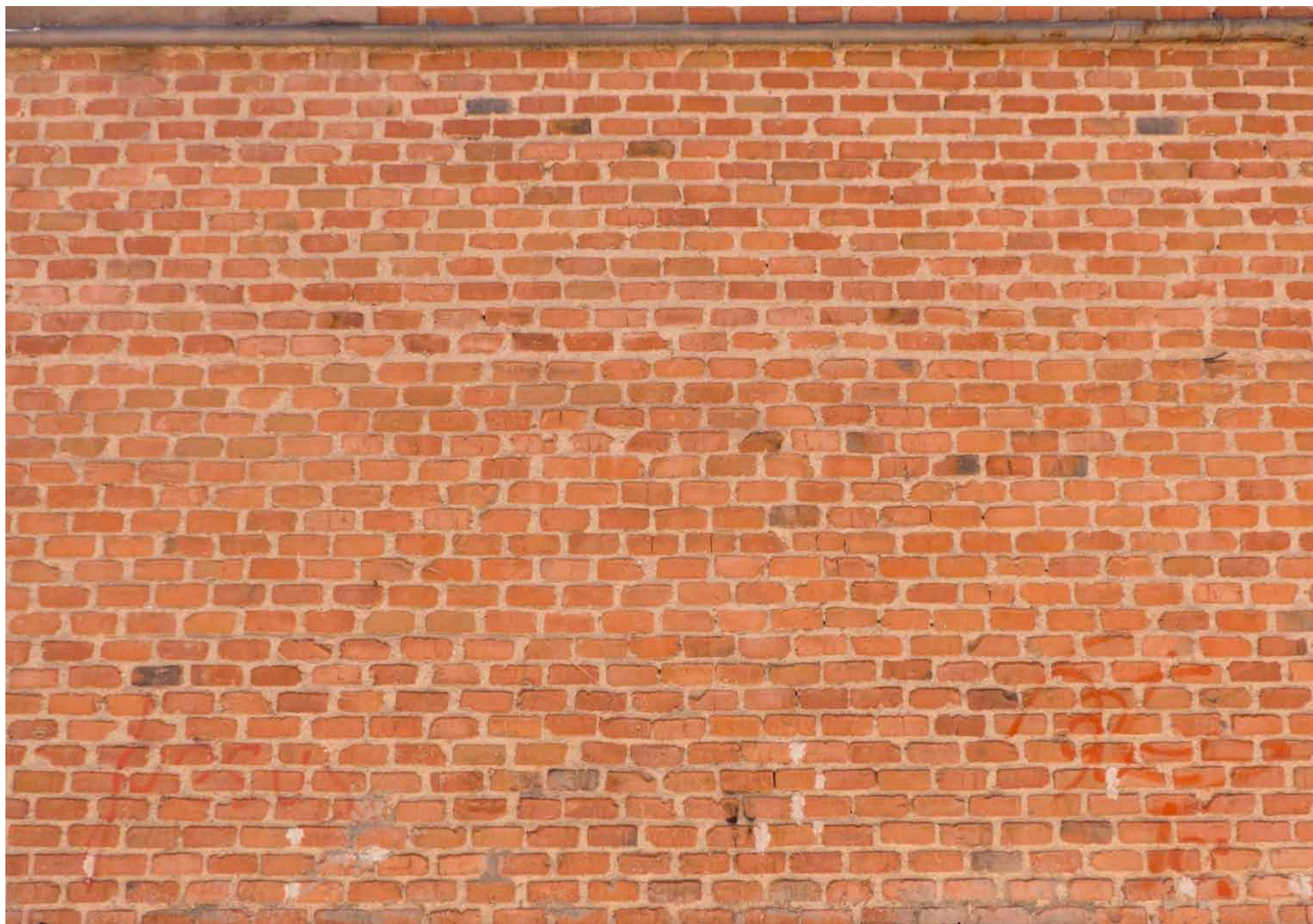
PLAZAS DE LA SUPER MANZANA. 42,20M X 32,40M





PLAZAS DE LA SUPER MANZANA. 42,20M X 32,40M





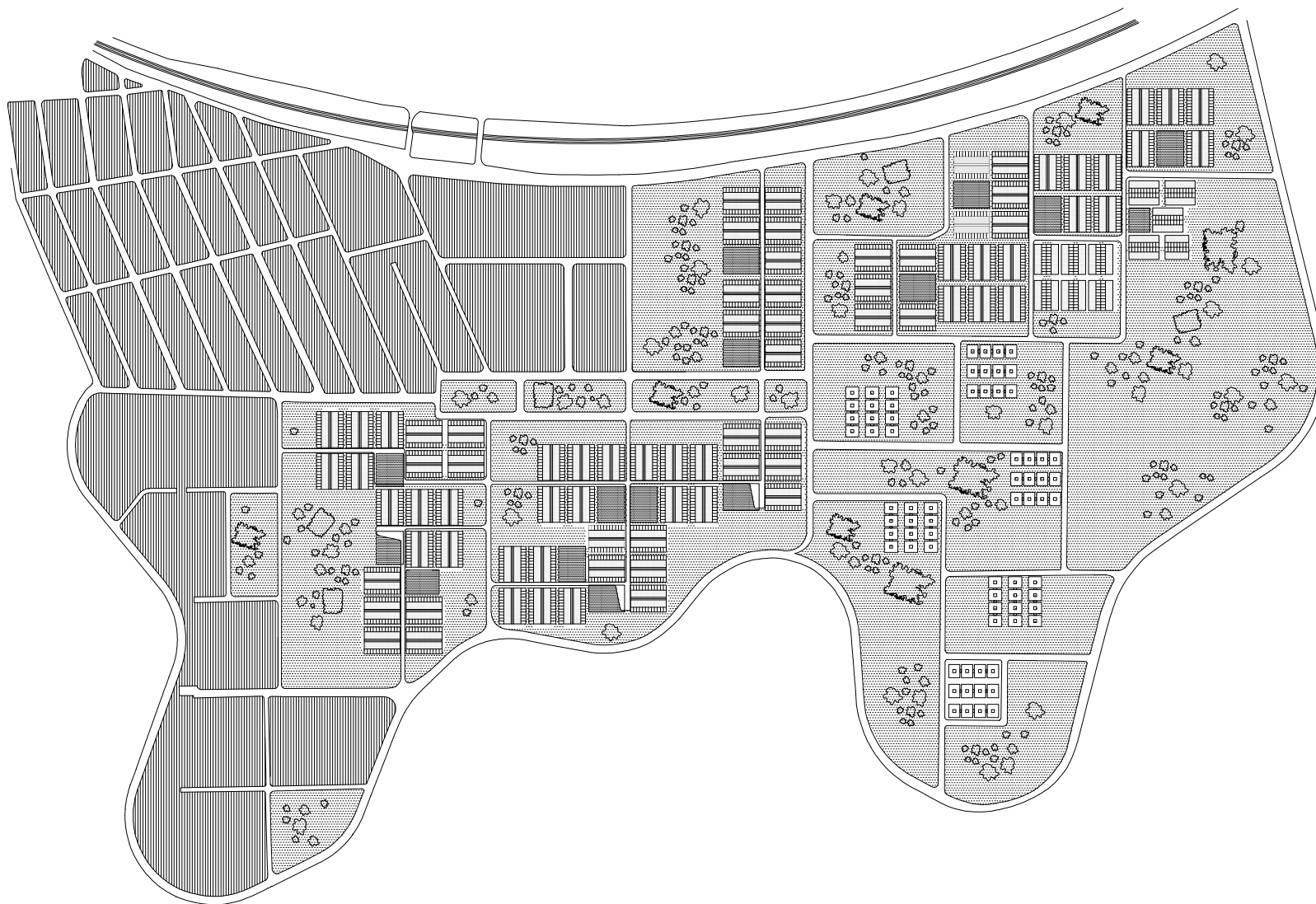


PLANIMETRIA POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVIAS

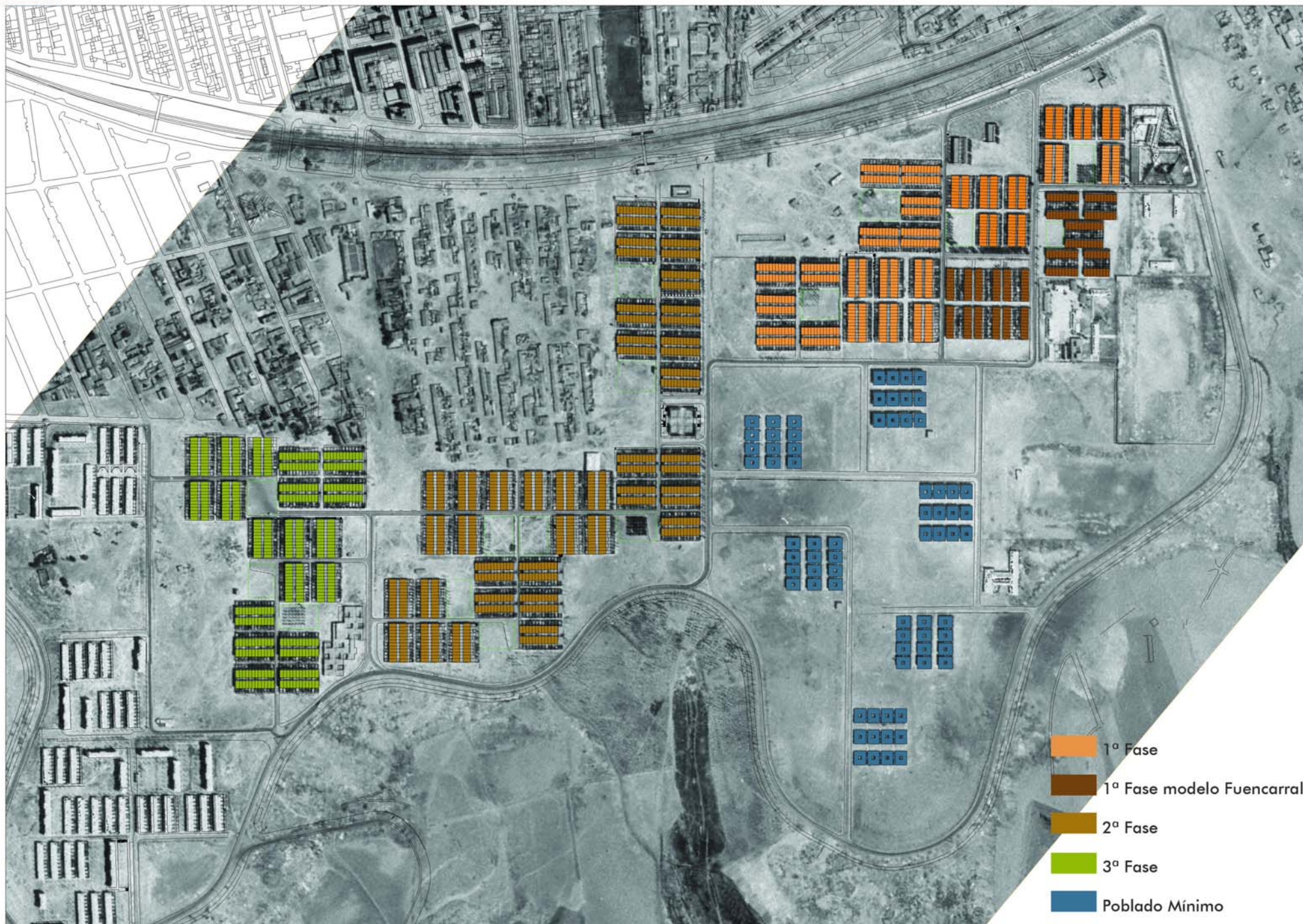
PLANTA GENERAL DEL POBLADO	E 1/7500
IMPLANTACION DE LAS FASES DEL POBLADO	
PLANTA DE SUPERMANZANA	E 1/500
PLANTA GENERAL DE LA MANZANA	E 1/200
ALZADO LONGITUDINAL Y SECCIÓN TRANSVERSAL	E 1/200
PLANTA DE LA VIVIENDA	E 1/100
ALZADOS DE LA VIVIENDA	E 1/75
SECCIONES DE LA VIVIENDA	E 1/75F

El levantamiento de los planos ha sido realizado a partir de los planos publicados y la delineación a sido realizada por Arturo Mendes Robleda, estudiante de arquitectura.



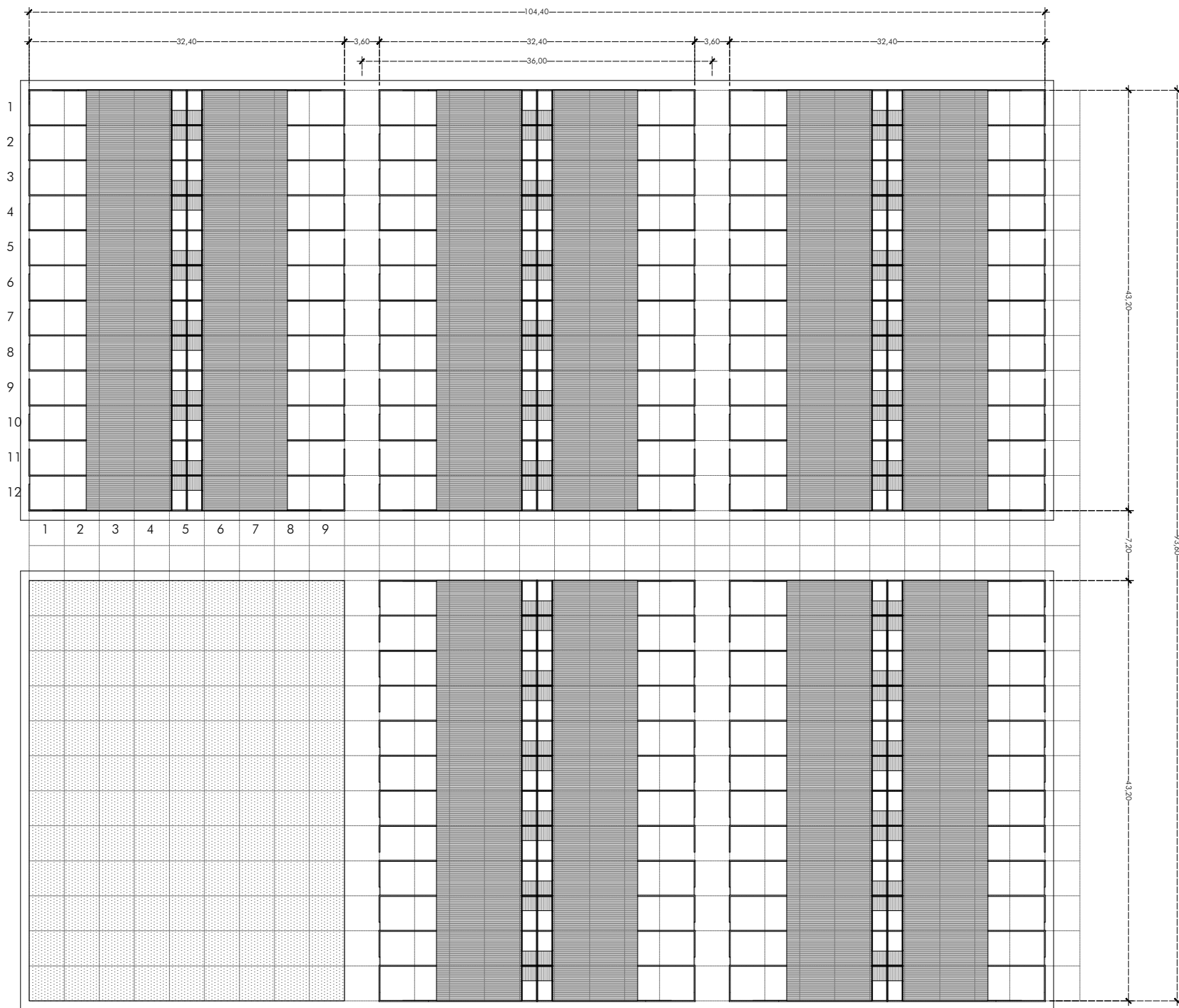




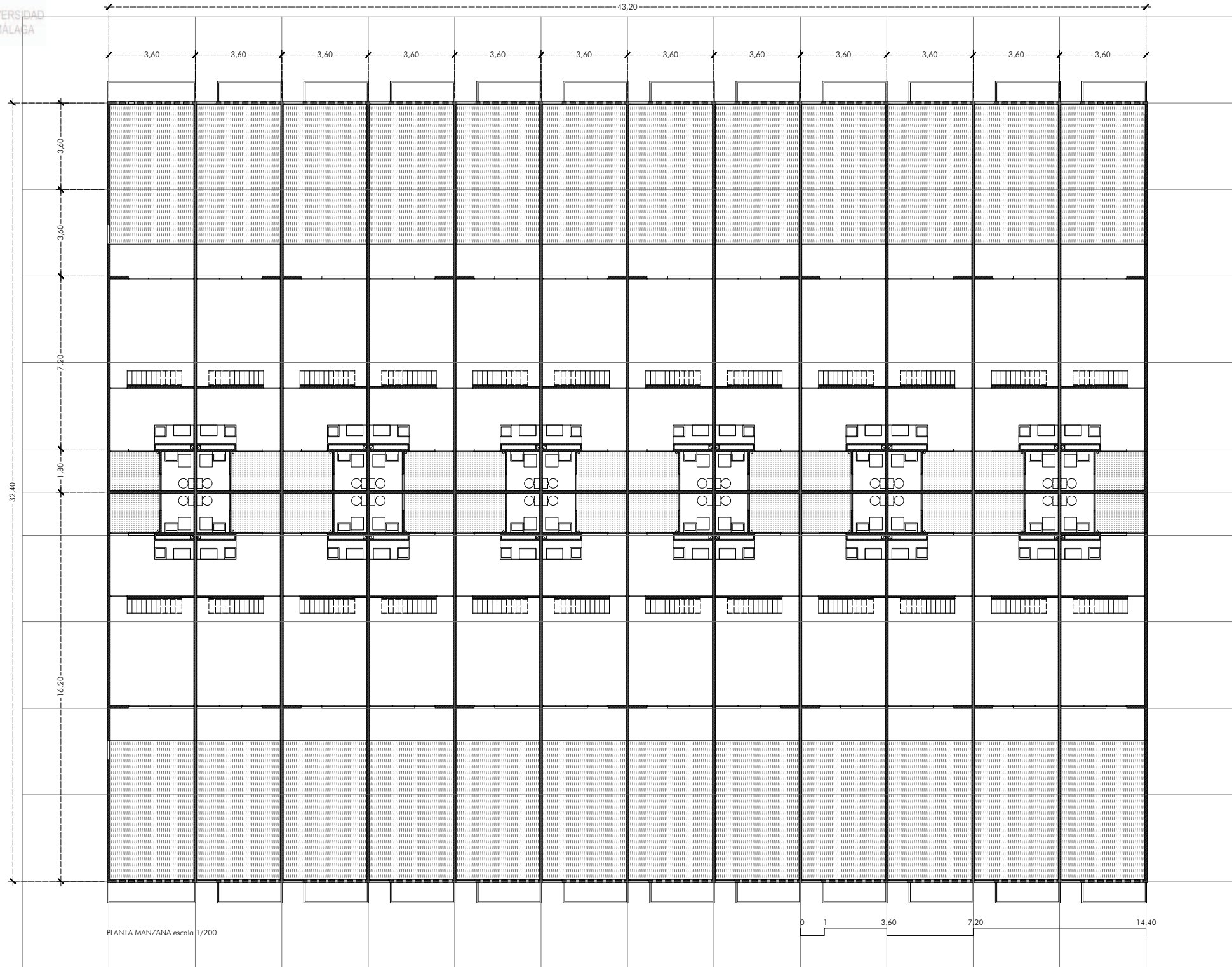


- 1º Fase
- 1º Fase modelo Fuencarral
- 2º Fase
- 3º Fase
- Poblado Mínimo

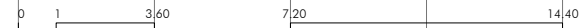




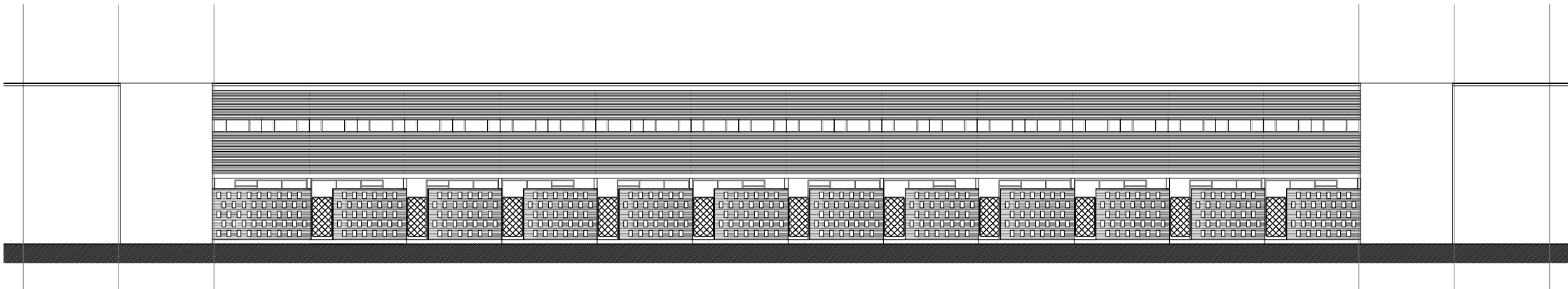




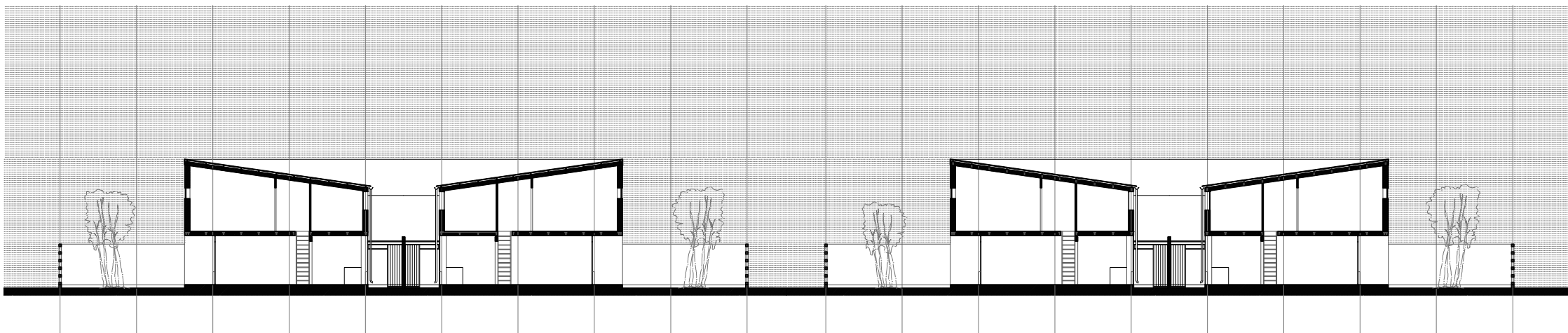
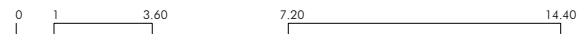
PLANTA MANZANA escala 1/200



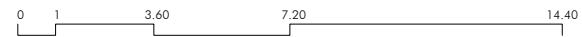




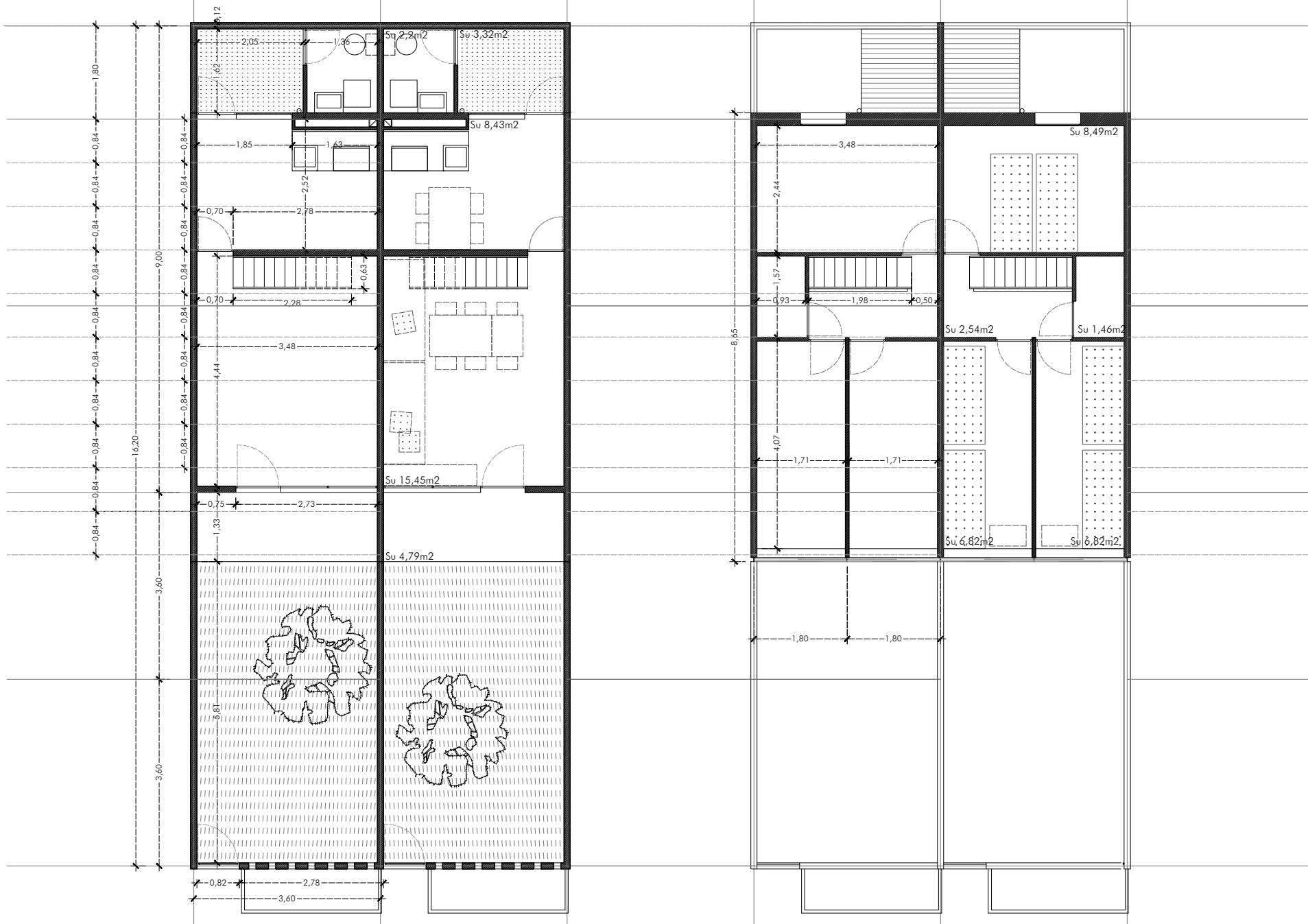
ALZADO A CALLE PEATONAL escala 1/200



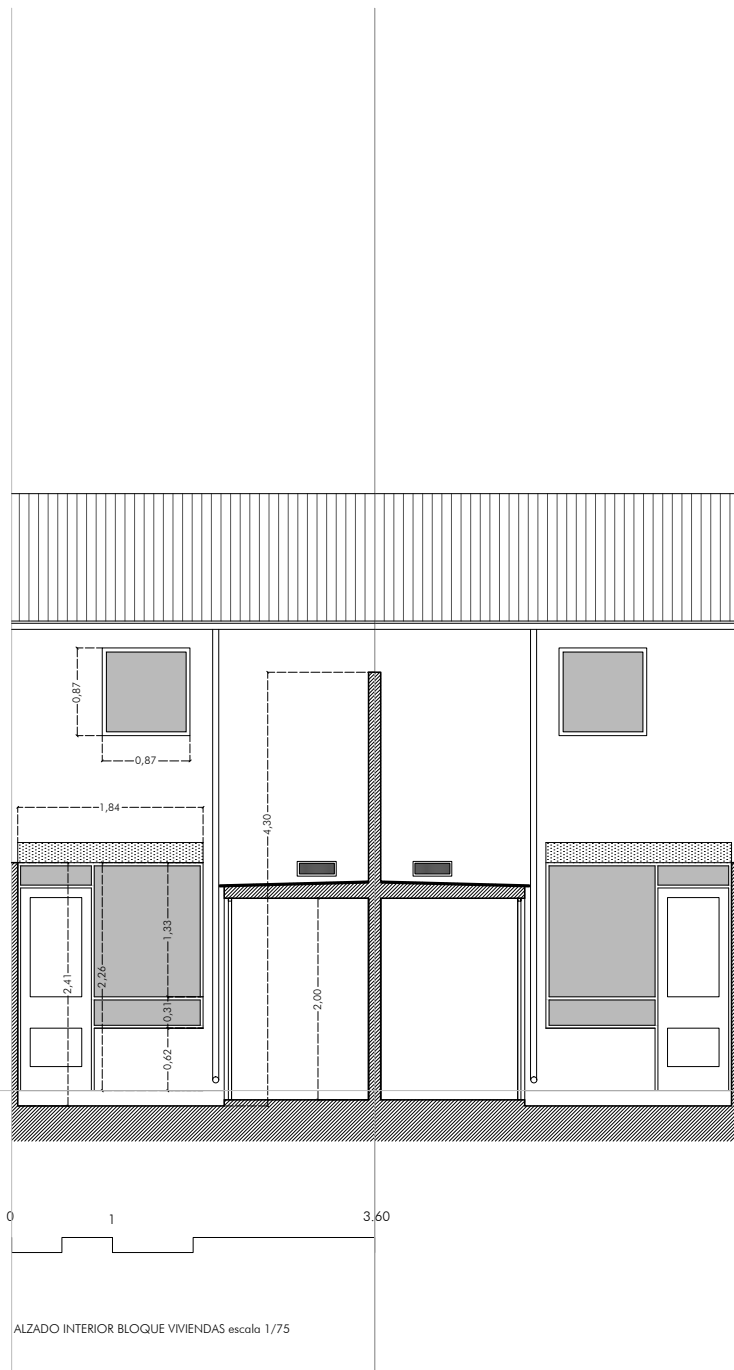
SECCION TRANSVERSAL DE SUPERMANZANA escala 1/200



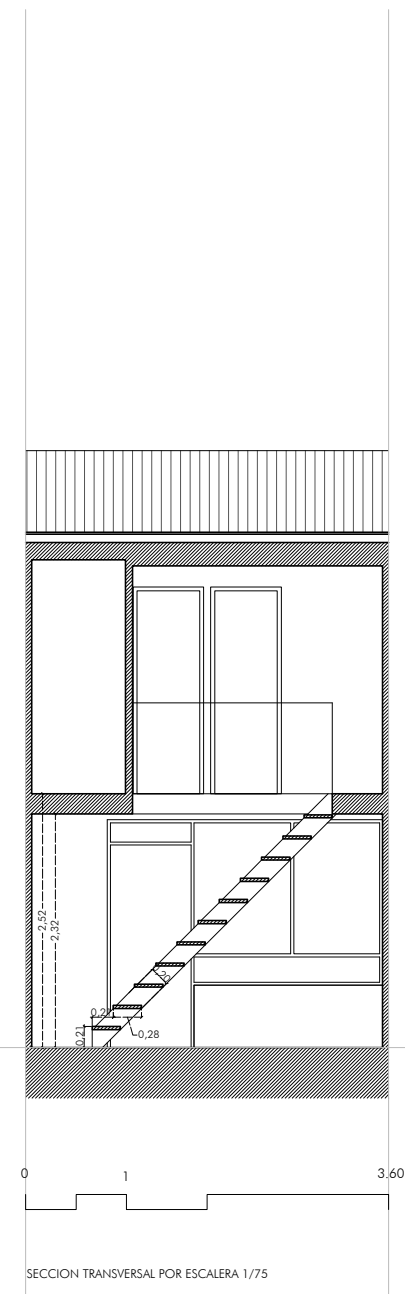
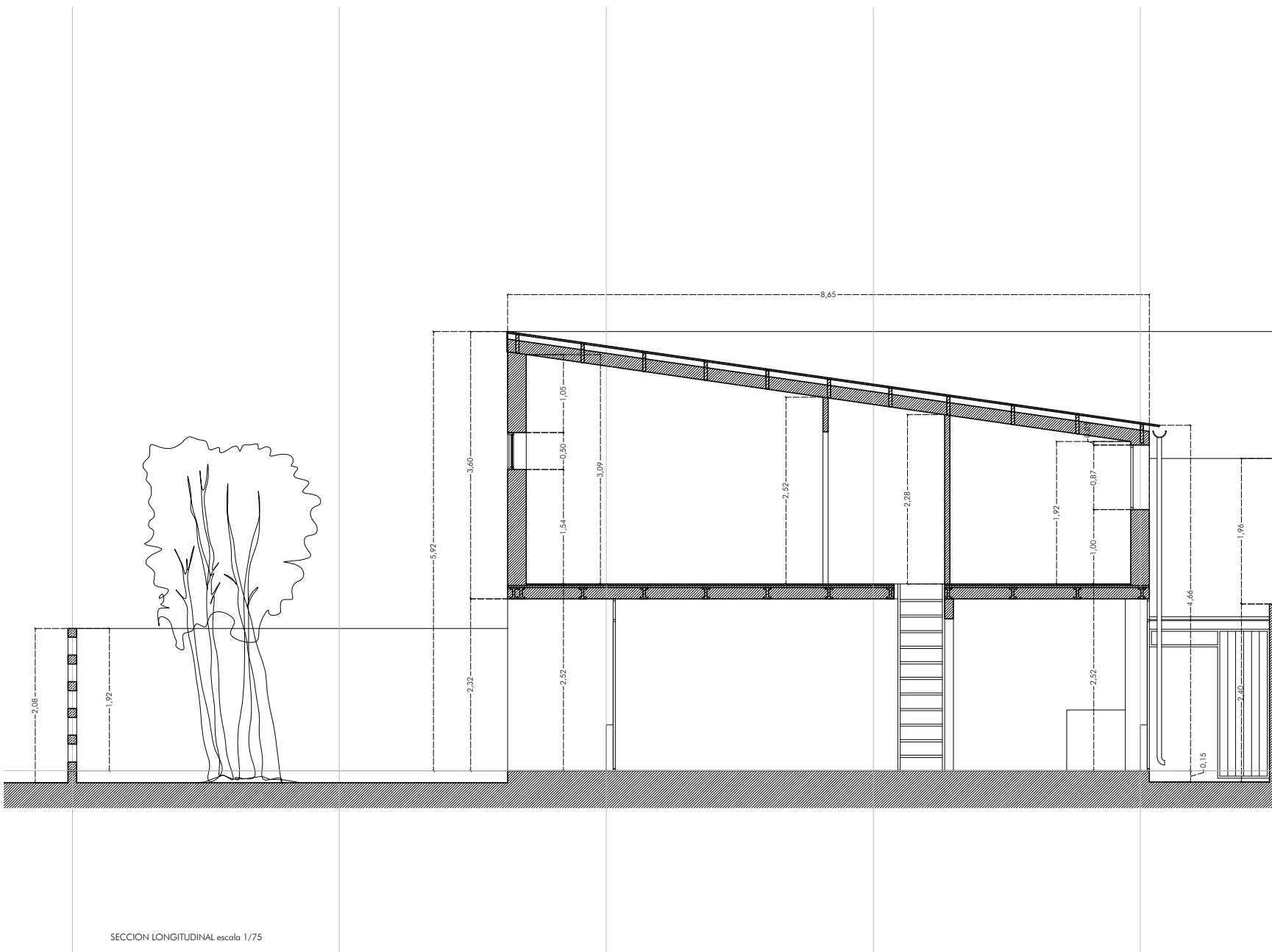










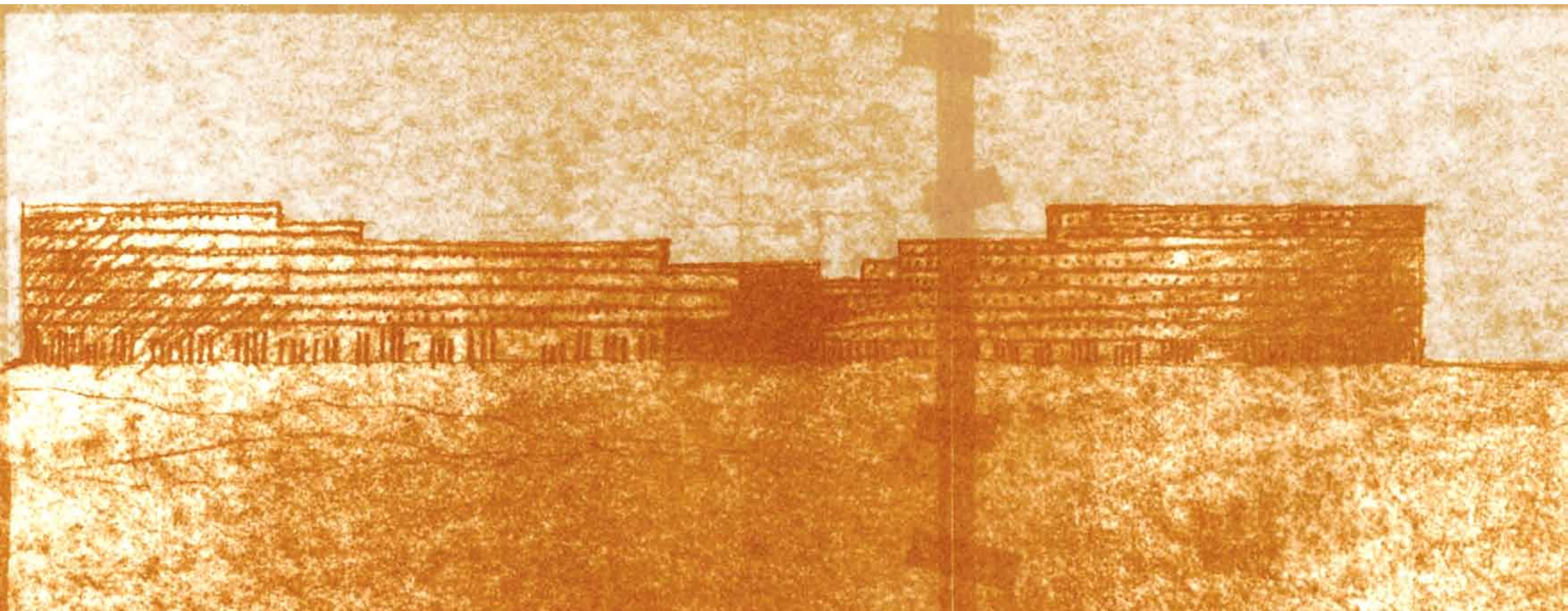






EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LA M-30

1986



M-30. EL CASTILLO JUNTO AL RÍO

Y si radicales y hermosas y bien asentadas son sus acertadas torres, no lo son menos las viviendas de la M-30 de Oíza. Como una Geoda de volcánica belleza. La espléndida muralla es el orgullo de sus habitantes que, con más sentido que aquellos que la han criticado, la mantienen impecable con el orgullo de saberse poseedores de algo importante. Las viviendas de la M-30 son una pieza de arquitectura de primerísimo orden. Una idea construida. Su propuesta es más que razonable: cerrar las viviendas al caos, al ruido y a la contaminación, y abrirlas al aire, al sol y a la tranquilidad. Obra maestra de un maestro para una sociedad incapaz de comprenderla en su cerril ignorancia. Como arrojar perlas a los cerdos. Como una Geoda que guarda su singular riqueza para protegerla. (Campo Baeza, 1997)

Treinta años después de Entrevías, en 1986, Sáenz de Oíza realiza un proyecto de vivienda social en el que manteniendo la fe en la pieza arquitectónica mínima y modular, reformula su personal dialogo con la arquitectura del movimiento moderno, con la historia y sobre todo reformula el papel de la arquitectura en la construcción de la ciudad.

Al igual que en Entrevías, se presenta la necesidad de desarrollar un proyecto en un corto plazo de tiempo, 15 días, el del concurso, que le lleva a condensar su personal reflexión acerca de las cuestiones que en ese momento entiende son las que definen la arquitectura.

El edificio de la M-30, más que otros proyectos de Oíza, es un edificio manifiesto, es un proyecto desarrollado desde una reflexión sobre

la relación de la arquitectura moderna con la historia, una reflexión sobre el modelo de ciudad, también una reflexión sobre el papel el habitar en la ciudad, sobre la búsqueda de una identidad colectiva anclada a un lugar.

Pero también es su personal debate con el proyecto de arquitectura como problema al que se enfrenta y frente al cual, no solamente, no rehúye ninguna de las cuestiones planteadas, si no que consigue convertir los problemas en soluciones. Como en otros proyectos anteriores, se enfrenta directamente a la construcción del lugar en la ciudad, tras una mirada sabia y plenamente fenomenológica, propone extraer arquitectura de un problema planteado a priori por el planeamiento, ahonda en la decisión de incorporar el material que la realidad pone en sus manos, al igual que ocurre en las viviendas de Orcasur, intentando hacer lo mejor con la peor normativa, y ocurre también en el edificio para el banco Bilbao, creando un edificio puente, como menciona Vellés (DPA ETSAM, 2000), para salvar el túnel de enlace ferroviario Atocha-Chamartín sobre el que se levanta.¹

El edificio de la M-30 es también un proyecto de síntesis de las reflexiones que Oíza lleva desarrollando en varios proyectos anteriores,

¹ Esta idea de afrontar el problema y extraer de él la solución, me la sugiere en correo electrónico Javier Sáenz Guerra.



FOTO AEREA 1980-86

Propuesta para el Anillo Olímpico de Montjuic (1984), palacio de Festivales de Santander (1984), Museo de arte Contemporáneo de Las Palmas (1985), Casa Fabriciano (1985), en los cuales la incorporación de elementos del lenguaje histórico de la arquitectura van marcando su distanciamiento de los postulados ortodoxos del movimiento moderno y su acercamiento a las propuestas reivindicativas del papel de la arquitectura en la construcción del imaginario colectivo de la ciudad.

EL EDIFICIO DE VIVIENDAS

La vivienda ocupa un lugar central en el pensamiento de Sáenz de Oíza, habla de la vivienda y el habitar en numerosas ocasiones, pero tras la construcción de Entrevías no había desarrollado un proyecto de vivienda social propio hasta 1978, un conjunto de bloques lineales en Orcasur, Madrid, dispuestos en ordenación paralela, orientadas al sur las fachadas principales y en el que aparecen algunos de los elementos de lenguaje que luego aparecerán en el edificio de la M-30.

También podemos entender el edificio de la M-30 como una autocrítica al anonimato de la arquitectura de Orcasur.

Está presente en Orcasur la idea del muro que protege la vivienda, que ya ha surgido en anteriores proyectos. En clase señalaba la casa árabe, como modelo, en al que esta es definida por el muro exterior que no dejaba ver las riquezas del interior.

En la casa Echevarría, por ejemplo, la estrategia

del muro, construye el proyecto, creando un mundo interior protegido por el muro exterior de cierre, y al igual que en la M-30, este límite viene definido por las ordenanzas municipales, aplica aquí, antes, la estrategia Gaeshi-Waza.

Un muro de ladrillo que encierra un mundo interior, vegetal, espacios de luz tamizada por un cerramiento acristalado y celosías de madera, que ya había utilizado en las galerías tras el altar de la basílica de Aránzazu.

Otro proyecto que es claramente un precedente de la M-30 es la Casa Fabriciano de 1984, un muro curvo de ladrillo, en el que este adquiere autonomía formal, cerrándose al entorno hostil, en este caso los vientos fríos de la sierra en la cara norte y se abre en la cara sur, estructurándose ambos elementos, muro curvo y frente acristalado como piezas autónomas e independientes, podríamos modificar uno u otro y el proyecto no se resiente, son piezas que se encuentran y se ensamblan. La arquitectura por partes, por elementos, que podemos relacionar con Rossi, pero también con la arquitectura manierista aquella en que la manipulación de las estructuras y elementos del lenguaje cobra fuerza simbólica y permite la confluencia y unión de elementos aparentemente irreconciliables.

En el caso de la M-30 el entorno hostil es la autovía y el muro exterior se configura como una piel autónoma, un muro de ladrillo de 1,60 m de espesor, un muro habitado, un muro de espesor suficiente para soportar los el estruendo de la autovía y cobijar un jardín, un mundo interior, un ethos.

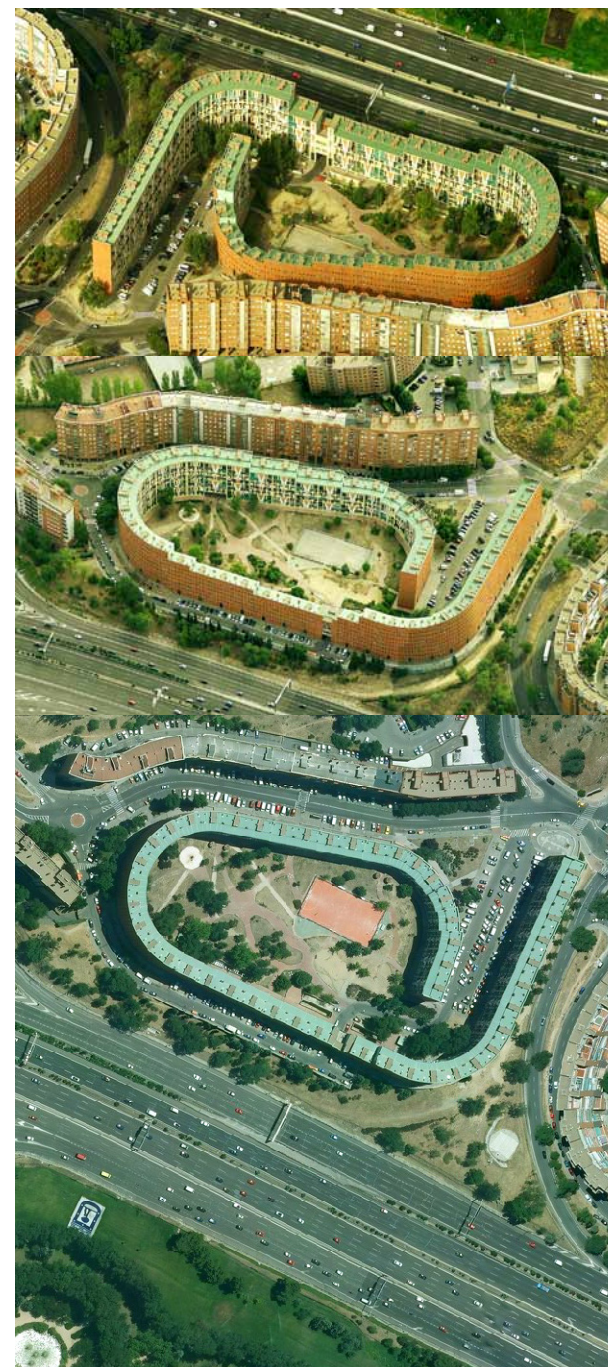
En la parte más insalubre de un mundo

insalubre, trata de construir un mundo natural en un paisaje absolutamente artificial.

La planta dibuja la piel de ladrillo con rotundidad, rellena de negro para reforzar el espesor que no tiene, vuelve en las esquinas para generar el trazo que protege un interior que se dibuja ligero y como una suerte de planos que generan un cuerpo tridimensional de finas escamas que construyen un enjambre espacial habitado. Esta piel de dura coraza exterior habitada, cual concha de molusco áspera en su exterior, fina piel de nácar en su interior, contiene un espacio que flota y respira como el pulmón de un ser que yace al borde un río. El espacio interior del edificio de la M-30 es tiempo detenido, es un tiempo de silencio, quisiera pensar que en la proyección que Oíza tenía en su mente, cuando un vecino se asomaba al balcón interior, se asomaba aun espacio sin fondo, a un (aun) jardín original. Los portales de las viviendas están, desde el comienzo, en los planos del concurso, en la cara exterior del muro, el jardín interior no existe como espacio habitable. Una lógica proyectual hubiese orientado los portales hacia el interior, que el recorrido de las personas hacia sus viviendas hubiese dotado al jardín de una escala y un vivir. Los portales al exterior, como puertas de un coliseo, nos indican que desde los balcones lo que vemos es el espectáculo del tiempo detenido, el regalo del silencio que no tenemos al exterior.

Como dice Massimo Cacciari (Cacciari, 2009), la polis es el lugar donde tiene mi sede el ethos, donde tiene su hogar mi gente. Si en Entrevías, Oíza propone una ciudad construida bajo el principio de la urbis latina, aquel lugar donde

conviven bajo un mismo techo todos los que aceptan la ley y donde por tanto su crecimiento es infinito, tanto como permita su desarrollo, en el edificio de la M-30, treinta años después, propone un lugar, un lugar mítico, para las personas que lo habiten, un lugar con el que se podrán identificar y decir yo soy de allí. Propone un modelo de ciudad detenido, no desarrollable, no reproducible, un lugar único.





Torres Blancas. Vista desde Streetview

PROYECTOS PREVIOS

TORRES BLANCAS

Hablar de Torres Blancas merecería una tesis doctoral, como la de Patricia Bracco, "Torres blancas de Sáenz de Oiza, un proceso abierto" o un libro como el de Javier Sáenz Guerra, "Sáenz de Oiza y Torres Blancas" (Saenz Guerra J. , 2016).

Torres Blancas constituye el edificio de vivienda colectiva más importante de Sáenz de Oiza.

Entre 1960 y 1961, se inició el proyecto y la obra se desarrolló entre los años 1964 y 1971. En 1972 fue Premio Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. En esta obra colaboran en su desarrollo los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Rafael Moneo.

Creo interesante recuperar una cita del propio Oiza sobre Torres Blancas:

"Cuando hice Torres Blancas tuve ese único objetivo: molestar a las gentes, agredir al paisaje, de manera que la gente levantara la cabeza y dijera: ¡Caramba! Pero ¿tanto bien o tanto daño se puede hacer con la arquitectura?...¡Si señor! ¡Estamos cansados de hacer paisajes grises, ambientes no molestos en los cuales a lo mejor no es penoso vivir pero tampoco es gratificante!

En lo íntimo de Torres Blancas a lo mejor hay una malsana intención que en el fondo es sana: demostrar que el entorno que habitamos no nos

es indiferente." (Sáenz de Oiza, 2006)

Esta cita fue publicada en el libro de 2006, corresponde a una entrevista publicada en la revista ON nº 68 en 1985-86.

Como dice Javier Sáenz "Es una torre pero es la idea de Ciudad vertical. Desea lo individual y lo colectivo"(ibid.) Si existe una voluntad común en ambos proyectos de construir un organismo vivo, autónomo, en el caso de Torres Blancas, la ciudad vertical, no la acumulación de plantas y viviendas, y en la M-30 el castillo, como refugio que recoge las células individuales, no es menos cierto que también está, en ambos, esta voluntad de, con su arquitectura, decir lo que pensaba de la relación entre arquitectura y ciudad, entre arquitectura y las personas que habitan la ciudad.

Es también interesante, como recuerda Javier Sáenz, constatar que en ambos edificios la altura de planta es la misma, 2,88m, una altura que, permite generar espacios de expansión vertical en los dúplex, creando un efecto mayor en esta expansión. Siendo esta otra condición que relaciona ambos edificios, la presencia de dúplex, con la diferencia que en la M-30 es la tipología dominante.

CASA ECHEVARRÍA

"Mito es decir una cosa de una vez por todas. Eso es lo que él (Pavese) dice: lo que tienen en común todas las casas que tú tengas, esa es la estructura mítica de la casa" (Sáenz de Oiza 1946-1988, 1988)

En 1959 le encargan la casa Durana en Álava, un proyecto que ratificaría un cambio de paradigmas en la forma de proyectar de Oíza, “cogí una cuartilla y me pregunté: ¿cómo haría de forma natural, un hombre, su casa? (Sáenz de Oíza 1946-1988, 1988), por una parte el abandono de la respuesta racional ante el proyecto, la búsqueda de una respuesta fenomenológica frente al proyecto, la voluntad de intentar comprender de forma mítica el habitar humano. Un camino que de alguna manera esta prefigurado en Aranzazu y su reinterpretación del edificio religioso, una basílica a la que entra descendiendo, un lugar de encuentro con la naturaleza hecha cueva, hecha cavidad rocosa en la que la luz señala el camino.²

En 1970 le encargan la Casa Echevarría, por recomendación de J.D. Fullaondo,

“Oíza, analizando las ordenanzas de edificación de La Florida, se agarró a una norma urbanística que iba a ser el leitmotiv del proyecto: la casa tenía que construirse separada, al menos, cinco metros de la linde de la calle. Y, a cinco metros, dibujó una línea curva y paralela al borde de la vía pública, que iba a ser la traza de la fachada exterior del edificio, un muro potente, largo, curvo y casi ciego, rasgo esencial de la obra, frontera del espacio privado. Ese muro exterior protegía la vivienda del norte, aislaba la casa que se volcaba abierta hacia el sur, donde iba a estar el jardín. (Vellés, 2015),

Al igual que en la M-30, utiliza una imposición urbanística para generar la estructura del

²T Sobre el proyecto fenomenológico en sus inicios, ver la ponencia. (Boned Purkiss & Jiliberto Herrera, 2014)

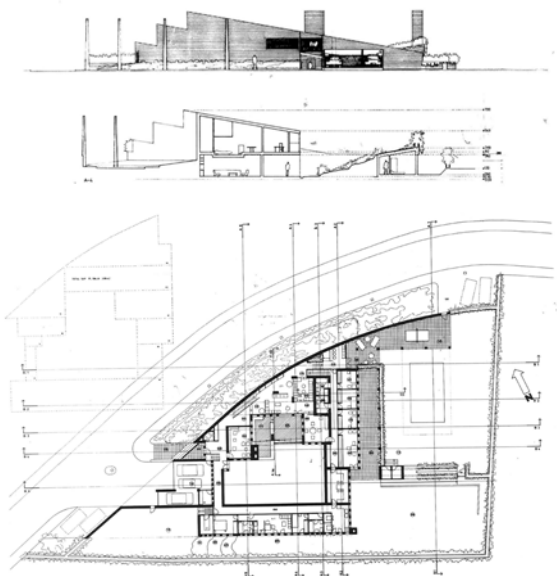
proyecto, la libertad de pensamiento de Oíza le permiten reutilizar todos los problemas a los que se enfrenta en el proyecto, le permiten poner en juego todos los fenómenos que su mirada es capaz de abarcar.

“Lo hice, tracé una línea a cinco metros, monté un bloque de cuatro capas de corcho y empecé a tallarlo, lo talle con la forma de la casa. Está sacado sin plano sobre un modelo detallado. Por eso está tan adaptado al terreno habitable” (Sáenz Guerra & Alberdi, 1996)

Y nuevamente, como en Durana, intenta encontrar el proyecto, no en el proyecto racional de la vivienda, si no en la manipulación de la realidad fenomenológica del hecho arquitectónico.

El muro ciego que cierra y recoge la casa, de ladrillo visto dispuesto a tizón con la junta de mortero basto enrasada y amplia, rematada por una pequeña moldura del mismo ladrillo y los perfiles de las canales y cobijas de teja semejando una cinta trenzada que recorre el perfil inclinado del muro, no hay temor ni reparo en enseñar la solución adoptada, la arquitectura es expresión de un acto de creación, trae un mundo a la mano y como tal es un acto de vida.

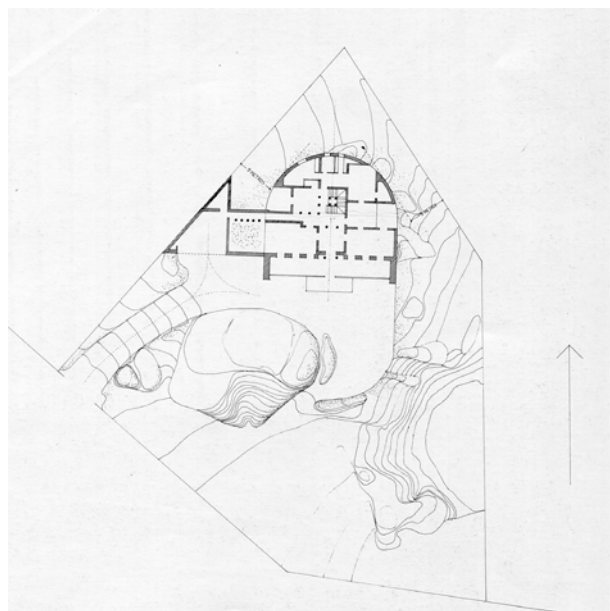
El muro protege la vivienda de los vientos de la sierra norte de Madrid, la casa se abre al sur, las celosías filtran la luz, recuerdan las celosías de Aránzazu. Al sur, la carretera de la Coruña, los pabellones de servicio, recubiertos de vegetación protegen el patio y la casa del ruido de la carretera, con una estrategia similar a la que planteará en la M-30.



Casa Echevarría. Muro exterior. Secciones y Planta baja.



Villa Fabriciano. Vista desde el acceso



Villa Fabriciano. Planta de situación

Y también como allí, el jardín es un espacio de contemplación, el jardín de juegos, deporte, ocio, es el jardín al este de la casa. Este pequeño jardín es un espacio para la contemplación, desde los salones se contempla el jardín, las estatuas, tiempo inmovilizado, a través de las celosías de madera.

VILLA FABRICIANO

La casa Fabriciano...yo mismo sé que esa casa es una casa muy dura, en el sentido de que está cerrada hacia la montaña y abierta al mediodía, y es un poco invernadero, una jaula. Es del año 80; usted que me habla de polémicas, esa sí que podía ser una casa polémica. (Sáenz de Oiza, 2006)

Oíza trabaja en un proyecto de villa, coincidiendo con un periodo de pocos encargos y del que realiza innumerables propuestas para la misma, dibujados a lápiz en folios de papel cebolla que compraba en resmas de 500 folios. En los croquis se aprecia la voluntad de cerrar la casa hacia la cara norte, de peores vistas, mala orientación climática, en Torrelodones donde se sienten los vientos fríos de la sierra en invierno. Así como el juego, en muchas de ellas, con el lenguaje, vocabulario de formas ligadas a la arquitectura posmoderna. Oíza no tiene reparo en probar soluciones simétricas, rematadas con frontones y columnatas.

Finalmente la solución elegida, es una mezcla de todo aquello que ha ido incorporando en el proceso del proyecto, la condición de hito, monumentalidad de la pieza arquitectónica, a la vez que pieza conformada por el sol.

Propone el cierre con un muro a norte, el entorno hostil. Y en la configuración de la estructura arquitectónica, propone el entendimiento de la pieza arquitectónica como una suma de elementos, no un organismo en el que cada pieza responde a una posición en el proyecto. El muro abriga un interior, no es la piel del interior, la piel del interior es la cristalera que mira al sur, como un molusco, la concha que contiene a un ser vivo y este ser se comporta con una cierta autonomía. En la Villa Fabriciano el frente acristalado es esa celosía de madera, pero podría haber sido diferente y la esencia, la estructura del proyecto no habría variado. El juego manierista de utilizar los elementos de la arquitectura con absoluta libertad y sin condicionamiento ideológicos.

Muchos de los elementos que conforman la casa Fabriciano reaparecerán en la M-30, el muro grueso de ladrillo y su coronación con una cornisa de ladrillo visto, las franjas horizontales pautando el muro, la piel interior y exterior, los dos rostros, duro y frágil, la condición de monumento, el deseo de resolver el proyecto con un gesto, una cubierta, un muro.

VIVIENDAS SOCIALES EN ORCASUR

EN 1978, Oíza realiza un proyecto de viviendas en Orcasur, (40°22'9.19"N, 3°42'0.52"O). La dirección de obras no la supervisa Oíza en solitario, sino con José Manuel López Peláez, profesor de la Escuela técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En los planos del proyecto publicados en el Croquis 32-33 y en el libro de recopilación de su trabajo "Oíza" (Sáenz

Guerra & Alberdi, 1996), se puede ver que se proponen 5 bloques orientados este-oeste, separados 11,0 m entre ellos. El último bloque al norte que cierra el conjunto hacia la Avenida de Los Poblados, tenía 10 plantas, los restantes tenían 4 plantas.

Finalmente se construyeron 6 bloques de 4 plantas, cada uno de ellos con dos núcleos de escalera para dos viviendas cada uno, en total 16 viviendas por bloque, 96 viviendas en el total.

En la publicación, "Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Oíza" (Alberdi, 1996), este proyecto no se incluye.

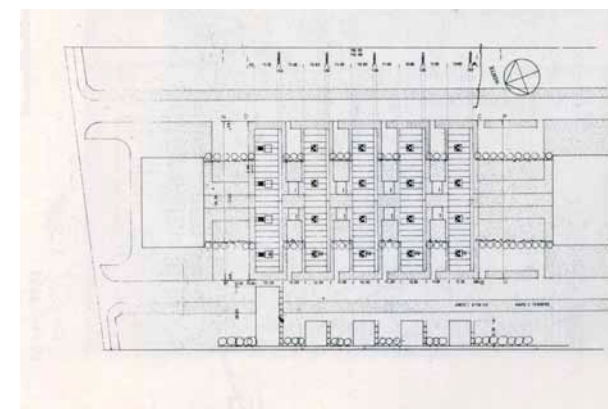
Es interesante observar, al revisar este proyecto, como utiliza herramientas y estrategias ligadas a las estructuras paradigmáticas de la arquitectura racionalista, con las que ya no comparte plenamente su validez. Una estructura de ordenación de bloques en hilera, estrictamente orientados, con las habitaciones principales a mediodía y los dormitorios a norte, las fachadas a mediodía acristaladas con celosías para protección solar, a norte huecos estrictos en una fachada de ladrillo visto.

Sin embargo también podemos ver como aparecen estructuras de lenguaje que utilizará en el edificio de la M-30, la doble fachada, la doble piel, la cara exterior y la cara interior, la cara translúcida y la cara opaca. Aparecerá también en la villa Fabriciano, con la diferencia que aquí aun ambas pieles forman parte del cuerpo que cierran y protegen, en la Villa Fabriciano y la M-30 las pieles ya no forman parte del cuerpo, son superficies autónomas, sólo responden hacia el estímulo exterior. En el delicado equilibrio

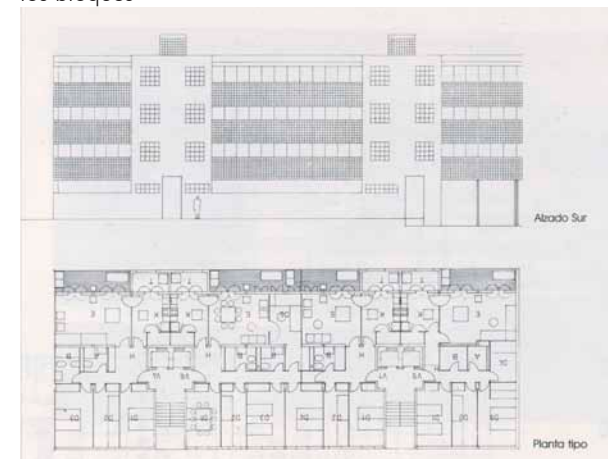
entre exterior e interior que existe en toda fachada y que en la arquitectura del movimiento moderno se define claramente por la coherencia con el interior, en estos dos proyectos, una postura claramente manierista le lleva a que las fachadas, sirviendo al interior respondan a las necesidades planteadas desde el exterior.

En el edificio de la M-30, la preocupación, reflejada en anteriores proyectos, por la defensa ante un medio hostil, le lleva a levantar este muro manifiesto tras el cual podría existir un gran espacio vacío, como si estuviésemos ante una gran escultura de Richard Serra.

La fachada interior, construida con rigor abstracto, geométrico, modular, si no tuviese las pinturas posmodernas de colores, la leeríamos como la piel de las viviendas a las que sirve. La decoración enajena esta condición de las mismas, convirtiéndolas en un decorado para ser visto, no la expresión externa del cuerpo interno de las viviendas.

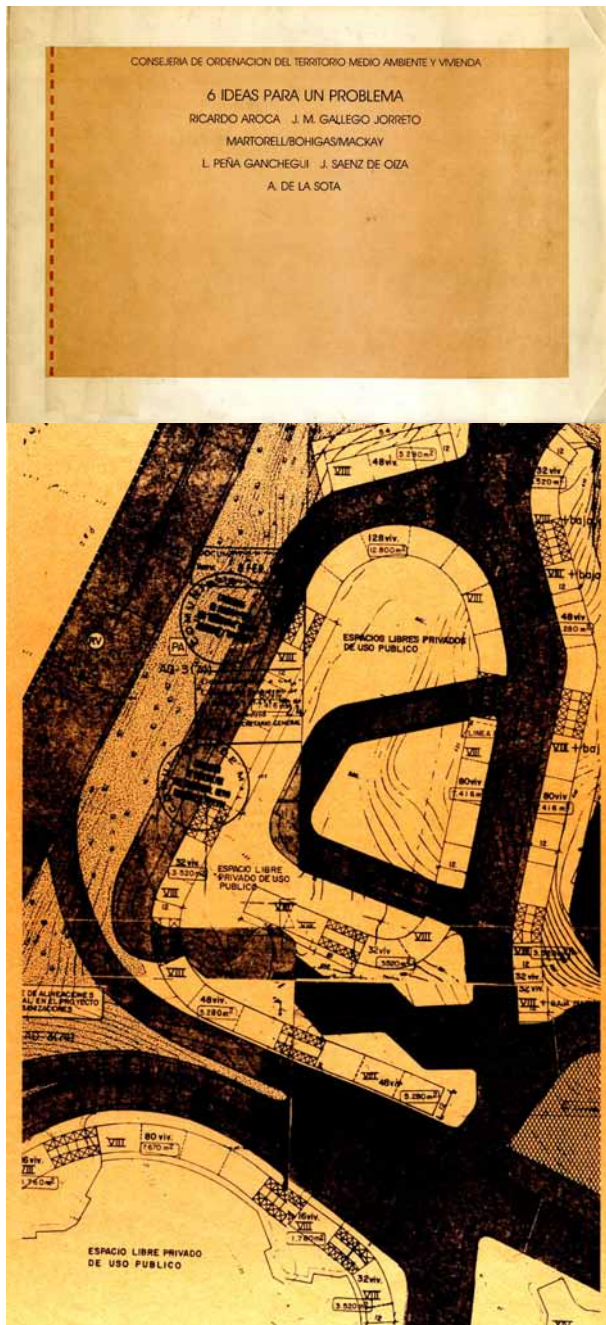


Orcasur. Plano de ordenación y planta y alzado de uno de los bloques



Vistas de las viviendas de Orcasur. Google Streetview





Publicación del concurso y plano del PGOU de Madrid

EL CONCURSO

GÉNESIS

A principios de 1986, Eduardo Mangada, Consejero de Ordenación del Territorio, Medio Ambiente y Vivienda de la Comunidad de Madrid, tiene que decidir qué hacer con un solar cuyas condiciones de edificación vienen determinadas desde el Plan General de Ordenación Urbana de Madrid, con una forma acabada e insólita. Las posibilidades que Mangada se planteó, eran dos, por una parte rechazar el Plan e iniciar la modificación del mismo o asumir el reto de un edificio singular.

La localización del solar, descontextualizado de la trama urbana, la condición de borde la autovía, la condición enajenada del entorno, invitaban al reto de encontrar el proyecto adecuado. Para ese reto se convocó a seis equipos de arquitectos.

A los equipos se les convocó el 4 de enero de 1986 a una reunión el 14 de enero, a partir de ese día tuvieron 15 días para realizar el proyecto de concurso.

Los equipos convocados fueron:

Ricardo Aroca, J.M. Gallego Jorreto, Martorell&Bohigas&Mackay, Luis Peña Ganchegui, Alejandro de la Sota y Javier Sáenz de Oiza

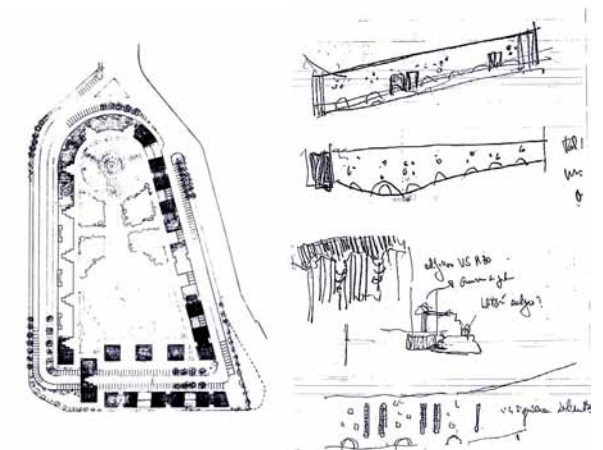
LOS PROYECTOS

Ricardo Aroca

La propuesta asume, parcialmente, el condicionante geométrico del Plan, asume asimismo la condición agresiva de la M-30 y para enfrentarse a estos problemas plantea una edificación paralela a la autovía con un gran muro ciego y con viviendas volcadas hacia el jardín interior. En la otra orientación diversifica la propuesta con bloque separados y planta baja libre para permitir la permeabilidad entre calle y jardín interior.

El espacio interior se divide en dos uno, para aparcamiento, al sur y otro estrictamente de jardín, ambos están separados por torres cuadradas de vivienda.

La propuesta se presenta con una definición gráfica de bocetos de anteproyecto más que como proyecto definitivo de concurso.



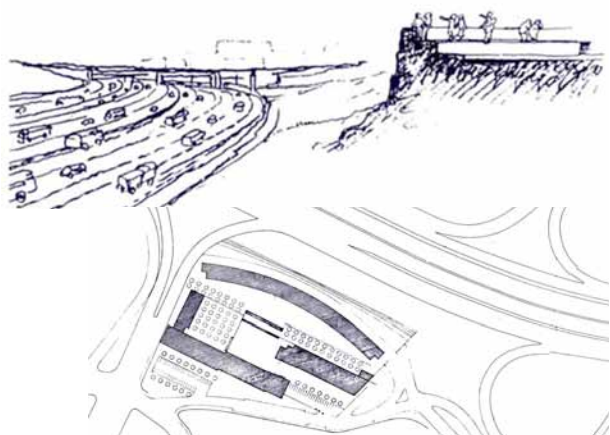
J.M. Gallego Jorreto

La propuesta propone algunos cambios con relación al trazado del Plan, generando una ordenación atractiva, acompañada de unos bocetos perspectivas de fuerte carga poética entre los que destaca uno de ellos en el cual se puede ver una suerte de balcón junto a la M-30, reforzando la idea de río al cual el edificio se asoma.

Propone un gran bloque lineal de 8 plantas, a lo largo del borde oeste a la M-30, con una ligera curvatura cóncava, reforzando la idea de espacio interior protegido.

La propuesta busca también aislar las viviendas y el espacio interior del ruido de la autovía. No propone una tipología de viviendas ni una imagen del conjunto

El conjunto se cierra al este con dos bloques dispuestos en greca, generando unas plazas interiores de escala controlada y que generan una permeabilidad hacia el barrio.

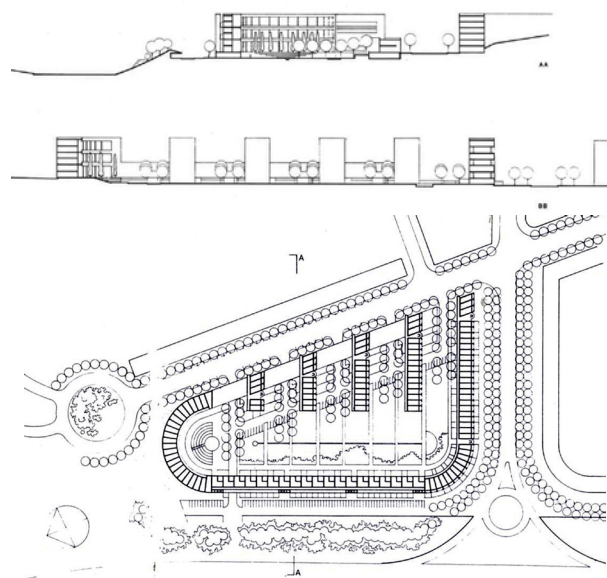


Martorell&Bohigas&Mackay

La propuesta asume en su cara oeste el bloque de cierre hacia la autovía, planteando en la cara este, hacia el barrio, un peine de bloques que permeabilizan la relación con este y permite que estos bloques asuman la mejor orientación solar.

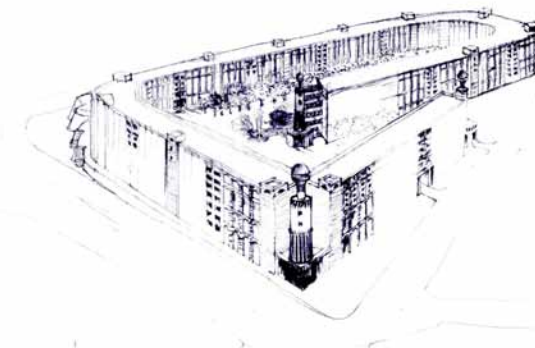
El proyecto se presenta muy detallado y bien dibujado, con una propuesta con aires mediterráneos, viviendas con acceso por galerías abiertas en las caras nortes y en la fachada a la M-30, viviendas en dúplex y un claro lenguaje racionalista moderno. Junto con el de Oíza son los que presentan una propuesta mejor definida en sus documentos.

Un interesante ejercicio de arquitectura moderna aplicada a resolver un problema muy complejo.



Luis Peña Ganchegui

La propuesta suma la validez de la planta del Plan, modificando la manera en que la calle entra en el recinto, dejando fuera el coche, con un aparcamiento subterráneo y proponiendo una relación con el lugar, definida por la manera en que trata los testeros y esquinas del gran bloque



Alejandro de la Sota

Al comienzo de la memoria, Sota propone no construir en esta parcela, debido a la cercanía a la autovía y a la orientación general dominante E-O, la peor.

Ante la presencia del ruido generado por la autovía, propone no construir el bloque alineado a la autovía y en la parcela, con amplia libertad, construir viviendas que tengan la mejor orientación, un buen acceso y aparcamiento adecuado y que permitan una construcción seriada sobre retícula.

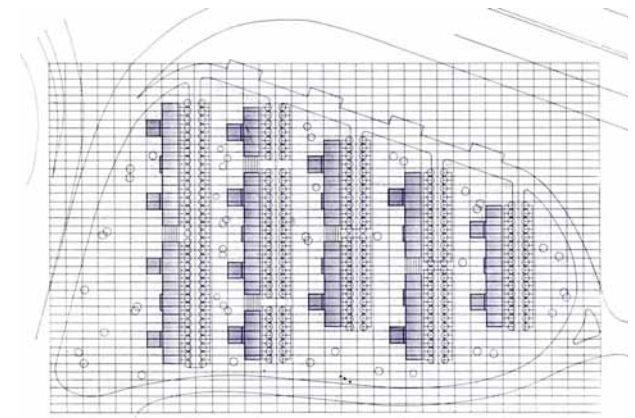
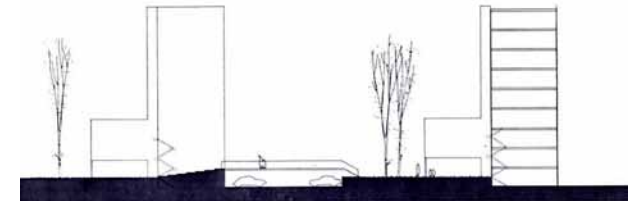
Propone, sobre una retícula de 8,50m x 4,25m, un conjunto de cinco hileras de bloques de 10 plantas, de 8,50m de ancho de crujía y 26, 32, 44 y 64 m de longitud, separados 34 m entre sí. La distribución interior de estos bloques define las habitaciones diurnas al sur y los dormitorios en su cara norte.

Un ataludamiento en la cara oeste hacia la autovía debería proteger al conjunto del ruido de los coches.

Entre los bloques se establecen pasos transversales que permiten la circulación en sentido norte-sur. Se establece una calle de aparcamiento levemente enterrada con relación a los jardines.

Una propuesta de estricto rigor geométrico y adhesión a los cánones y paradigmas de la arquitectura racionalista del movimiento moderno.

De alguna manera, en su propuesta conceptual y estructural, recuerda a la propuesta de Orcasur de Oíza.



Javier Sáenz de Oíza

De los seis arquitectos, Oíza es el único que respeta, de manera estricta, la forma definida en el Plan, propone un bloque lineal de altura decreciente hacia dos extremos, en el oeste y el este.

Configura un recinto amurallado, un baluarte, con un interior ajardinado, un muro que cierra un jardín, una atalaya en lo alto de la ladera junto a la autovía-río. Un muro de huecos pequeños, marcando franjas horizontales, hileras de ventanas.¹

Un gran muro en movimiento, un muro que protege un jardín. Un muro que abre su puerta hacia la M-30, mirando hacia Madrid. En el croquis de alzado presentado al concurso se observa la claridad de la propuesta, los huecos verticales de la planta baja y las franjas horizontales de huecos, el remate escalonado del muro y el acceso en el punto más bajo de este muro, invirtiendo la lógica clásica de colocar un pórtico más alto en la entrada.

En la perspectiva parcial de este muro nos indica, "muro de ladrillo, los huecos mínimos al exterior, terrazas jardín (50% de los pisos) al interior". La planta de la vivienda incluida en este plano y la perspectiva del interior nos remiten a Le Corbusier y a las viviendas mínimas de los años 50 (a work in progress), "la visión del exterior es ininterrumpida en los 6,30 m de fachada de cada vivienda"

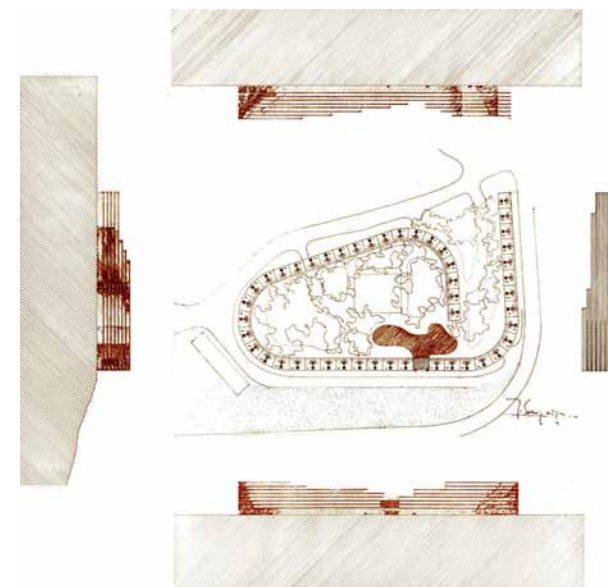
¹ ¿como las de Entrevías?

Las plantas presentadas al concurso, de estricto rigor geométrico revelan, por una parte, la actitud manierista de la propuesta, una revisión del papel de la arquitectura en la conformación de la ciudad y por otra parte el rigor geométrico y compositivo de la unidad mínima de vivienda, propio de los cánones de la arquitectura racionalista del movimiento moderno.

EL FALLO DEL CONCURSO

En conversación mantenida, en su estudio, el 9 de septiembre de 2013, Eduardo Mangada, Consejero de Obras públicas y convocante del concurso, me comentó que el jurado del mismo era él, y que a la vista de los proyectos presentados, para él era claro que el proyecto de Oíza era el mejor. Para tener una segunda opinión, consultó con Rafael Moneo y este fue de la misma opinión.

Convocó por tanto a una comida a los concursantes para comunicarles el fallo. Al parecer él único que no estuvo de acuerdo fue Alejandro de la Sota, que consideró que el proyecto de Oíza era una traición a las ideas del movimiento moderno.



Planta y alzados exteriores de la propuesta de Sáenz de Oíza



M-30 SÍNTESIS DE ARQUITECTURA

La arquitectura es esa necesidad que tiene el hombre de poner orden en el mundo y de vivir de acuerdo con el medio físico y en relación con los demás.

Uno tiene que dar satisfacción a las necesidades del hombre en el momento actual, pero también a sus sueños y aspiraciones, que son mucho mejores. (Sáenz de Oiza, 2006)

LA CIUDAD, POLIS Y CIVITAS

En muchas ocasiones Oiza muestra su preocupación por la ciudad, “como germen y máquina que hace la cultura”, su preocupación por la relación que se establece entre la casa y la ciudad, habla de la ciudad como objeto de deseo, de la que se huye y a la que se vuelve siempre² y por supuesto, como comenta en un video de 1996 en la Fundación Coam, es fundamental la importancia de la vivienda y de la vivienda social en la construcción de la ciudad:

“yo no voy a hablar de la ciudad, pero hablando de la ciudad, es de lo que más habría que hablar” “lo más importante de la vivienda social es la ciudad”. (Coam, 1996)

Por esto, antes de realizar un estudio detallado del proyecto, me parece necesario incorporar las reflexiones que sobre la ciudad ha realizado el filósofo italiano Massimo Cacciari, en su libro “La ciudad” (Cacciari, 2009).

² La referencia siempre repetida al cuento de Borges del Guerrero y la Cautiva.

Cacciari en este libro establece dos orígenes diversos para la ciudad europea y occidental, la polis griega y la civis romana, o como también lo define, la raíz étnica y la concepción móvil de la ciudad.

Si en Grecia y Roma se encuentran los orígenes de la cultura occidental, también lo es para la ciudad, lo interesante en este caso es la divergencia de modelos entre ambas culturas o entre ambas concepciones o fundamentos de nuestra cultura.

Expone el profesor Cacciari: “La polis es aquel lugar donde una gente determinada, específica por sus tradiciones, por sus costumbres, tiene su sede, su propio ethos”, el ethos es el lugar donde mora mi gente, la cuna y raíz. La polis griega, por tanto, es el lugar donde moran las personas de un mismo género, de una misma cuna, hay que recordar que el peor castigo en Grecia era el destierro, ser expulsado de tu ciudad y tener que vivir en otra ciudad estado sin poder tener la condición de ciudadano. Como le ocurrió por ejemplo a Diógenes, el filósofo cínico, desterrado de su ciudad natal Sinope, vive en Atenas donde no tiene derechos de ciudadano. “Sólo una bestia o un dios puede vivir al margen de la comunidad cívica, dice Aristóteles” (García Gual, 1987)

La polis griega se define por ser el lugar donde vive mi gente, y el objetivo de las leyes y la política es mantener controladas los caracteres de la Polis, por esto, comenta Cacciari, los griegos nunca formaron un estado, fueron un conjunto de ciudades estado que se unían para la guerra y una vez terminada esta, cada una volvía su ser propio.

Por el contrario, en la fundación de Roma, “se produce toda una confluencia de elementos diversos, de tradiciones y lenguas diversas, y esta es precisamente la civitas.

Es por encontrarse bajo una misma idea, es más, bajo una misma estrategia (más que una idea fundadora), por lo que se mantienen unidos estos ciudadanos tan diversos; no por su origen, sino por el objetivo común.”

La civis romana, la ciudad romana es la unión de todos aquellos que prometen vivir bajo el imperio de la ley y de un proyecto común, con independencia de su origen y raíz. Y este proyecto común que es la ciudad romana, por su propia condición abierta es una ciudad en crecimiento, “el carácter fundamental, programático, de la civitas consiste en crecer; no hay civitas que no sea augescens, que no se dilate, que no de-lire (la lira es el surco, la huella que delimitaba la ciudad; delirio quiere decir salirse de la lira, ir más allá de los límites de la ciudad). Por su naturaleza, la civitas es, pues, augescens; para un romano no es posible una civitas que no delire.”

Y es esta idea de ciudad la que construye la Europa que hoy conocemos, la ciudad como el lugar de encuentro de todos aquellos que comparten un proyecto común, una ciudad dispuesta a recibir y a dilatar sus límites para recoger a todos los que anhelan construir sus sueños en la ciudad.

Si la civis romana es el modelo sobre el que se construye la ciudad occidental, la polis griega late bajo el suelo de las ciudades. En el arco mediterráneo, el concepto de polis, según algunos historiadores, está también presente en la cultura musulmana, en cuyas ciudades, la hospitalidad, por la que durante siglos fueron, verdaderamente, multiculturales y multiconfesionales, en la que el extranjero es recibido y totalmente tolerado, es una señal de identidad, pero allí no se permitía que el extranjero llegase a ejercer derechos políticos.

Si entendemos el “lugar” desde la perspectiva griega, es decir, aquel lugar que puedo reconocer por haber habitado en él y porque en él han habitado mis gentes y no desde una perspectiva

romana, que podríamos reconocer como heideggeriana, en el que la construcción del puente crea el lugar, es decir, tu propio hacer, tu propio habitar generará el lugar, y entendemos a su vez que esta necesidad humana de sentir el hábitat como un lugar propio, como refugio, podremos ver la contradicción que yace latente entre estas dos concepciones de ciudad y cómo esta contradicción aflora y renace.

En 1956, cuando Sáenz de Oíza desarrolla el proyecto del Poblado Dirigido de Entrevías, destinado a trabajadores del sur de la península que vivían en chabolas y habían emigrado a Madrid para buscar una posibilidad de trabajar y darle una oportunidad a sus familias, el modelo que propone es claramente el de la civis romana, el modelo de una ciudad sin límites, que “delira”, pero también, una ciudad que les dice a sus ciudadanos, aquí, ahora, está vuestro hogar, aquí podéis construir un ethos propio, un nuevo lugar para tu gente. Un modelo que propugna el crecimiento y la construcción de un espacio propio y que, sesenta años después de su construcción persiste y se configura como lugar. Porque ese es uno de los grandes logros de la propuesta de Entrevías, es esa capacidad de aunar dos modelos contradictorios de construcción de la ciudad, el modelo de ciudad sin límite y la ciudad que construye un lugar para su gente.

Treinta años después de Entrevías, la ciudad moderna, la civis augescens, la ciudad que crece sin límites, regida por un proyecto y objetivo común, ha entrado en crisis. La capacidad de generar lugares comunes de identificación, de comunión, de encuentro, de identificación simbólica, no está presente en el imaginario colectivo.

En el pensamiento teórico arquitectónico, la revisión de los postulados del movimiento moderno en su relación con el lugar, el territorio y la ciudad tienen ya un desarrollo en los años ochenta, desde el manifiesto de Doorm (X, 1961), a las reflexiones de Aldo Rossi (Rossi, 2007) o Colin Rowe (Rowe & Koetter, 1981).

Cuando Oíza, plantea el proyecto de la M-30 ya se había cuestionado el papel de la arquitectura en la construcción de la ciudad y cuestionado los principios que, desde el movimiento

moderno, definían la ordenación de la ciudad. Sus críticas, en muchas charlas y clases a la ciudad zonificada, especializada, su defensa de la ciudad como mezcla de gentes diversas, su defensa del mundo de la significación del objeto revelan un pensamiento que cristaliza en el proyecto de la M-30.

Con un gesto portentoso y heroico, propone un edificio que es una proclama en defensa del lugar, de la significación simbólica del objeto arquitectónico y una crítica a la ciudad augescens que no está atenta al lugar donde construye las viviendas de sus habitantes.

Esta condición de edificio manifiesto acerca de la concepción de la ciudad que Oíza defiende en este momento histórico, la ciudad como polis, como construcción de un lugar para sus gentes, marcará las decisiones que tome en torno al proyecto, incorporando un componente más al análisis fenomenológico que realiza de los problemas a los que intenta dar respuesta con el proyecto arquitectónico. La libertad creativa de Oíza, su actitud manierista frente a las herramientas de la arquitectura que quiere usar le permiten crear un edificio con una carga semántica inmensa y a su vez un lugar y un espacio para el habitar de sus gentes.

LAS REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS

Si, como me comentaba Javier Sáenz Guerra, Oíza, cuando comenzaba un proyecto, lo quería conocer todo, no debe sorprender entonces que en sus obras aparezcan continuas referencias lingüísticas, elementos del lenguaje arquitectónico que utilizaba, como un artista del Ready-made, para crear nuevos conceptos y estructuras arquitectónicas. Pero nunca en Oíza es tan importante el qué utiliza sino el cómo lo utiliza.

EL CASTILLO

La metáfora del castillo está presente en Oíza como estructura mítica de su arquitectura, aparece en proyectos y en reflexiones. Que otra cosa es un castillo sino el refugio frente al medio adverso, la casa como castillo, entre los ejemplos mencionados, la Villa Fabriciano y la casa Echevarría, pero también podemos leer la Basílica de Aránzazu como parte de un castillo, la textura rocosa de las pieles, la dureza de la piel poliédrica de piedra de las torres.

En el artículo sobre Torres Blancas, recuperado por Vicente Sáenz Guerra, comenta Oíza: “Es la propuesta de la casa-castillo: un castillo, en principio es una forma de imponer sobre una señalada topografía física, otra topografía que la resalta o refuerza. En el encuentro entre el Eresma y el Clamores, dos pequeños ríos, surge en Segovia una peña sobre la peña: el castillo, acentuando las posibilidades, en este caso concreto la defensa que ofreciera aquella topografía primera. Nuestro primer límite era, pues, este: la casa-castillo, el territorio vertical.

Elevar una roca habitable para ser ocupada por el hombre en su alojamiento.” (Saenz Guerra, 2013).

En la larga disertación que aparece en la revista El Croquis, comenta “Y el mito...Mito es decir una cosa de una vez por todas. Esto es lo que él dice: lo que tienen de común todas las casas que tú tengas, esa es la estructura mítica de la casa.” (Sáenz de Oíza 1946-1988, 1988)

Y esa estructura mítica de la casa tiene forma de castillo, de salvaguarda, pero el castillo también tiene la capacidad de recalificar una topografía, reescribir la forma en que una topografía es leída. Quizás es a eso mismo a lo que se refiere Juan Navarro Baldeweg (Navarro Baldeweg, 2007), cuando describe el concepto de invisibilidad, que no consiste en hacer que las cosas sean invisibles, sino en hacer visible sólo aquello que uno quiere que se vea. En la obra “el peso y la columna”, el peso frente a la columna tiene la capacidad de clarificar el campo conceptual de observación y centrarlo sólo en lo relativo al peso.

“Una vez situé un pequeño peso -un peso estándar- al pie de una columna y fotografié su convivencia.

El pequeño peso hace hablar a la columna y nos dice: soporto el peso. Borra o diluye otras vías de interpretación, define una atribución del objeto, limita a lo que es ilimitado en el divagar interpretativo” (Navarro Baldeweg, 2007)

El castillo focaliza la atención en aquello que tiene que ver con su configuración en relación al paisaje en el que asienta. En el edificio de

la M-30, como en el peso frente a la columna, sólo podemos hablar de la condición de la vivienda como refugio frente al caos de la ciudad al borde la autovía. Su afirmación nos obliga a preguntarnos por esta condición y a preguntar por qué los otros edificios no. A partir del momento en que la pregunta pasa a ocupar un lugar en la visión de la ciudad, la pregunta no dejará de existir y como una verdad su luz ilumina e incomoda.

Oíza al mirar el problema, clarifica y define el problema arquitectónico fundamental, la construcción de viviendas al borde la autovía y desde esa comprensión propone la forma arquitectónica que responde y genera nuevas interrogantes.

BIKERWALL

BykerWall es un conjunto de viviendas sociales ubicadas en Newcastle upon Tyne, Inglaterra, correspondiente a una remodelación urbana gestada por la gobernación de la ciudad a fines de los años '60 (1968-1981). Fue proyectado por el arquitecto inglés Ralph Erskine.

El proyecto fue pensado para una densidad de 247 personas por hectárea y se caracteriza por un Bloque Perimetral que recorre el total del lado norte del sitio, acogiendo en su interior diversas tipologías de menor altura. Juan Daniel Fullaondo hace mención a esta obra en la Bicicleta Aproximativa como referencia al hablar del edificio de la M-30. (Fullaondo, 1991).

Es un edificio de 1500 metros de longitud, atravesado por calles, cuya altura varía entre los 4 y 8 pisos de altura. Tuvo como objetivo trazar una barrera acústica respecto de la autopista que pasaría por el costado del barrio, pero que finalmente nunca se construyó. Su fachada norte tiene dibujado un patrón de ladrillos de diferente color, que unifica el total del muro definiendo la identidad del proyecto. La fachada sur, más abierta y con mayor número de huecos, tiene revestimientos en madera y albañilería, y balcones construidos en madera, como estructuras añadidas al muro.

Es interesante, también, la intención inicial del equipo de arquitectos de incorporar la iniciativa de los vecinos, de aquellos que serían realojados en el conjunto, a las decisiones de proyecto. Debido a lo dilatado del proceso de construcción, esta intención no tuvo un desarrollo idóneo.

Como siempre, en Oíza, las referencias son interesantes por el cambio al que son sometidas más que a la referencia en sí. El bloque lineal de 8 plantas de altura, de 5,5 m de crujía, tiene un trazado ligeramente sinuoso, cerrando la parcela al norte con una piel de ladrillo con dibujos geométricos realizados con diferentes tipos de ladrillo, paños verticales, y pequeños huecos dispuestos sin un orden aparente. Al interior, en su cara sur, el muro se permeabiliza, con grandes huecos, terrazas y galerías. La superficie de los muros se pinta de blanco y el color se utiliza en las carpinterías y defensas. El proyecto de Erskine utiliza una estructura arquitectónica, el edificio muro para resolver un problema, Oíza utiliza el mismo recurso para plantear un problema. Por otra parte, Erskine, intenta con



BYKERWALL. Vistas de las fachadas exteriores y vista aérea del conjunto



BYKERWALL. Vistas de las fachadas interiores

el diseño geométrico de las fachadas exteriores mantener una coherencia lingüística en el proyecto entre interior y exterior, Oíza utiliza los recursos lingüísticos para explicitar la condición del lugar, del objeto arquitectónico y su carácter bipolar.

Si la propuesta de Oíza es la única que respeta, en el concurso, escrupulosamente, el trazado del plan, hemos de pensar que la propuesta de Erskine le permite visualizar las posibilidades de una estructura arquitectónica de este tipo.

Erskine propone un muro esbelto de dos caras en Bikerwall. Oíza en el caso de la M-30, no propone dos caras, sino una cascara que protege un interior que se quiere lleno de vida. Erskine mantiene la condición de piel de un cuerpo para todas sus fachadas, en la cara exterior, las diversidades del juego geométrico de las pieles de ladrillo remiten a la diversidad del interior y en el interior, el zócalo de ladrillo aporta la solidez del muro de ladrillo a la vibración de su vida interior. Oíza despieza el cuerpo, creando un interior orgánico protegido por una dura cascara de ladrillo.

Oíza, al igual que los restantes cinco concursantes y Erskine en Bikerwall, quiere proteger las viviendas de la autovía, lo diferente es que lo que en todos ellos es una solución instrumental, en Oíza es una idea de proyecto, es el leitmotiv, es el peso que caracteriza a la columna.

Convierte el problema en la solución y recalifica conceptualmente una situación arquitectónica, incorpora a la estructura organizativa, lingüística de la arquitectura un paradigma con el cual, a

partir del momento en que está sobre el tablero de proyecto, ya no puedes obviar y de una manera u otra debes tomar posición

ALDO ROSSI,

LA CONDICIÓN POSMODERNA

En mayo de 1966, Aldo Rossi publica "La arquitectura de la ciudad" (Rossi, 2007), la primera edición en castellano es de 1971 en Gustavo Gili. Es partir de entonces y sobre todo en la década de los 70, cuando Rossi comienza una relación con los arquitectos españoles que pasa por Sevilla y Barcelona. En Barcelona a través del grupo 2C, que editará la revista 2C. Construcción de la ciudad (1972-85) y el grupo de arquitectos que editarán Arquitecturas Bis (1974-85)

En esa época igualmente daría conferencias en varias ciudades españolas (Sainz Gutierrez, 2013), estos contactos generaron un ámbito de influencia sobre todo en tres zonas, además de Cataluña, Galicia, en torno a la figura de Cesar Portela, el País vasco, en torno José Ignacio Linazasoro, y Andalucía. En Andalucía y sobre todo a través de una serie de viajes a Sevilla, generaría una amplia red de contactos.

En 1976 forma parte del jurado de la sede del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental en Sevilla, junto con José Antonio Coderch, Rafael Moneo, Luis Peña Ganchégui entre otros. En este concurso que ganó Gabriel Ruiz cabrero, Oíza presentó un proyecto de concurso de aires kahnianos.

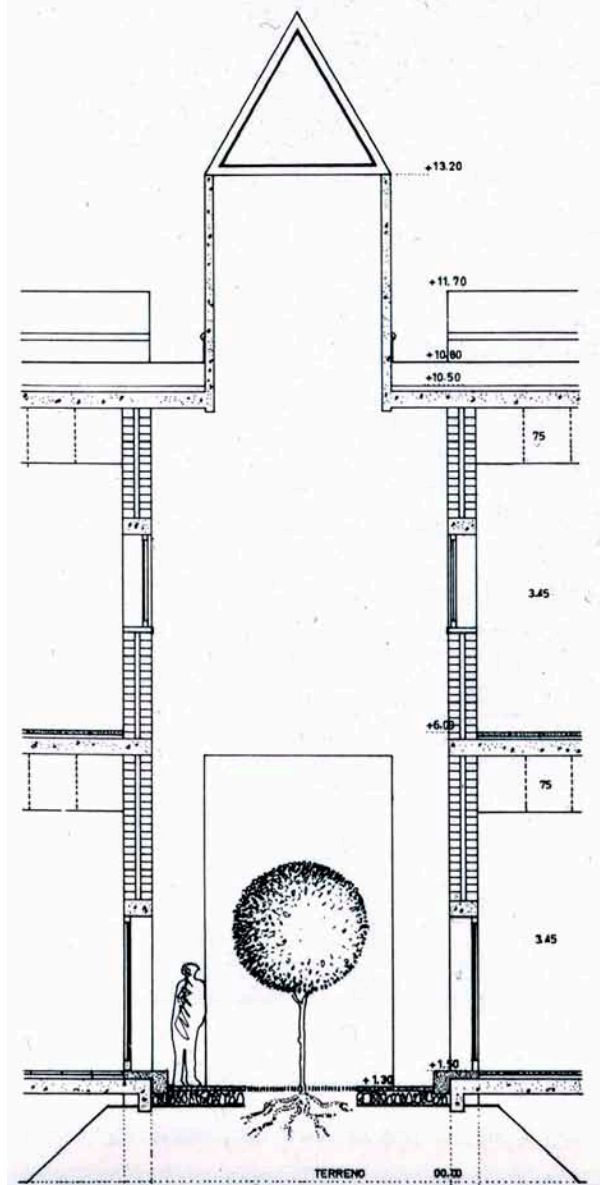
Según me contó Javier Sáenz Guerra, la relación de Oíza con Aldo Rossi se establece a través de esta conexión sevillana del arquitecto italiano.

La relectura que Rossi realiza del significado de los maestros del movimiento moderno, la recuperación de los arquitectos de la ilustración a partir de los estudios de Kaufmann en de Ledoux a Le Corbusier (Kaufmann, 1982), la obra de Venturi, (Venturi, 1972), Colin Rowe (Rowe & Koetter, 1981), suponen y expresan una duda positiva acerca de la actual vigencia de lo moderno, ponen en crisis no son sólo unas determinadas opciones figurativas -las del Movimiento Moderno, en el caso de la arquitectura-, sino todo un proyecto cultural: la modernidad misma como proyecto.

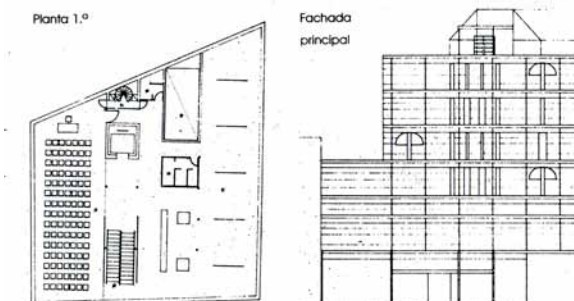
La oposición a lo moderno cristaliza, básicamente, en dos núcleos de cuestiones: el rechazo de las opciones estilísticas propuestas por las vanguardias, por un lado, y la liquidación del funcionalismo como categoría legitimadora de la arquitectura moderna, por otro.

Partiendo de presupuestos culturales muy diferentes entre sí, Venturi en el contexto americano y Rossi en el europeo apuestan por centrar el trabajo en el territorio específico de la arquitectura -lo que para ambos es tanto como decir en el campo de la forma. "Yo no tengo especial intención en relacionar la arquitectura con otras cosas. (...) Intento hablar de la arquitectura y no de lo que rodea a la arquitectura." (Venturi, 1972)

La cuestión de la autonomía aparece, pues, en esos años como el núcleo central de la posición de Rossi en relación no sólo con la arquitectura,



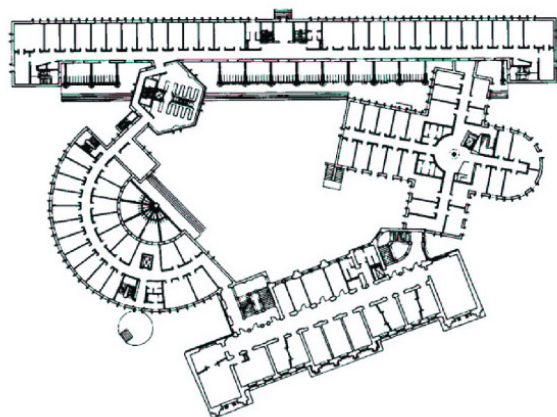
Oíza. Concurso para la facultad de Ciencias de Córdoba. 1977



Oíza. Concurso Coaao Sevilla 1976



Stirling & Wilford. Social Science Research Center.
Berlin. 1979



sino también con el urbanismo: «Podemos estudiar la ciudad desde muchos puntos de vista, pero ésta emerge de manera autónoma cuando la consideramos como dato último, como construcción, como arquitectura.» (Rossi, 2007)

La influencia del pensamiento de Rossi en Oíza en estos momentos es evidente, en sus intervenciones y en sus propuestas, la reivindicación de la arquitectura ante el urbanismo, la influencia de la idea de “ciudad por partes” de alguna manera presente en la propuesta de la M-30.

En este momento, la influencia de los arquitectos de la ilustración es profunda, al leer esta cita del libro de Kaufmann es difícil no pensar en los proyectos de la casa Fabriciano y en el edificio de la M-30: “La independencia de las partes constituye el logro más relevante del proceso de renovación arquitectónica de finales del siglo XVIII....Por moderna disposición de las partes queremos dar a entender la libre unión entre elementos individuales que no precisan sacrificar su propia existencia y cuya forma obedece tan sólo al fin al que se destinan” (Kaufmann, 1982).

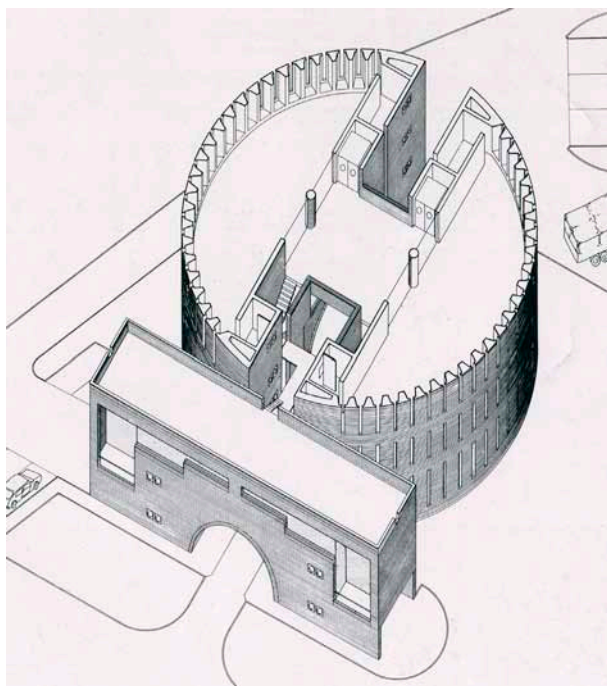
Esta nueva actitud está presente en dos arquitectos a los cuales Oíza admira, James Stirling y Mario Botta.

En 1979, Stirling, desarrolla el proyecto para el Wissenschaftszentrum de Berlín, un juego de piezas geométricas autónomas que se puede referenciar, claramente con el proyecto de Louis Kahn de 1965-69, Dominican Motherhouse of St. Catherine de Ricci en Pennsylvania y cuyo tambor cilíndrico, visto desde la acera nos recuerda a la cara norte del edificio de la M-30.

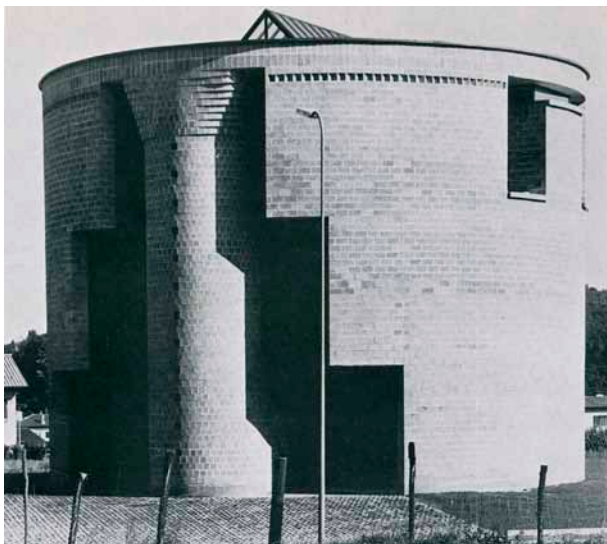
Pero también Mario Botta ha trabajado las formas circulares rotundas en varios proyectos, Edificio para funciones artesanales en Balerna, de 1979, La casa redonda en Stabio, de 1980.

Y en ambos, pero también en Oíza, está la influencia de Louis Kahn, de alguna manera el referente común que enseñaba los caminos que podía recorrer la arquitectura en su crítica a los postulados del movimiento moderno.

Esta influencia de Kahn y de Rossi en su arquitectura, se ve con claridad en los proyectos de concurso para el Colegio de Sevilla (1977) y para la Facultad de Ciencias de Córdoba (1977).



Botta. Balerna. 1977



Botta. Stabio. 1980



M-30. EL PROYECTO

EL PROYECTO DE CONCURSO

“La desmesurada propuesta a que obligaba el plan o lo problemático del sitio en términos ambientales eran inconvenientes importantes, pero, en sí mismos, contenían la energía que Oíza supo utilizar a su favor. El procedimiento es similar al empleado en determinadas artes marciales: uno de los luchadores aprovecha la fuerza de su rival para derribarle y vencerle, Gaeshi-Waza. Al contrario que sus oponentes en el concurso, Oíza no pareció enfrentarse a los problemas de forma directa, tampoco los ignoró. Podría pensarse, en algún momento, que se alió con ellos, pero lo que hizo realmente fue canalizar la fuerza negativa que contenían por un camino adecuado, de manera que venció al problema y a sus adversarios arquitectos, al mismo tiempo.” (López-Pelaez, 1991)

Como comenta José Manuel López-Peláez en el artículo arriba citado, Oíza es el único de los concursantes que respeta el trazado del plan, sin buscar soluciones alternativas o de compromiso frente al problema planteado. Había intuido, con sabiduría, las posibilidades arquitectónicas de una cuestión que, aparentemente, era un inconveniente más que una ocasión. Una vez más no se trataba de hacer otro proyecto de Oíza, sino de hacer la arquitectura que ese lugar estaba demandando.

Yo he tratado de separarme del problema a resolver desde el principio: ver funcionar sus variables, no introducirme yo como artista o como determinante del resultado.¹

Dicen que soy ecléctico. Lo que soy es sabio, me retiro del problema, lo dejo hacer funcionar,

¹ Una hermosa definición de postura fenomenológica ante el proyecto.

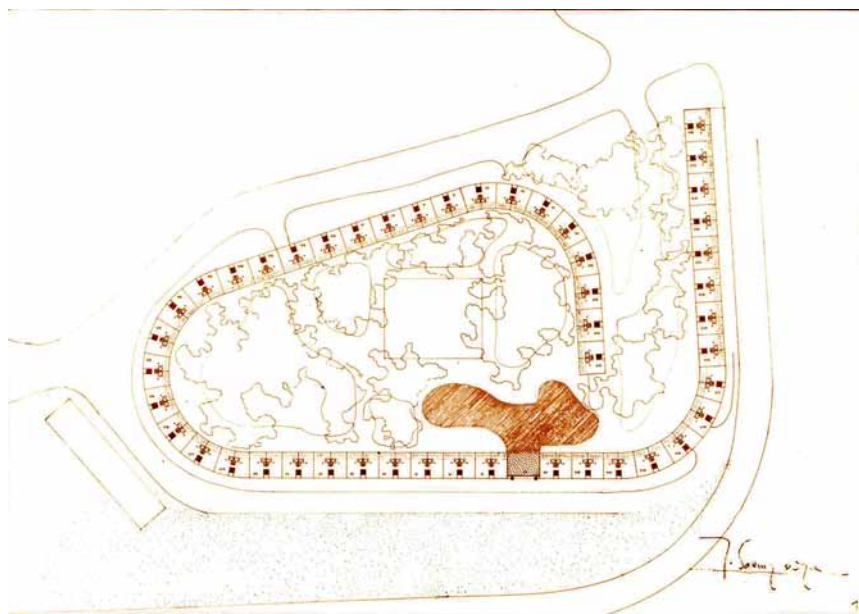
que hierva el solo y que genere él sus propias respuestas. Yo he sido, por tanto, un arquitecto ecléctico que no ha hecho su “arquitectura”, sino que ha dejado que la arquitectura se desarrolle sola.

...No he hecho las cosas según mi gusto, he hecho que las cosas sean los que ellas quieren ser. (Sáenz de Oiza, 2006)

En 1985, en clase, comentó, a raíz del concurso que había ganado, del Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas, que el día que los llevaron a ver el edificio que había que conservar, estando en la azotea, que tenía unos altos muros de cierre, se sube a una cajas para observar qué se veía desde esa terraza y para su asombro, ve unas magníficas vistas hacia la Catedral y el mar, rápidamente se baja y decide hacer de estas vistas y el patio con el alto lucernario, eje del proyecto que acabaría ganando y siendo construido. Descubrir en la propia realidad del problema la solución.

Al observar el solar junto al río de coches de la M-30, descubrir cuál es la única propuesta posible, y que esta solución está lejana de lo que la profesión entiende debe ser arquitectura moderna para la construcción de viviendas sociales, requiere una capacidad crítica de observación de la realidad, una mente abierta a lo que se enfrenta, aquello que hemos dado en llamar actitud fenomenológica frente al proyecto de arquitectura y a su vez un dejar que este

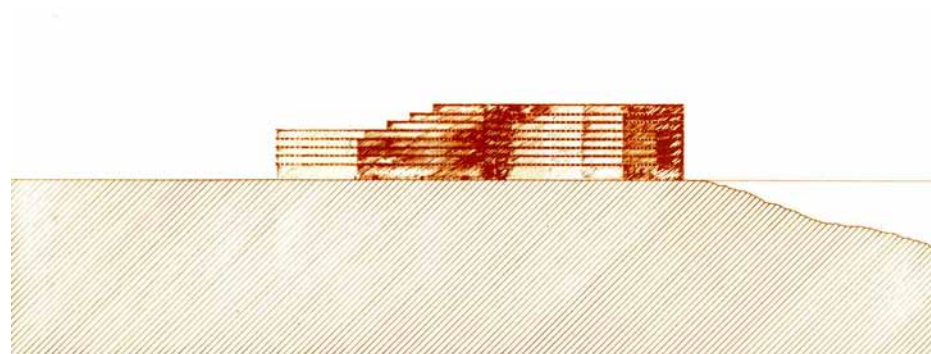
DIBUJOS DE LA PROPUESTA DEL CONCURSO



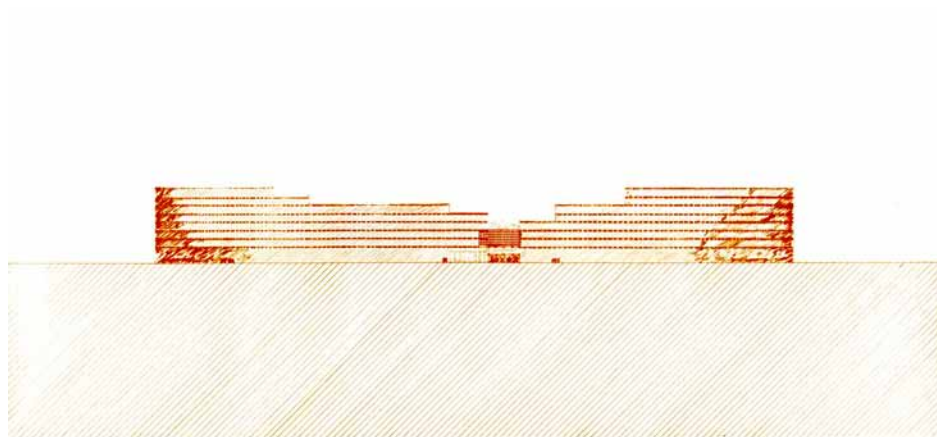
Planta General de la propuesta



F. Sampedro 9

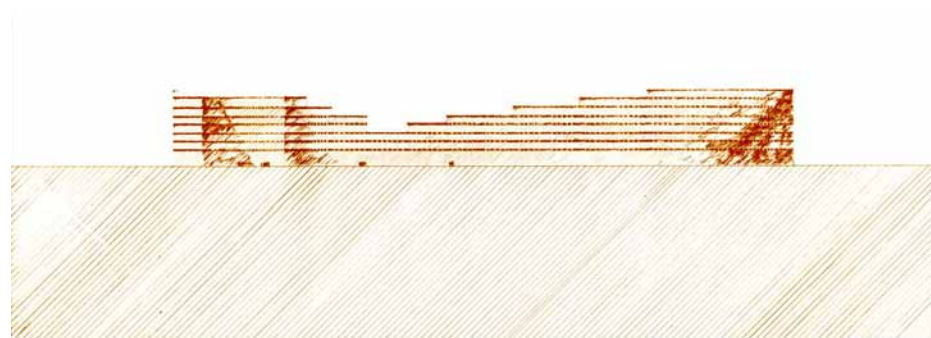


F. Sampedro 7



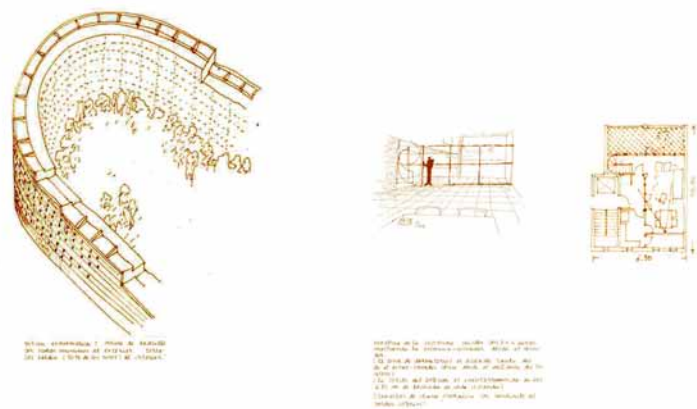
F. Sampedro 8

Alzado oeste, a la M-30



F. Sampedro 6

Alzado cortos y alzado este

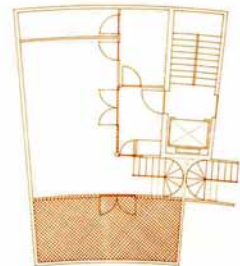


Sección arquitectónica y planta de un duplex en un edificio de viviendas. 1964. 1/20. (C. de Arquitectura de Málaga)

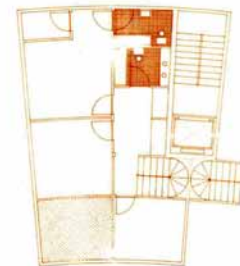
Sección arquitectónica y planta de un duplex en un edificio de viviendas. 1964. 1/20. (C. de Arquitectura de Málaga)

F. Serrano

Perspectiva de la esquina norte del edificio y perspectiva del interior de un duplex



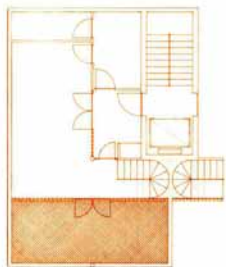
Planta duplex curva 1 (sección de planta) - Málaga, 1964.



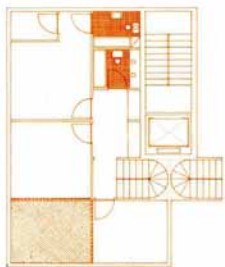
Planta duplex curva 2 (sección de planta) - Málaga, 1964.

F. Serrano

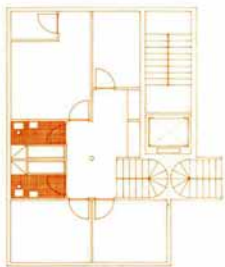
Plantas duplex curvos



Planta duplex recta 1 (sección de planta) - Málaga, 1964.



Planta duplex recta 2 (sección de planta) - Málaga, 1964.



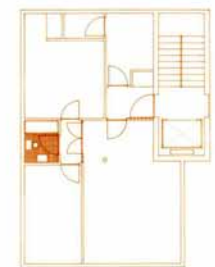
Planta duplex recta 3 (sección de planta) - Málaga, 1964.

Programa de vivienda

Programa de vivienda tipo
 Vivienda de 2 dormitorios 45 m²
 Vivienda de 3 dormitorios 55 m²
 Vivienda de 4 dormitorios 65 m²
 Vivienda de 5 dormitorios 75 m²
 Vivienda de 6 dormitorios 85 m²
 Vivienda de 7 dormitorios 95 m²
 Vivienda de 8 dormitorios 105 m²
 Vivienda de 9 dormitorios 115 m²
 Vivienda de 10 dormitorios 125 m²
 Vivienda de 11 dormitorios 135 m²
 Vivienda de 12 dormitorios 145 m²
 Vivienda de 13 dormitorios 155 m²
 Vivienda de 14 dormitorios 165 m²
 Vivienda de 15 dormitorios 175 m²
 Vivienda de 16 dormitorios 185 m²
 Vivienda de 17 dormitorios 195 m²
 Vivienda de 18 dormitorios 205 m²
 Vivienda de 19 dormitorios 215 m²
 Vivienda de 20 dormitorios 225 m²
 Vivienda de 21 dormitorios 235 m²
 Vivienda de 22 dormitorios 245 m²
 Vivienda de 23 dormitorios 255 m²
 Vivienda de 24 dormitorios 265 m²
 Vivienda de 25 dormitorios 275 m²
 Vivienda de 26 dormitorios 285 m²
 Vivienda de 27 dormitorios 295 m²
 Vivienda de 28 dormitorios 305 m²
 Vivienda de 29 dormitorios 315 m²
 Vivienda de 30 dormitorios 325 m²

Programa de vivienda

Programa de vivienda tipo
 Vivienda de 2 dormitorios 45 m²
 Vivienda de 3 dormitorios 55 m²
 Vivienda de 4 dormitorios 65 m²
 Vivienda de 5 dormitorios 75 m²
 Vivienda de 6 dormitorios 85 m²
 Vivienda de 7 dormitorios 95 m²
 Vivienda de 8 dormitorios 105 m²
 Vivienda de 9 dormitorios 115 m²
 Vivienda de 10 dormitorios 125 m²
 Vivienda de 11 dormitorios 135 m²
 Vivienda de 12 dormitorios 145 m²
 Vivienda de 13 dormitorios 155 m²
 Vivienda de 14 dormitorios 165 m²
 Vivienda de 15 dormitorios 175 m²
 Vivienda de 16 dormitorios 185 m²
 Vivienda de 17 dormitorios 195 m²
 Vivienda de 18 dormitorios 205 m²
 Vivienda de 19 dormitorios 215 m²
 Vivienda de 20 dormitorios 225 m²
 Vivienda de 21 dormitorios 235 m²
 Vivienda de 22 dormitorios 245 m²
 Vivienda de 23 dormitorios 255 m²
 Vivienda de 24 dormitorios 265 m²
 Vivienda de 25 dormitorios 275 m²
 Vivienda de 26 dormitorios 285 m²
 Vivienda de 27 dormitorios 295 m²
 Vivienda de 28 dormitorios 305 m²
 Vivienda de 29 dormitorios 315 m²
 Vivienda de 30 dormitorios 325 m²

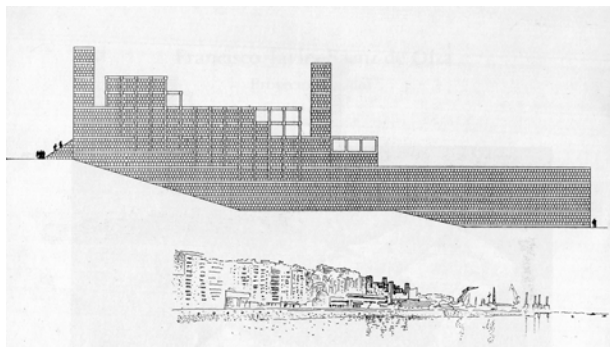


Planta duplex recta 4 (sección de planta) - Málaga, 1964.

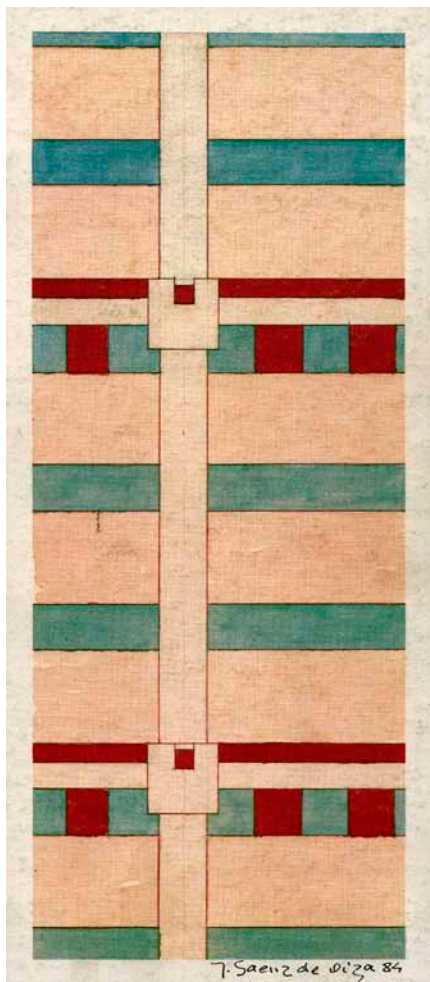
F. Serrano

Plantas duplex rectos, 3D y 4D

Planta de la vivienda en un nivel, 2D



Palacio de Festivales de Santander .1984



problema resuena en tu interior y haga vibrar la organización estructural de tus capacidades arquitectónicas. Requiere a su vez una confianza en las herramientas que la arquitectura, ese sistema autopoiético de organización del mundo que los arquitectos utilizamos para traer un mundo a la mano y depositándolo en el curso del acontecer permitir que este siga su curso.

LA PROPUESTA

Oíza concibe el edificio aunando estrategias diversas, como en ese juego dialectico, del que habla en tantas entrevistas, en el que dice le gustaría escribir un libro en el que en una página defendiera una teoría y en la siguiente la contraria.

Un muro habitado, el muro que contiene un jardín, un jardín que es un edén al borde un río. Un castillo al borde de un río de ruidos de coches. Un refugio de todos y la casa de cada uno.

La propuesta encarna una crítica al planeamiento que decide construir viviendas al borde de la autovía y a su vez propone un lugar dentro de la ciudad para que sus habitantes se reconozcan en él. Propone una dura piel tensa frente al exterior y un cuerpo poroso y vital hacia el interior. Propone un duro muro de 8 plantas, pero que se "humilla"² en el lugar que señala el acceso de las personas, pero que no es tal, sino puerta simbólica que mira hacia Madrid. Propone un jardín de trazado orgánico, libre con caminos sinuosos, zona de juegos y un estanque, pero es un jardín para ser visto desde

2 "Hacer actos de humildad" 5ª definición de la RAE.

las viviendas, no para ser transitado. Propone un edificio que critica la construcción de la ciudad del movimiento moderno y plantea en el módulo habitacional una plantas que son herederas de este y recogen el aprendizaje de los proyectos que, como un work in progress, cristalizaron en Entrevías.

Y, haciendo converger todo lo que, en apariencia, es contradictorio, propone un edificio baluarte que respeta, casi escrupulosamente, el trazado del plan, sólo corrige los radios de curvatura de forma que sean todos iguales, lo que regulariza y ordena el proyecto modulándolo, regulariza por tanto la construcción, y modifica la altura prevista, 8 plantas de altura uniforme, para crear un perfil quebrado de alturas decreciente hacia el hueco de mirador del jardín hacia la M-30. Creando la sensación de un edificio menos alto de lo que en realidad es. Este hueco esta desplazado algo hacia la derecha de lo que sería una división aurea de la larga fachada.

Enfrentado con este hueco, en la fachada este, se produce el otro punto de descenso de la fachada, en el quiebro del muro a lo largo de la calle hacia el interior de la parcela, en la bisectriz de los bloques que convergen en la glorieta de acceso, en la orientación sureste, deja que la luz del sol entre en el jardín. En ambas situaciones, el edificio ha ido descendiendo, con escalones de la altura de una planta, desde las 8 alturas a cuatro alturas en estos puntos más bajo.

La idea de un perfil quebrado, aparece ya en el perfil del proyecto de Concurso del Palacio de festivales de Santander, de 1984³ y nos lleva la

3 La propuesta del concurso de Santander tiene una

mirada a la arquitectura del primer racionalismo, en su voluntad de descomposición volumétrica del edificio, en el uso constante de la geometría en el diseño de los volúmenes y superficies, en el deseo de conseguir una volumetría y unas formas que incorporasen el movimiento.

Es posible que la voluntad de romper la monumentalidad de un muro de ocho plantas continuo, estuviese motivada por el deseo de humanizar la presencia del muro ante la ciudad, un muro en movimiento, un muro adaptable, un muro que, al contrario que en los edificios representativos, desciende de altura a medida que se acerca a la entrada. Desde el exterior, la geoda, de la que habla Campo Baeza, toma cuerpo en ese muro tenso que desciende con fuerza volcánica hacia el acceso que cristaliza en vidrio frágil, el único punto de la fachada exterior que no es de ladrillo sino piel transparente, conexión, que en la planta se traduce en un estanque sensual de agua desbordada que debería recibir los rayos del sol de poniente.

LAS FACHADAS

Las fachadas presentadas a concurso recogen la dualidad de pieles que, finalmente, desarrollaría en el proyecto, pero con unos ciertos matices diferenciadores.

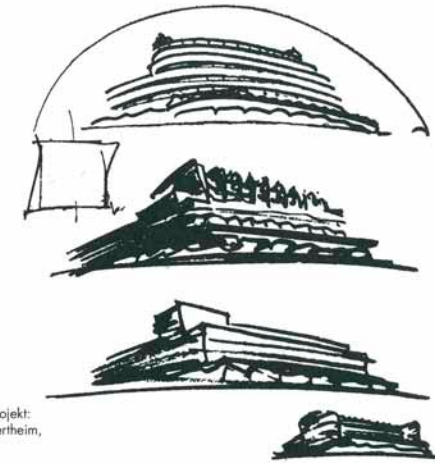
En los alzados y croquis presentados a concurso, la fachada exterior se presenta como un paño continuo de ladrillo, con grietas, impostas o rehundidos horizontales que recogen las hileras de ventanas de cada planta. De alguna manera

formalización más rossiana que la solución finalmente construida, más venturiniana.

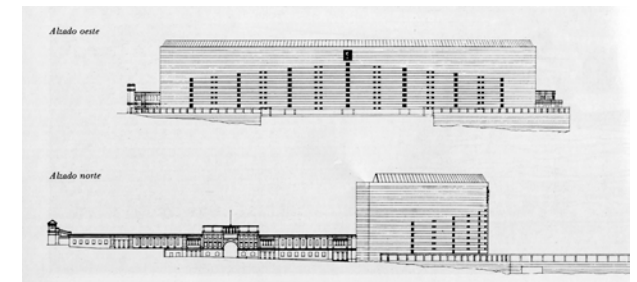
recuerdan a la ventana corrida del bloque de Entrevías. Existe, también, en estos alzados un aire expresionista, un poco a lo Mendelsohn, que se ve reforzado con el movimiento quebrado de la línea de coronación del muro.

Es significativa la forma en que dibuja estos alzados, con una sección de terreno más del doble de profunda que la altura del edificio, reforzando esa idea de baluarte, castillo sobre un monte.

La fachada interior no tiene una formalización en el proyecto de concurso, sólo en la perspectiva se apunta: "muro de ladrillo con huecos mínimos al exterior. Terrazas jardín (50% de los pisos) al interior" "la visión del exterior es ininterrumpida en los 6,30 m. de fachada de cada vivienda". En esta misma lámina del concurso, una perspectiva del interior de una vivienda dúplex, representa un interior de aires lecorbuserianos con una cristalera que ocupa todo el frente de la habitación hacia la terraza que da paso a una doble altura y al jardín soleado. A la izquierda, a través de un hueco, vemos una escalera de caracol de gesto ligero. Y en primer plano una mesa con dos sillas y una taza de desayuno y una pipa encima de la mesa, el día acaba de comenzar.



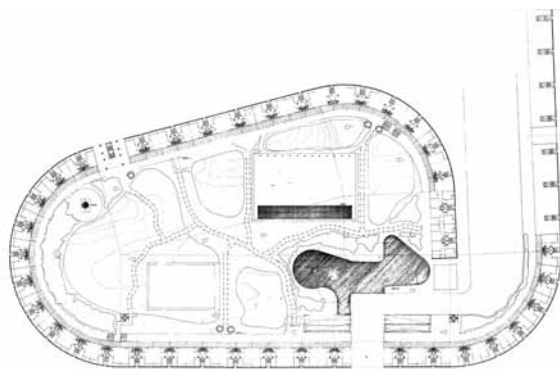
Skizzen zum
Wettbewerbsprojekt:
Warenhaus Wertheim,
Breslau, 1927



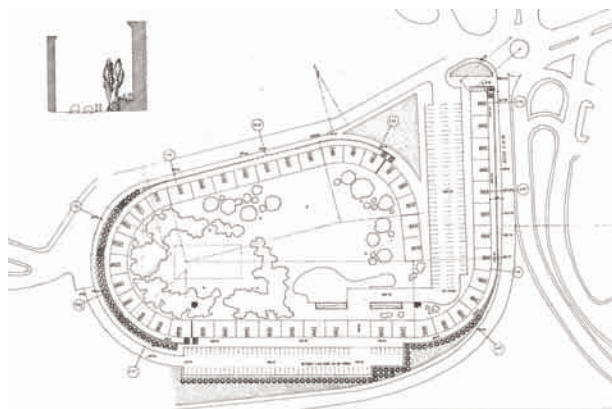
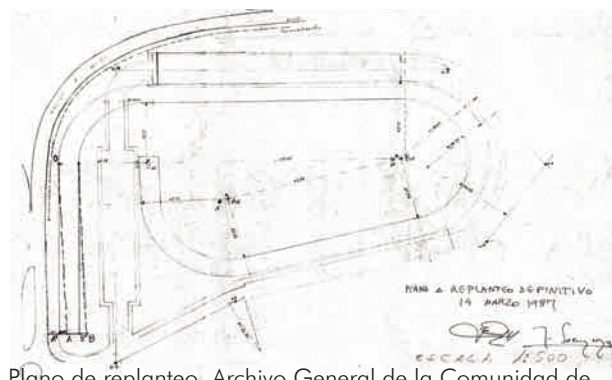
Oíza y Moneo. Propuesta para el Estadio Olímpico de Barcelona 92. 1984



Moshe Safdie Habitat 1967



Planta Baja. EL Croquis 30

VIVIENDAS M-30
Planta Baja. Plano proyecto. Archivo General de la
Comunidad de MadridPlano de replanteo. Archivo General de la Comunidad de
Madrid

LAS VIVIENDAS

En el concurso ya se define el muro-bloque como una cadena compuesta por 48 piezas, bloques, que engloban un portal de escalera y ascensor para dos viviendas por planta.

Si bien la posición de la escalera y ascensor ya están definidos en el concurso, la posición de los portales es aun ambigua en los alzados. En estos no aparecen los huecos de portales repetidos, como luego aparecerán en los alzados del proyecto. Me comentó Javier Sáenz Guerra, que la posición de estos ya era clara en el concurso, que desde el principio Oíza quería los portales al exterior del muro, el muro debería ser un muro habitado, sin duda.

En el concurso la proporción de dúplex y viviendas "normales" (en un nivel) es aproximadamente del 50% cada una, tanto si se consideraban locales en planta baja o no.

Se presentan las dos tipologías básicas de vivienda que luego se desarrollaran, la vivienda en dúplex, de 3 y 4 dormitorios y la vivienda de 2 dormitorios, en un nivel.

Javier Sáenz me comentó que, durante el desarrollo del proyecto, una de las preocupaciones de Oíza era conseguir el mayor número de dúplex, esto provoco una disminución del número definitivo de viviendas y que el porcentaje de viviendas de 2 dormitorios "normales", se redujera al 13%.

Las viviendas tienen el nivel de desarrollo propio de concurso, planteando una geometría limpia, clara y estricta de distribución de los espacios,

las plantas no se amueblan y la distribución sugiere una abstracción y ligereza que contrasta con la solidez y materialidad de la imagen exterior. No se diferencian las fachadas exterior e interior. Solamente se indica la posición de la fachada interior, por la presencia de la amplia terraza en la planta baja de los dúplex y vacío sobre esta en la planta superior.

Los cerramientos se sugieren ligeros, y en las zonas comunes, transparentes, igualmente como los cierres hacia la terraza y los cierres de los dormitorios de la planta alta hacia la doble altura.

En todas las tipologías, se recrece el espesor virtual de la fachada exterior con espacios de uso secundario, baños, armarios, fregaderos o cocina, en la que, sin ser secundario, la presencia del ruido es menos molesta. Solamente en la vivienda de 4 y 2 dormitorios (36% del total de viviendas), se ve obligado a poner un dormitorio individual directamente adosado a la fachada exterior.

DESARROLLO DEL PROYECTO

El proyecto convierte en arquitectura lo que era una intuición, establece las jerarquías del proyecto. Refuerza la condición de cascara, piel tensa y tersa que protege un muro habitado. En la planta publicada en el nº 32/33 del Croquis, con el edificio aun sin construir, dibuja la planta general a cota cero, con la definición de portales y el jardín, con el estanque aaltiano y la pérgola del campo de juegos, todo se dibuja con línea fina, bloque, escaleras, caminos y por el contrario, la piel continua de ladrillo, se destaca

con el relleno de tinta negra, una fina línea negra de 665,30m de longitud. Oíza quiere que aquello que en la planta no se puede leer, si lo lea aquel que sepa leer. Una dura cascara que contiene un interior frágil.

En el proyecto se confirma lo que en el concurso es un atisbo en el boceto del alzado, los portales abren hacia el exterior. Es una decisión extraña, si uno estudia el proyecto como una urbanización, un conjunto de viviendas agrupados bajo una configuración única y propia. La tipología de urbanización, de forma genérica, se constituye como un organismo cerrado, con un acceso y espacios libres comunitarios, jardín, zona de juegos, etc. y acceso a los portales desde este espacio común. Pero, entiendo que si lo debió ver Oíza, una urbanización de este tipo, es un ente autista desde el punto de vista urbano, no construye ciudad, no establece relaciones con su entorno, es una arquitectura concebida desde la negación de la ciudad.

Oíza, a pesar de la dureza conceptual de la propuesta, de la crítica manifestada en tantos sitios, acerca de la inoportunidad de construir viviendas en el borde la autovía, a pesar de cerrar el edificio en su piel exterior, abre los portales al exterior, explicita la condición de viviendas del baluarte, muestra la condición de muro habitado, no es un coliseo, no es un castillo, recintos al que se accede desde una sola puerta, es un muro habitado por personas, cada una de ellas con su condición propia, ciudadanos de una ciudad.

La apertura de los portales al exterior le permite, además mantener la condición de espacio

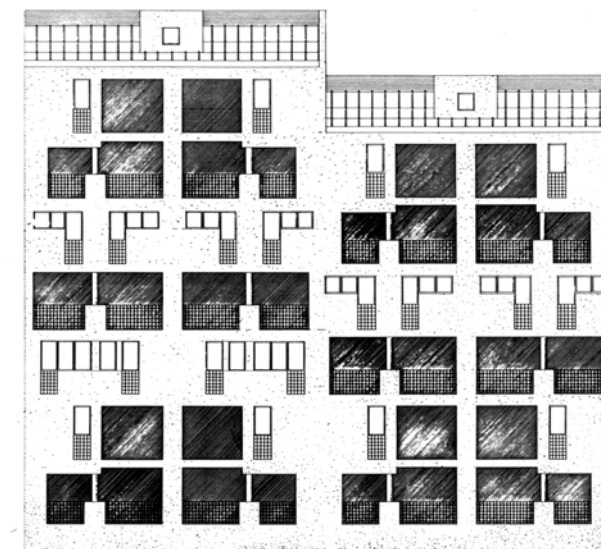
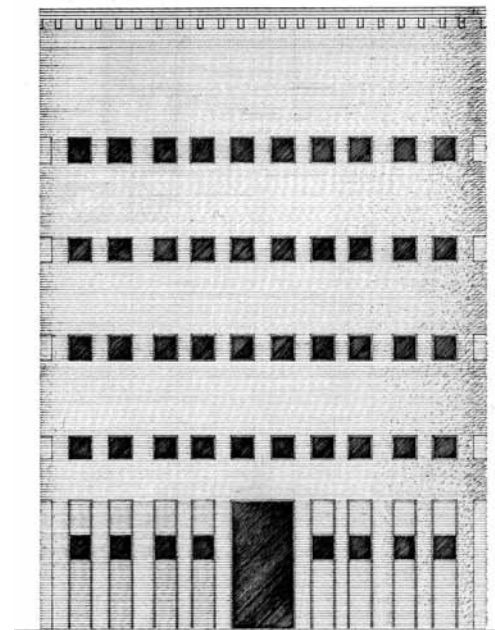
mítico del jardín, el jardín es observado desde las terrazas de las viviendas, un jardín de planta libre, un espacio de sueños sin jerarquía, sin funcionalidad, sin obligaciones.

GEOMETRÍAS

El proyecto se desarrolla manteniendo la estructura básica del proyecto de concurso, como ya comentamos, la geometría del trazado del edificio se regulariza, estableciendo radios de curvatura iguales para todos los tramos curvos.

Se aumenta el ancho de la crujía del edificio a 10,50 m, se define una altura de piso, de suelo a suelo, de 2,88 m. Se regularizan los saltos de altura, manteniendo los dos bloques más bajos que ya aparecían en el concurso, la puerta al oeste y la esquina curva al sureste, que, en su diagonal mira hacia el barrio, hacia el cruce de calles que marca el acceso principal y mira hacia el sol de la mañana que inunda la parte principal del jardín. Como ya comentamos, la apertura al oeste, puerta que mira hacia la M-30 y hacia Madrid, se acristala y aloja el equipamiento social. Los bloques colindantes tienen 5 y 6 alturas, este se baja a 4 alturas al exterior, con un falso cuerpo adosado al exterior, presentando una altura de tres plantas en el alzado interior.

Los saltos se dimensionan de una o de dos plantas, para el salto de una planta se utiliza la vivienda de dos dormitorios, para el salto de dos, el dúplex. Al norte y este del edificio el terreno se eleva, por lo que los portales del 24 al 43 se elevan una planta (2,88 m), de forma que las líneas de imposta del edificio no se vean afectadas.



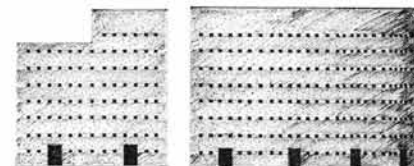
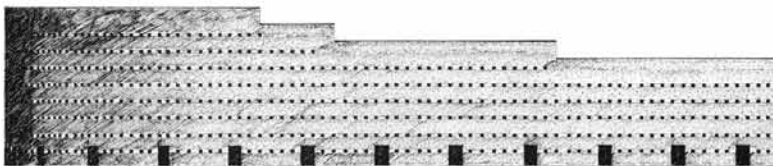
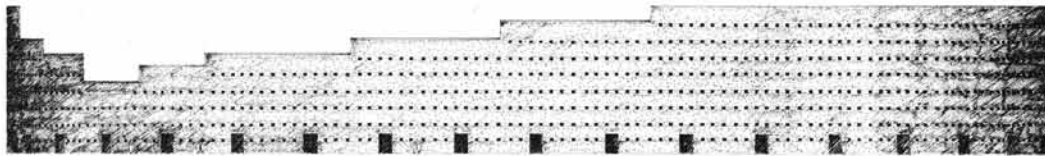
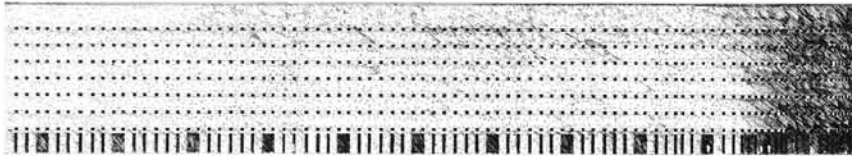
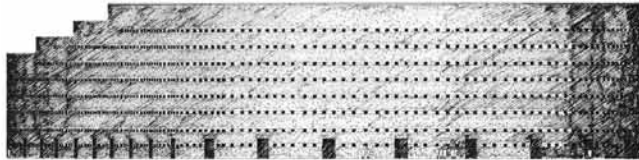
VIVIENDAS M-30
PROYECTO DE 348 VIVIENDAS Y SERVICIOS. POLIGONO 78. LA INIZ. MADRID. PLANO DE DETALLE DE FACIADAS INTERIORES (BLOQUES 1)

LA FACHADA EXTERIOR

La fachada exterior sufre un cambio importante con relación al proyecto de concurso, pasa de ser una fachada, de un cierto carácter expresionista de franjas horizontales a una piel tersa de ladrillo visto con el aparejo a soga y la junta enrasada con huecos cuadrados dispuestos muy corta distancia.

La fachada principal, la fachada oeste, la que mira hacia la M-30, no se dibuja de forma completa, o por lo menos, no existen planos publicados de esta fachada completa. Para tener la visión completa de dicho alzado, tenemos que desplazarnos al otro lado de la M-30 y desde allí, una vez más, darnos cuenta del carácter dual de los trabajos de Oíza, una piel tersa que recoge el cuerpo habitado de la visión cercana, se transforma en una pieza escultórica, un volumen tallado, un mecanismo articulado, un cráter que emerge, una fuerza que revoluciona.

El escalonado del muro convergente hacia la rótula de cristal del acceso contrasta con la dureza de los extremos del bloque de 660 metros, aquí el bloque alcanza 27,60 m de altura y se cierra avanzando en direcciones contrarias y presentan un testero, frente de ladrillo visto sin huecos ni molduras, de 10,50 m de ancho x 27,60 m de alto.



GEOMETRÍAS

La modulación de huecos de fachada es contradictoria dependiendo del documento publicado. En los alzados generales se distinguen dos huecos en la alineación vertical del hueco del portal, coincidente con el hueco de escalera, y, de escalera a escalera se dibujan cinco huecos que se repartirían entre dos viviendas, lo cual no encaja con la distribución, ya que, en el eje entre escaleras está la división medianera entre bloques.

En un alzado de detalle se dibuja un módulo de 13,20 m de ancho, modulado a 1,20m. En el proyecto construido el bloque medirá 13,50 m de ancho.

En este alzado se dibujan dos huecos en el hueco de escalera y cuatro huecos a cada lado, lo que se corresponde con las plantas publicadas, de esta forma los dormitorios de la planta alta tendrían dos huecos cada uno.

Estos huecos se dimensionan con la medida del ladrillo, ancho del hueco 72 cm (3 ladrillos), separación entre huecos 48 cm (dos ladrillos). En este alzado se vuelve a optar por un número impar de huecos entre escaleras, nueve, lo que obliga a dejar un hueco ciego, el del eje de la medianera, por tanto, en cada bloque de viviendas habrá 11 huecos.

En obra esta modulación sufrirá un cambio importante, los huecos que corresponden a cada vivienda pasan de cuatro a tres y en la escalera se elimina un hueco. Con lo que, en el módulo, bloque de viviendas, vamos tener siete (7) huecos donde antes había 11.

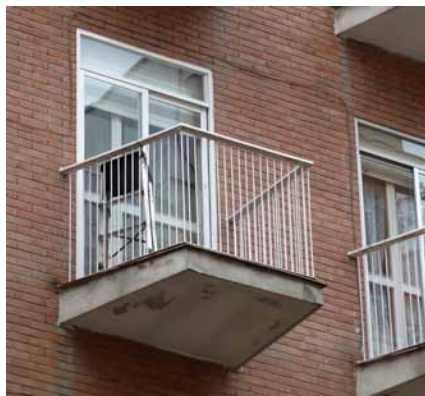
Es conocido que la cimentación por pilotes consumió una parte importante del presupuesto y es posible pensar que esta reducción del número de huecos viene motivada por cuestión de presupuesto, en la práctica la reducción de huecos significó la eliminación de un total de 785 huecos en el conjunto del edificio.

Los huecos de fachada se mantendrán de 0,72 m de ancho y pasaran a 0,82 m de alto, se separan 1,20m entre ellos, lo que permitirá leer, en la visión en escorzo, la hilera de huecos como una hilada continua, en la visión frontal prevalecerá una visión de cuadrícula, antes que la de hilera de huecos. Esta reducción de huecos generará el inconveniente de que los dormitorios adosados a esta fachada, de superficies útiles de 6,5 a 10,0 m², tengan una ventana de superficie 0,60 m²., demasiado pequeña para los estándares actuales.

En la visión en escorzo, la densa y tersa piel de ladrillo se tensa y refuerza su condición autónoma de cascara dura en los extremos superiores y cambios de altura, doblándose hacia el interior, creando la falsa sensación de estar ante una piel de casi dos metros de espesor, el espesor de los muros de un castillo. Se remata con una moldura sencilla formada por el desplazamiento de 5 hiladas de ladrillo.

En la planta baja, aparece ya con claridad el hueco vertical alargado que conforma la entrada a los portales. Cada seis huecos de ventana, el hueco de vertical del portal, de 2,00 m de ancho x 3,88m de altura, pauta la fachada, estableciendo la condición de muro habitado del coliseo.





LA MATERIALIDAD

La materialidad de la fachada de ladrillo está en consonancia con la preocupación, permanente en las obras de Oíza, por la materialidad del proyecto. Es una seña de identidad en cada uno de sus proyectos.

Un muro de ladrillo visto, sin molduras, impostas o pilastras, aparejo a soga, llaga enrasada, 660 metros de largo, 8 plantas de altura (60% de su longitud). Sin concesiones.

El ladrillo visto está presente en su primera obra, las viviendas de la calle Fernando El Católico, en los alzados austeros y abstractos de las viviendas de Entrevías, en las viviendas para la Obra Sindical del Hogar, en la casa Lucas Prieto en Talavera de la Reina, recordando al Mies alemán, en las escuelas en Batán, en el muro de cierre de la casa Echevarría, en la casa Fabriciano, en las viviendas en Orcasur.

La materia labrada y activa, en la piedra con la que construye la Basílica de Aranzazu, el hormigón pétreo de Torres Blancas, el acero cortén del Banco Bilbao, el hormigón tintado de la Fundación Oteiza, el mármol blanco macael y rosa portugués y la cubierta de cobre en el palacio de festivales de Santander.

Pero también los dibujos con canto rodado en la escalera de acceso a Aranzazu, los grandes círculos de hormigón del acceso a Torres Blancas, los bancos-molduras de granito que marcan el acceso al banco de Bilbao, los dibujos neoclásicos de teselas de las puertas giratorias en el acceso al Banco de Bilbao.

En cada proyecto el material con el que construye forma parte de la definición del proyecto, como me comentó Javier Sáenz Guerra, en la M-30 llevó a los encargados de obra a ver edificios con fachada de ladrillo visto, edificios ejecutados con solvencia y profesionalidad, para indicarles el tipo de aparejo que buscaba y lo que espera de este.

LA FACHADA INTERIOR

La fachada interior se genera a medida que el proyecto se va construyendo, nuevamente, como en Entrevías, el proyecto final es resultado de un proceso de construcción y desarrollo del proyecto. El resultado de una estrategia de ocupación del territorio.

Oíza establece una serie de piezas, las viviendas, que se agrupan en una unidad mayor, el bloque definido por una escalera y estas a su vez se agrupan en la unidad mayor, el muro, que se recorta en el encuentro con el cielo y el terreno.

Las tres tipologías de vivienda tienen cada una su propia fachada, la de tres dormitorios con el gran hueco en el que recoge la terraza y la doble altura y un hueco vertical adosado en planta alta.

La de cuatro dormitorios con la terraza continua y los huecos en bandera de la planta alta, simétricos con relación al eje del paño vertical, marcado por un pilar circular que va cosiendo, atravesando las terrazas y las viviendas verticalmente.

La de dos dormitorios, con dos huecos en

bandera, de diferente tamaño, dispuestos simétricamente en torno al mencionado eje.

Según me comentó Javier Sáenz Guerra, Oíza quería conseguir el máximo número de viviendas en dúplex, por esta razón la proporción de viviendas definidas en concurso varía en la solución final, la de tres dormitorios se convierte en la predominante (64% Uds.), seguida de la de 4 dormitorios (23%) y finalmente un 13% de dos dormitorios.

Con esta estructura, Oíza construye un puzle, de singular ausencia de jerarquía, en el que el resultado final viene marcado por la estrategia de ordenación o configuración de los bloques de viviendas y no por el deseo de alcanzar una forma o una imagen determinada.

Si observamos los alzados de proyecto, sin los dibujos geométricos posteriores, tanto los generales como el detalle, comprobamos un juego de volúmenes, huecos y ritmos, de una radical modernidad. En los alzados generales de la fachada interior, con las siluetas de muchas personas asomadas a las terrazas, se intuye la voluntad de construir una cashbah, una gran galería que, sin jerarquías, se convirtiese en el espectáculo del jardín interior.

En su aleatoriedad recuerda a la propuesta de Moshe Safdie para el edificio de viviendas de Habitat 67.

En el alzado interior agrupa los huecos de los tres tipos de viviendas de forma aleatoria, confiando en que el mayor número de viviendas de tres dormitorios con su grande y profundo hueco en Ele, domine la lectura de la fachada,

marque un orden predominante, un segundo orden el hueco profundo de las terrazas de las de cuatro dormitorios y por fin como teselas de libre disposición, los huecos en ele o verticales de las de dos dormitorios o plantas altas de las de cuatro dormitorios.

En proyecto utiliza el módulo “bloque de escalera” para agrupar huecos y generar cierto ritmo, como en esos cuadros de Mondrian en el que, las piezas y espacios parecen agruparse por cierta atracción magnética.

En la fachada interior de proyecto, los huecos se agrupaban en torno al eje de la escalera, dejando la masa de muro vacío coincidente con el eje medianero de los bloques.

De esta forma, alineando los huecos al eje de simetría que constituye el eje de la escalera, reforzaba la pauta marcada por el bloque de viviendas.

En obra decide cambiar esta estructura compositiva de la fachada y dotarla de un orden geométrico que absorba la aleatoriedad de la ordenación de huecos. Pasará a un esquema de tapiz conformado por huecos y paños ciegos geometrizados por los dibujos de la fachada.

Para esto lleva el muro ciego al eje de la escalera, unificando los paños ciegos que antes estaban en los extremos, desplaza los huecos hacia la medianera, alineándolos a la vertical de la medianera que separa dos bloques. De esta forma los huecos de dos bloques se alinean en una falsa simetría, creando una sensación de unidad donde no la hay.



Alzado exterior Este. EL Croquis 30

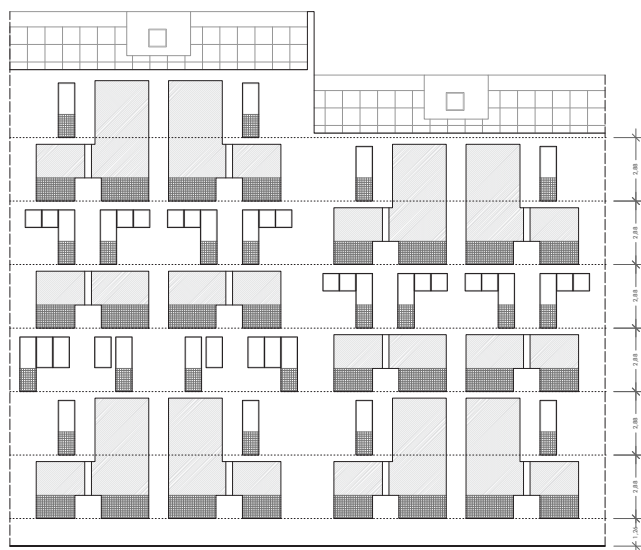


Alzado interior Oeste. EL Croquis 30



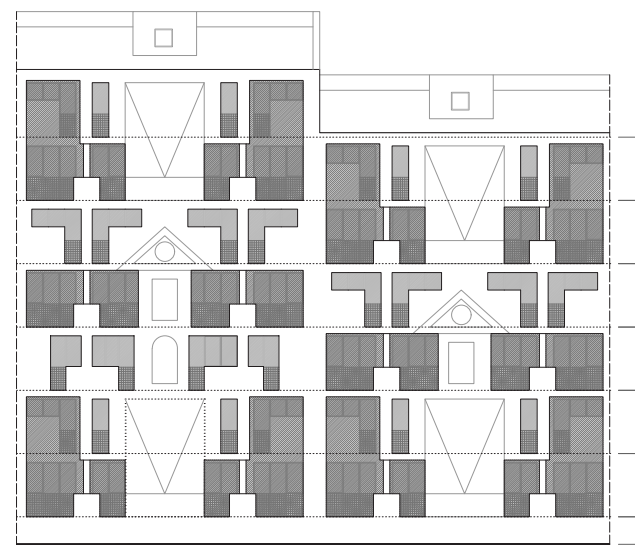
Alzados interiores. EL Croquis 30





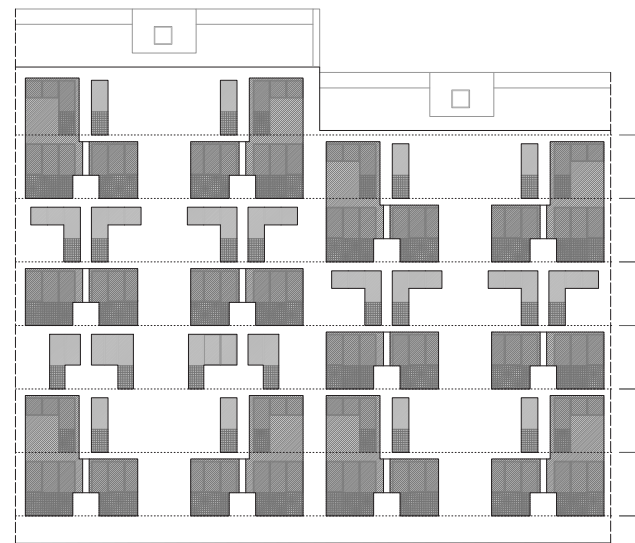
ALZADO DE PROYECTO

Alzado interior parcial según los planos de proyecto. Las dobles alturas se agrupan en torno al eje de la escalera



ALZADO CONSTRUIDO

Alzado interior parcial construido. Las dobles alturas se desplazan hacia las medianeras del bloque y se giran en torno a su eje de simetría vertical



ALZADO

Alzado interior construido. Sin los dibujos geométricos de la fachada.

A su vez, gira en torno a su eje de simetría el hueco principal de la vivienda de tres dormitorios, el gran hueco en ELE de dos alturas. En proyecto la doble altura esta junto al eje de la escalera, eje de simetría de las dos viviendas del bloque, en el edificio construido la doble altura está junto a la medianera del bloque, ampliando el espacio visual de la zona ciega de muro al centro del bloque, esta zona, en la que luego se dibujaran las figuras geométricas de triángulos y frontones “neoclásicos”.

Agrupando los huecos junto a la medianera de los bloques, estableciendo este falso eje de simetría, consigue pautar con un orden la larga fachada, a través de un ritmo de un orden mayor, consigue introducir un orden en el desorden.

LAS PINTURAS DE LA FACHADA

En algún momento del proyecto, Oíza debió pensar que algo fallaba en los alzados interiores, por una parte, existía la idea, al principio del proyecto de construir la fachada con miradores y gran transparencia. La realidad económica debió reducir esta solución y la fachada de grandes huecos no parecía ser la propuesta buscada.

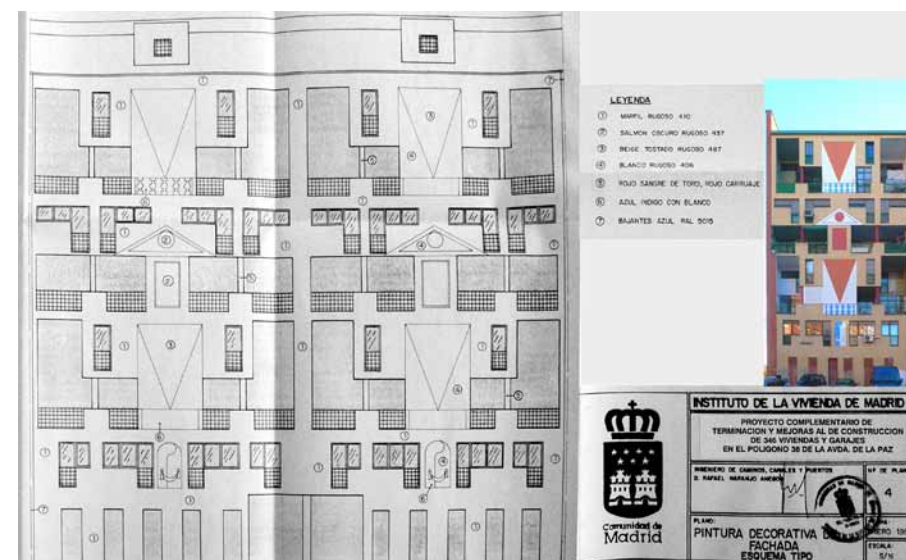
Lo conocido es que, según me comentó Eduardo Mangada, en 2013, Oíza le presentó dos propuestas de pinturas para las fachadas interiores, una, la que se ejecuta y otra, de un cierto “trompe l’oeil vegetal con aires catalanes” (en palabras de Mangada). Una vez vistos ambos, deciden que el de formas clásicas era más acorde con el proyecto y por tanto es el que se ejecuta.

En los archivos de la Comunidad de Madrid, en el expediente de la obra, consta un plano de enero de 1992, firmado por el Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, D. Rafael Naranjo Anego, llamado Pintura Decorativa de fachada. Esquema Tipo.

El proyecto de Ejecución es de 1987. El Plano y Acta de Replanteo son de 14 de marzo de 1987 y la obra comienza, según el acta de replanteo, el 17 de junio de 1987.

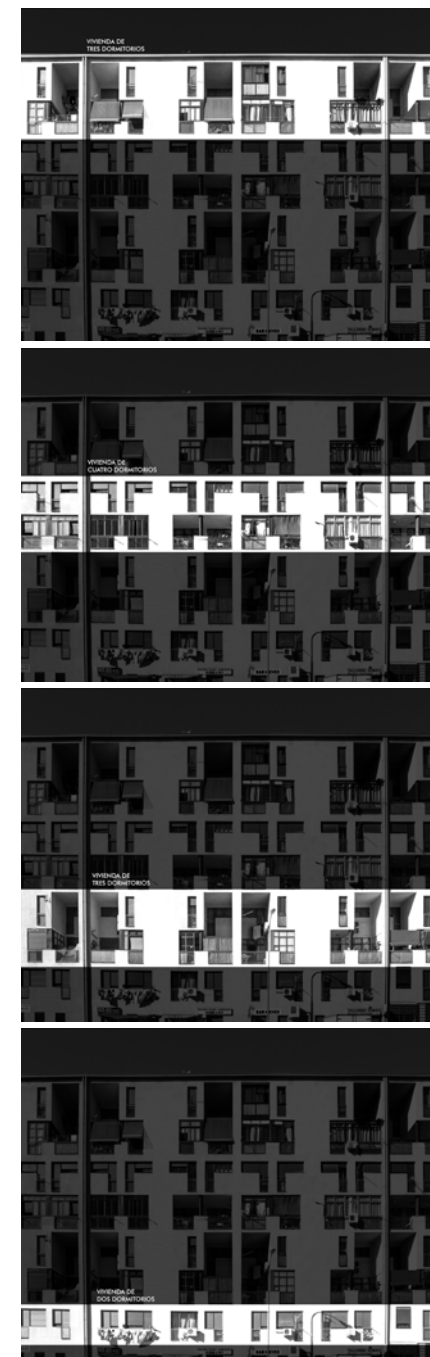
La recepción provisional de las obras se produce, según acta, el 29 de octubre de 1990.

Mucho se ha comentado acerca de estas pinturas, acerca de la ropa tendida, etc., pero quizás el comentario más atinado sea el de José Manuel López Peláez “Puede discutirse si los temas y colores concretos son los más adecuados, pero ese interior variará y el bloque seguirá quedando” (López-Pelaez, 1991)



LA FACHADA EN CRUDO

En esta tesis hemos querido hacer un pequeño ejercicio de ilusionismo arquitectónico, e imaginar cómo serían las fachadas interiores sin los dibujos de colores. Sólo queda la radicalidad de la propuesta arquitectónica, un interior ciertamente más caótico que el que configura la actual fachada, pero quizás más real.





LAS VIVIENDAS

“Trabajar sobre lo desconocido, siempre proponer y descubrir un orden” Sáenz de Oíza

Y el orden se estructura desde el rigor con el que organiza las plantas de las viviendas, la sabiduría que le permite proponer un orden, en el concurso de 15 días, que mantiene prácticamente sin cambios en el proyecto, la posición de la escalera, el cierre de la vivienda hacia el exterior, la planta diurna y la nocturna. Y sobre este orden construye un muro.

“sur la robe elle a un corps” Blaise Cendrars, 1914 (Sobre el vestido ella tiene un cuerpo)

Pareciera, cuando hablamos del edificio de la M-30, que hablamos del vestido, pero sobre el vestido hay un cuerpo, un edificio de magníficas viviendas sociales, una compleja estructura arquitectónica que aloja 346 viviendas.

Un bloque de 660 m de longitud que se compone de 29 bloques de 8 alturas (60%), 2 bloques de 7 alturas, 9 bloques de 6 alturas (20%), 6 bloques de 5 alturas, un bloque de 4 y un bloque de 3 alturas, 48 portales en total. Las plantas bajas de cada bloque están elevadas 1,26 m sobre el nivel de la calle.

Oíza, al igual que hace con las unidades de manzanas de Entrevías, juega con las unidades de vivienda como si fuesen cartas de un naípe en el que la solución final es fruto de la estrategia de ocupación de un territorio (un muro) y no de una forma previamente definida. Y al igual que en Entrevías, la estrategia de ocupación y la idea global del proyecto es más importante

que consideraciones de orientación solar de las viviendas, las viviendas tienen la misma piel, el regulador solar básico, con independencia de su orientación.

Del número inicialmente previsto de viviendas, 480 Uds., finalmente se construyen 346 viviendas, por el escalonamiento del bloque de 8 plantas y por el aumento de viviendas dúplex que Oíza finalmente propone en el proyecto.

Las viviendas de 2 dormitorios se resuelven en una planta y las de 3 y 4 dormitorios en dúplex.

La propuesta finalmente desarrollada en proyecto es muy similar a la de concurso, una planta estrictamente ordenada, en la que la estructura, de luces muy pequeñas, marca los cambios de dirección, como rotulas de un mecanismo.

Junto a la fachada exterior se adosan los usos menos cotidianos, lavaderos, cocina, baños en los dormitorios, el vestidor del concurso se transforma en un espacio semiabierto de armarios.

La posición de la escalera en los dúplex, junto a la terraza, es diferente a lo que es habitual en este tipo de viviendas, en las que la escalera ocupa una posición más central, permitiendo ahorrar recorridos, pero dejando la escalera en un espacio sin luz.

En este caso al desplazarla junto al ventanal de la terraza, una vez hemos entrado en la vivienda, como comenta López-Peláez, hay que dirigirse hacia la luz, la terraza, girar para comenzar a subir y al llegar a media escalera volver a girar y contemplar desde allí el salón iluminado.

Igualmente, al descender desde el vestíbulo sin luz de la planta alta, al girar la vista en escorzo hacia abajo, esta va hacia la terraza y hacia el jardín, a pequeña escala, un paseo por la arquitectura.

La casa se vuelca desde el fondo, desde la fachada exterior hacia el interior del jardín, a través de las terrazas de 2,40 m de profundidad y 6,60 m de ancho.

Si somos capaces de imaginar el espacio de salón de planta baja, con todas las puertas abiertas, un espacio de 25 m², conectado a una terraza de 16 m², podremos reconocer cuanto sabiduría arquitectónica hay en poder conseguir espacios arquitectónicos en tipologías tan sometidas a normativas.

“Oíza como los grandes arquitectos es de los que han tenido claro que el oficio de arquitecto no es el de construir casa ni de levantar paredes si no dar lugar a los actos de la gente.”

Josep Quetglas (Villaluenga, 2014)

“En qué medida el hombre es capaz de realizar en su casa su morada, su propia realidad. Sáenz de Oíza (Villaluenga, 2014)

SUPERFICIES ÚTILES

Si comprobamos las superficies útiles de las viviendas vemos que cumplen con holgura los estándares de una vivienda social digna.

CUADRO DE SUPERFICIES ÚTILES		
VIVIENDAS EN DESARROLLO RECTO		
2 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	7,47	54,06
Cocina	6,90	
Salón-comedor	14,15	
Lavadero	1,63	
Baño	4,32	
Dormitorio principal	10,01	
Dormitorio	9,58	
3 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	4,95	92,51
Cocina	6,72	
Salón-comedor	19,81	
Lavadero	4,44	
Terraza	16,46	
Dormitorio principal	10,01	
Baño (Dormitorio ppal.)	3,57	
Dormitorio 1	9,10	
Dormitorio 2	8,62	
Baño	2,39	
Distribuidor	6,44	
4 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	4,95	104,41
Cocina	6,72	
Salón-comedor	19,81	
Lavadero	4,44	
Terraza	16,46	
Dormitorio principal	12,50	
Baño 1	4,30	
Dormitorio 1	6,44	
Dormitorio 2	7,34	
Dormitorio 3	8,44	
Baño 2	3,43	
Distribuidor	9,58	

CUADRO DE SUPERFICIES ÚTILES		
VIVIENDAS EN DESARROLLO CURVO		
2 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	5,93	45,65
Cocina	5,51	
Salón-comedor	10,68	
Lavadero	1,26	
Baño	3,36	
Dormitorio principal	10,14	
Dormitorio	8,77	
3 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	3,74	84,18
Cocina	5,51	
Salón-comedor	20,97	
Lavadero	3,65	
Terraza	12,15	
Dormitorio principal	12,40	
Baño (Dormitorio ppal.)	2,77	
Dormitorio 1	7,71	
Dormitorio 2	6,11	
Baño	2,28	
Distribuidor	6,89	
4 DORMITORIOS		
	m ²	TOTAL m ²
Entrada	3,74	90,29
Cocina	5,51	
Salón-comedor	20,97	
Lavadero	3,65	
Terraza	12,15	
Dormitorio principal	11,00	
Baño 1	5,03	
Dormitorio 1	5,19	
Dormitorio 2	6,01	
Dormitorio 3	6,11	
Baño 2	2,59	
Distribuidor	8,34	

EPILOGO

La manera en que Oíza da forma arquitectónica a los problemas que intenta resolver tiene siempre un carácter único, difícil de repetir. Uno tiene la sensación que no existe una voluntad de crear una respuesta genérica o teorizable. Parece que no estuviese diciendo, si miras correctamente la realidad, veras que cada proyecto es único y en cada proyecto de arquitectura hay un nuevo génesis. Recuerda a Orson Welles cuando decía que le gustaría ser dios para volver a nombrar todas las cosas.

Volver a visitar el edificio de la M-30 no sólo es descubrir la inteligencia e intuición de su mirada sino también la capacidad para crear formas arquitectónicas de una impresionante fuerza plástica. La última vez que visité el edificio, llovía en Madrid, un cielo cargado de nubes grises cubrían el cielo, las calles vacías y desde la lejanía, una forma prehistórica descansaba en el promontorio junto a un río, los muros incompletos de un castillo dormitaban atentos, guardianes de un habitar. Y el jardín interior, en el silencio de la lluvia, nos permitía soñar con un lugar en el que el tiempo se halla detenido, un pequeño instante en el vivir.

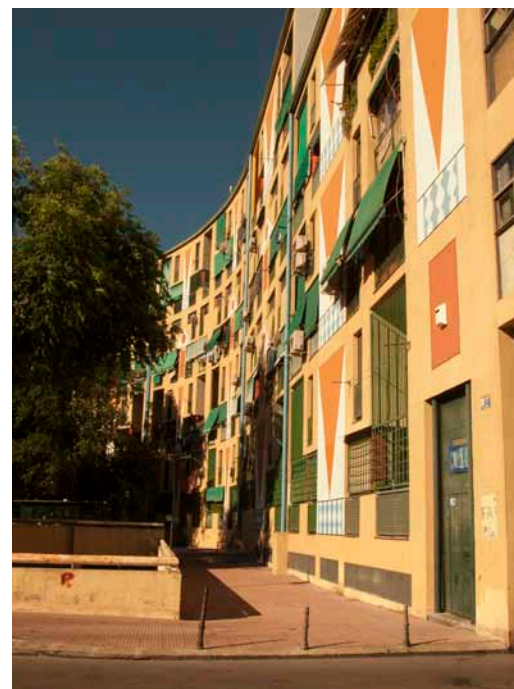
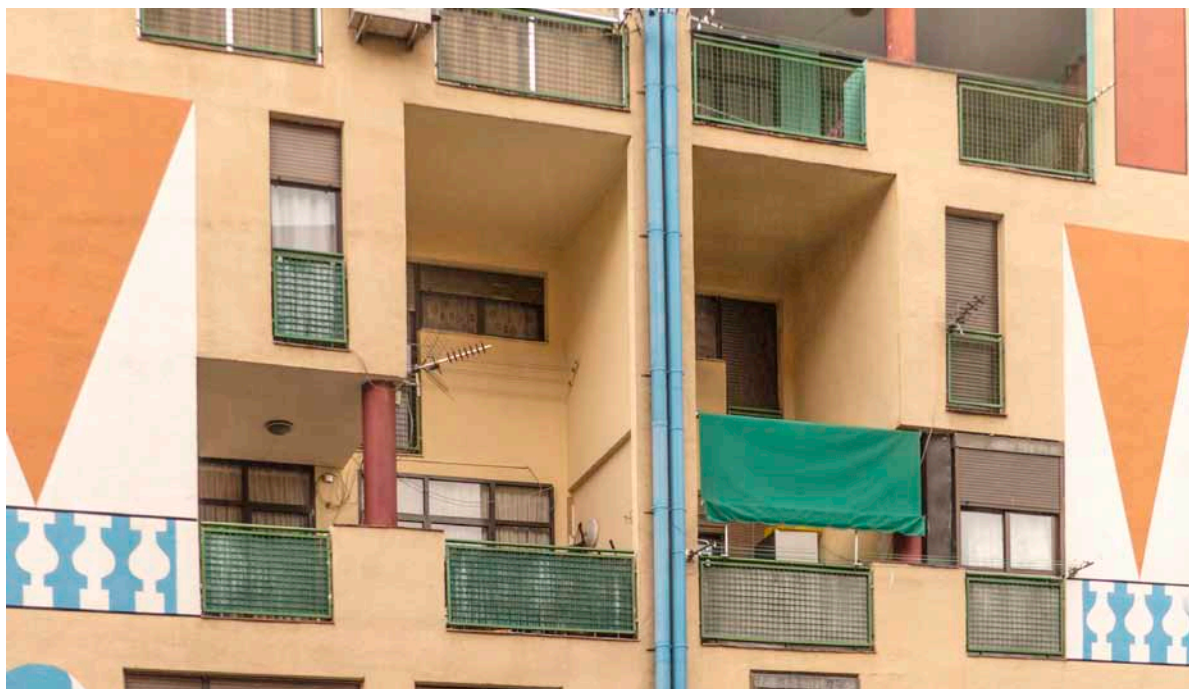




UN MIRADA SOBRE EL VOLCAN















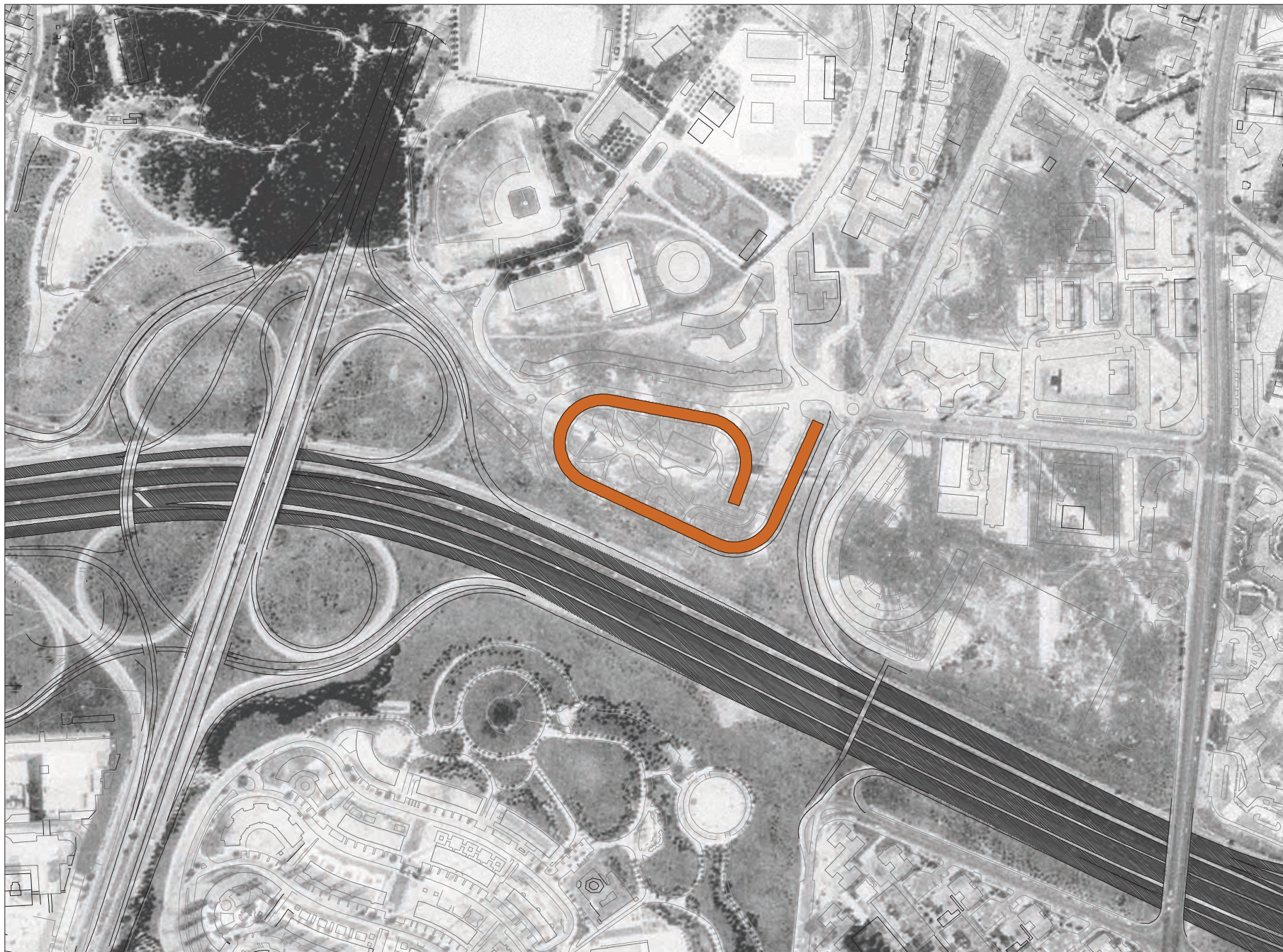


PLANIMETRIA EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA M-30

PLANO DE IMPLANTACIÓN	E 1/5.000
PLANTA BAJA	E 1/1.500
PLANTA PRIMERA	E 1/1.000
PLANTA SEGUNDA	E 1/1.000
PLANTA TERCERA Y ALZADO GENERAL A M-30	E 1/1.000
PLANTAS VIVIENDAS DESARROLLO RECTO	E 1/200
PLANTAS VIVIENDAS DESARROLLO CURVO	E 1/200
PLANTA VIVIENDA DUPLEX	E 1/100
PLANTA VIVIENDA 4D Y 2D	E 1/100
ALZADO PARCIAL A M-30	E 1/250
ALZADO PARCIAL INTERIOR	E 1/250

El levantamiento de los planos ha sido realizado a partir de los planos publicados y la documentación existente en el Archivo General de la Comunidad de Madrid y la delineación a sido realizada por Arturo Mendes Robleda, estudiante de arquitectura.

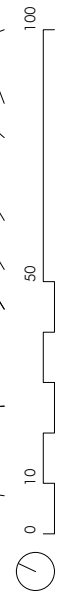
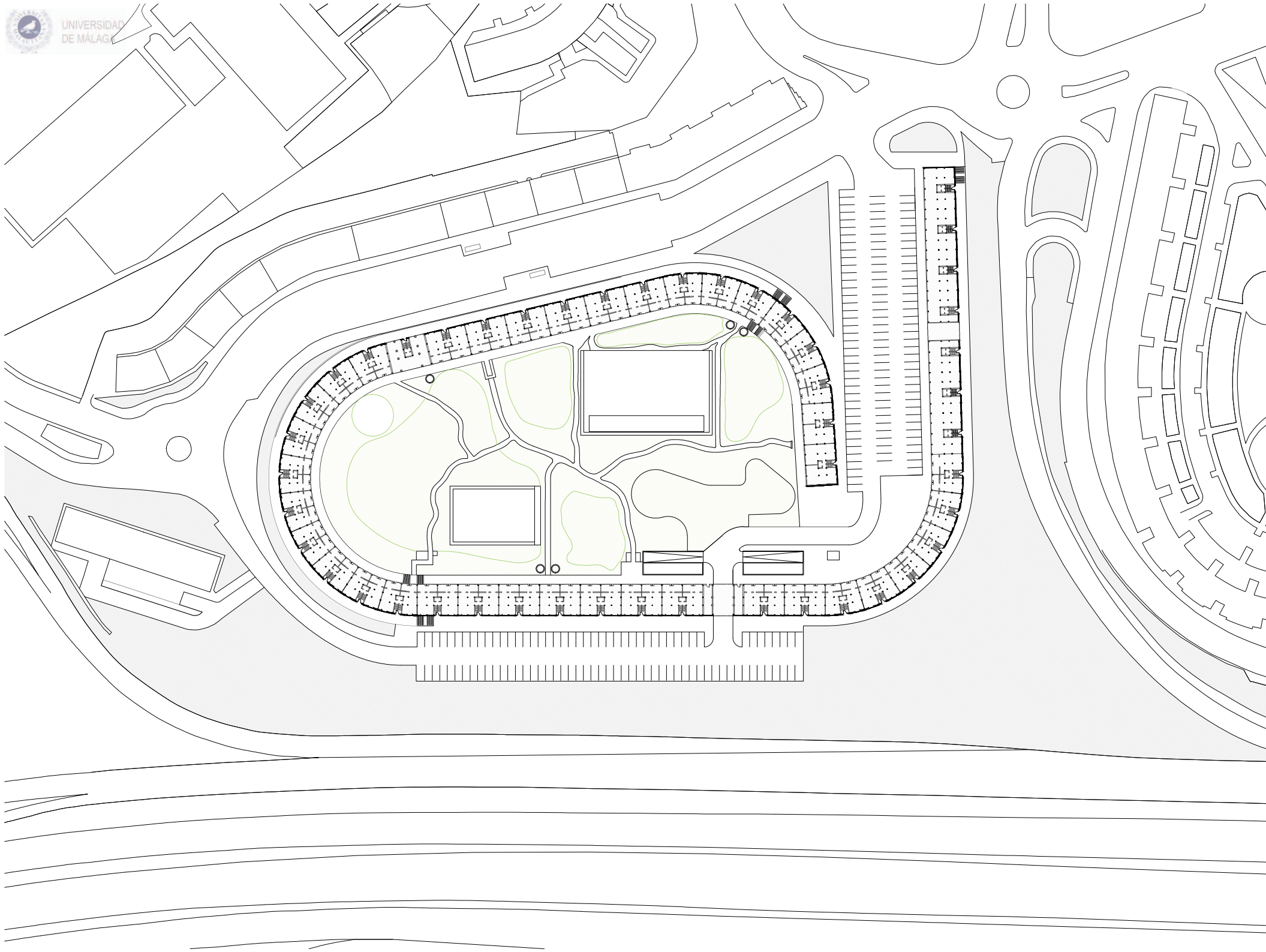




IMPLANTACIÓN DEL EDIFICIO SOBRE EL VUELO FOTOGRAMÉTRICO NACIONAL CORRESPONDIENTE A LOS AÑOS 1980-1986. ESCALA: 1/5000

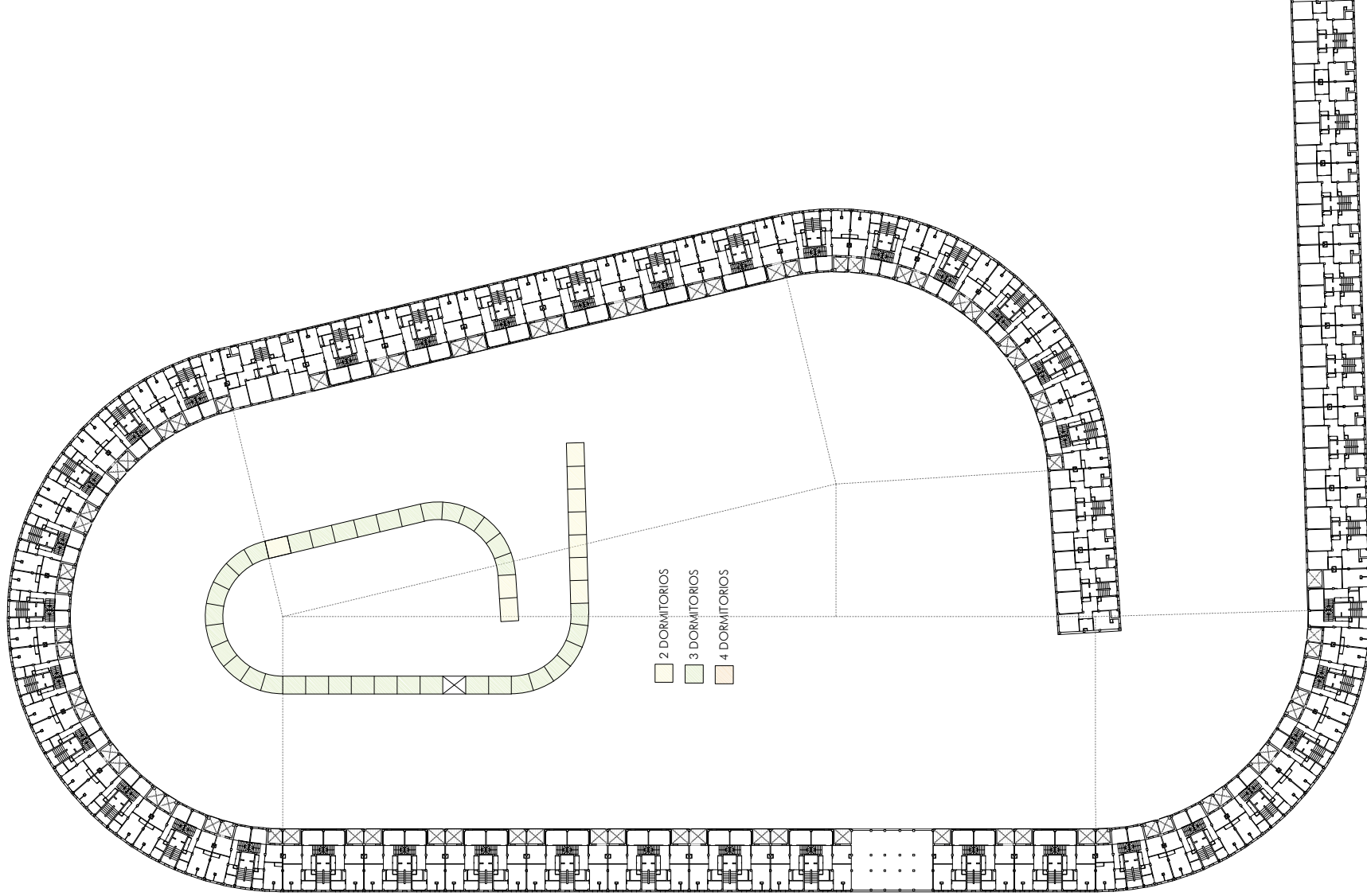






PLANTA BAJA escala 1/1500



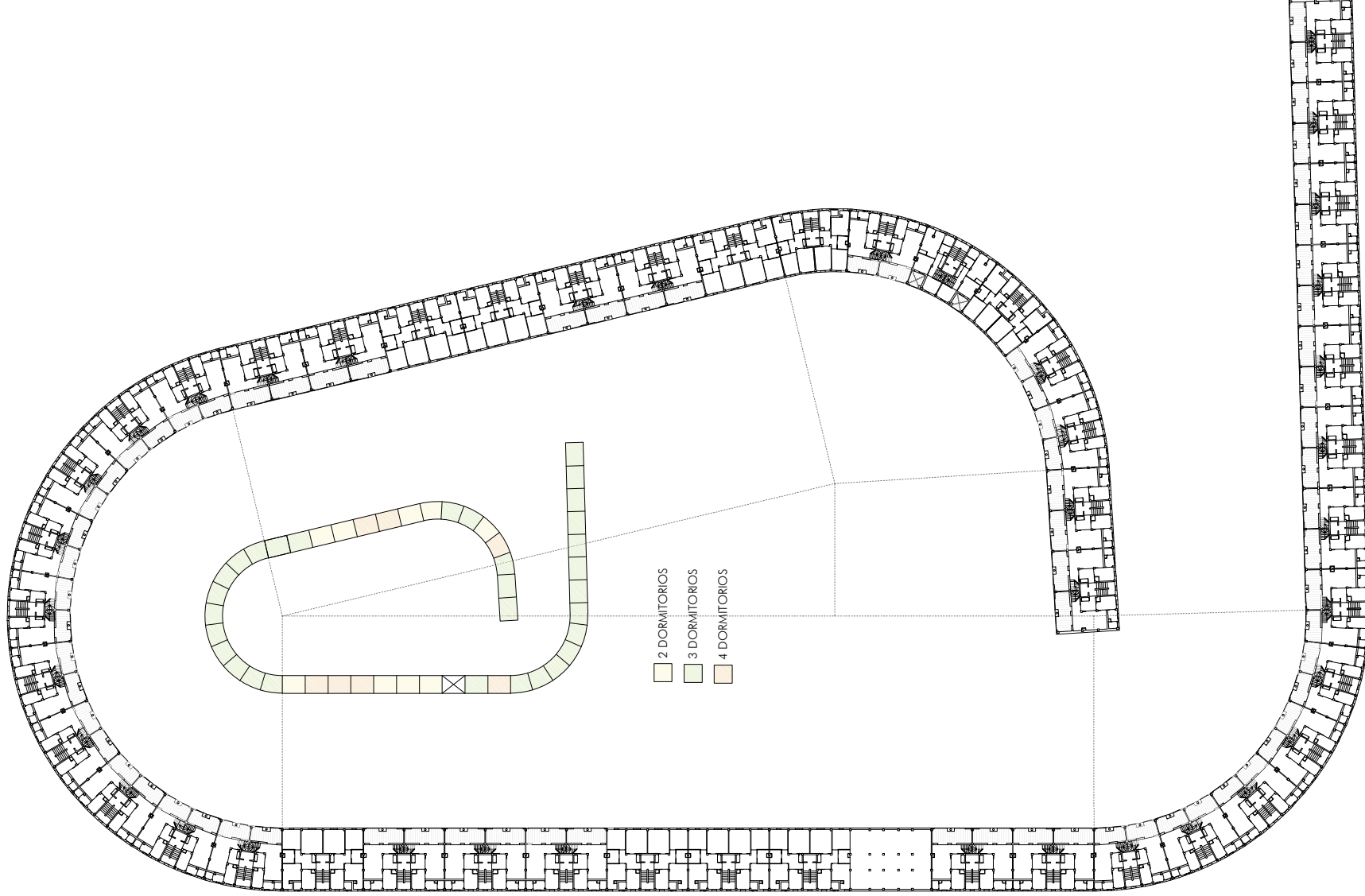


- 2 DORMITORIOS
- 3 DORMITORIOS
- 4 DORMITORIOS



PLANTA PRIMERA escala 1/1000



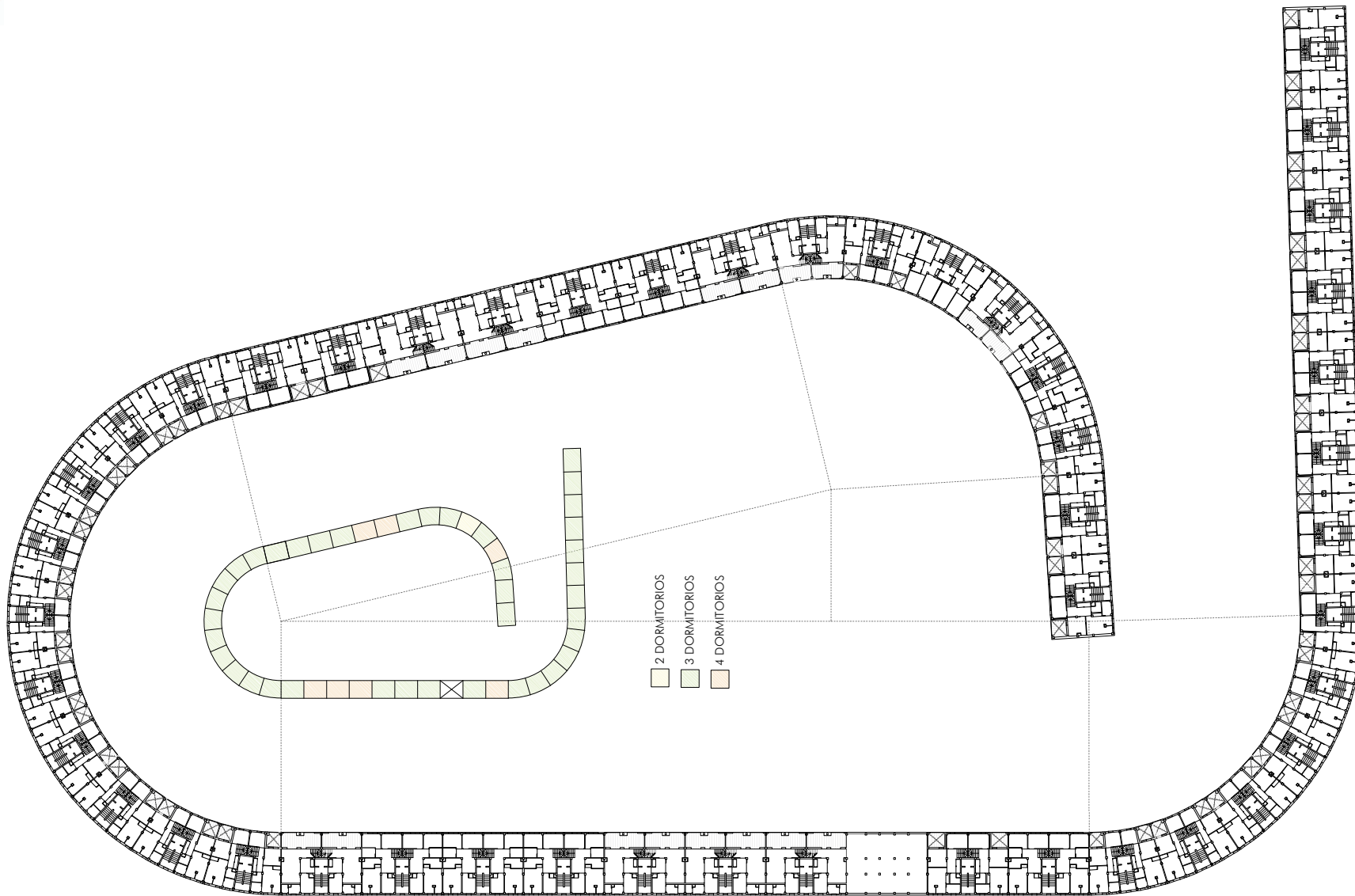


- 2 DORMITORIOS
- 3 DORMITORIOS
- 4 DORMITORIOS



PLANTA SEGUNDA escala 1/1000

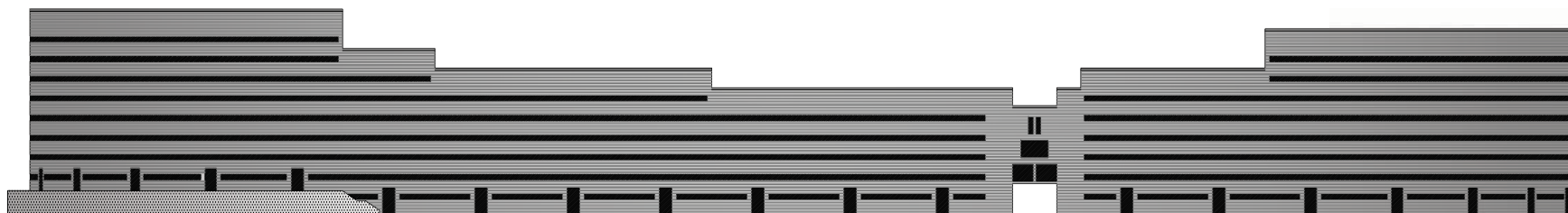




- 2 DORMITORIOS
- 3 DORMITORIOS
- 4 DORMITORIOS



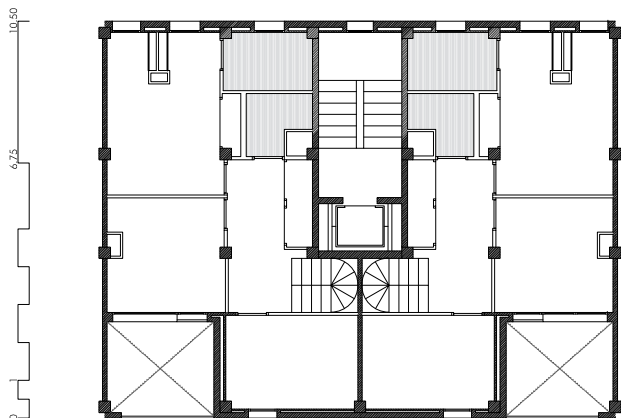
PLANTA TERCERA escala 1/1000



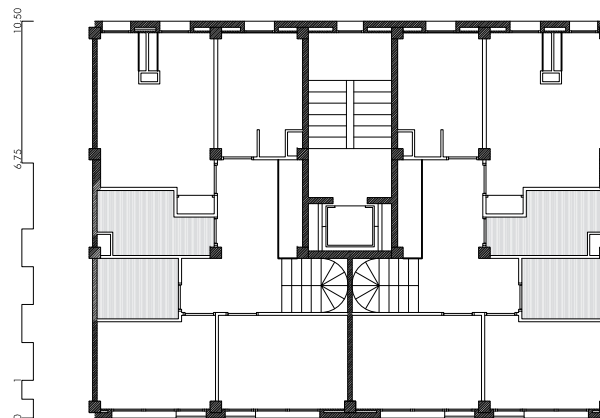
ALZADO A PONIENTE escala 1/1000



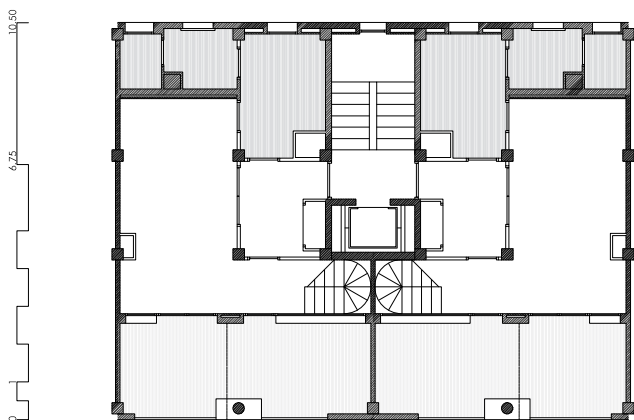
VIVIENDAS DESARROLLO RECTO



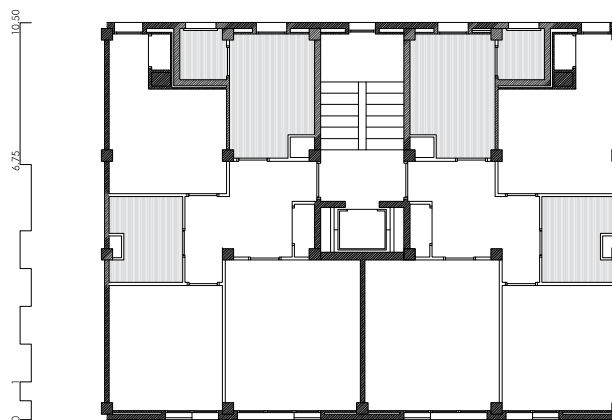
PLANTA ALTA
(3 DORMITORIOS) escala 1/200



PLANTA ALTA
(4 DORMITORIOS) escala 1/200



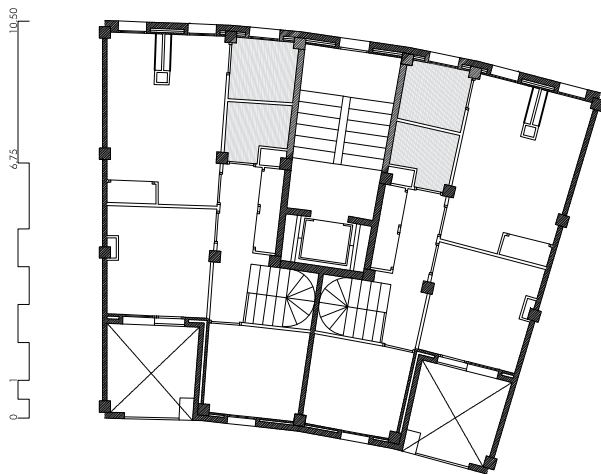
PLANTA BAJA
(3 y 4 DORMITORIOS) escala 1/200



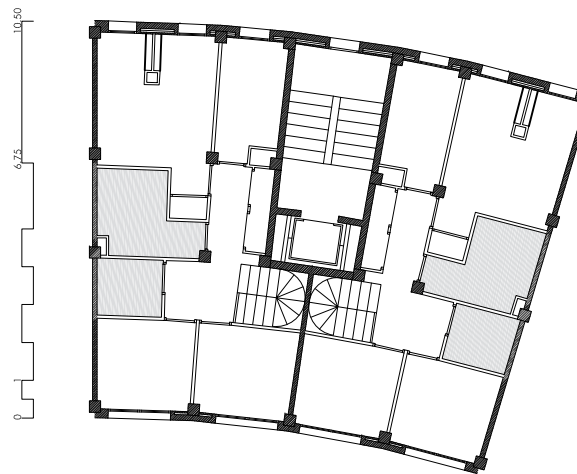
PLANTA UN NIVEL
(2 DORMITORIOS) escala 1/200



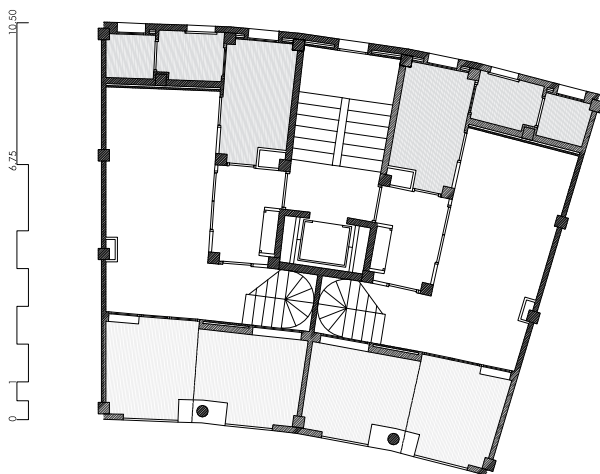
VIVIENDAS DESARROLLO CURVO



PLANTA ALTA
(3 DORMITORIOS) escala 1/200



PLANTA ALTA
(4 DORMITORIOS) escala 1/200

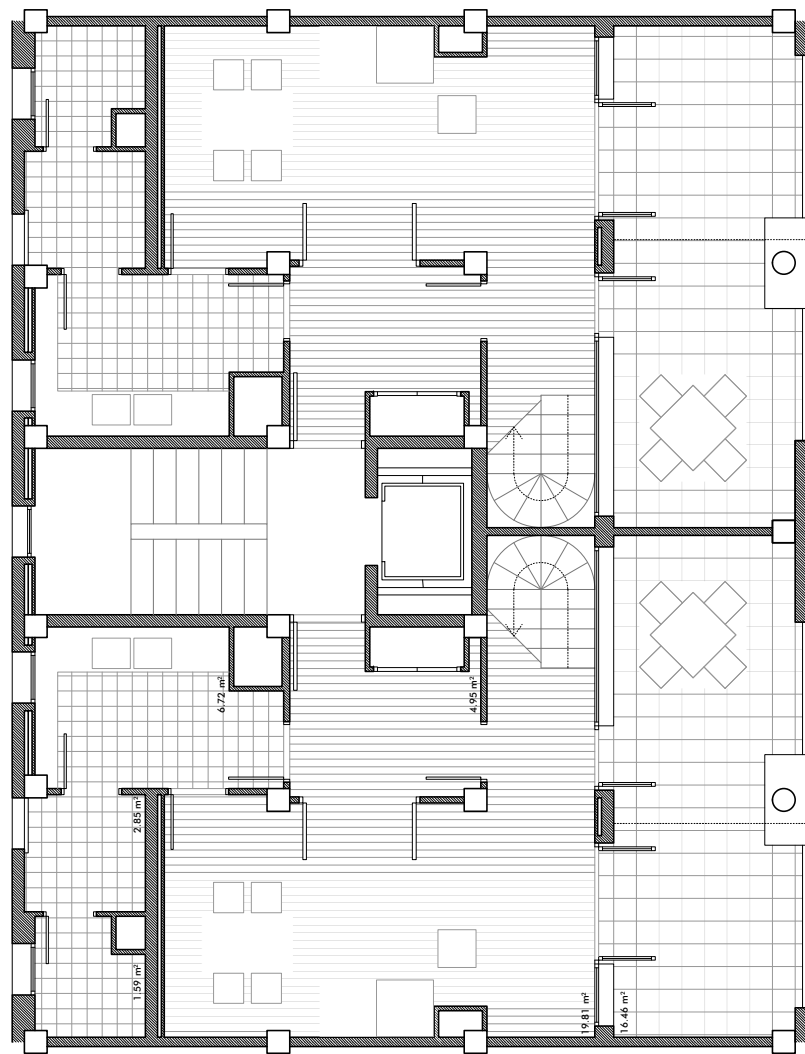


PLANTA BAJA
(3 y 4 DORMITORIOS) escala 1/200

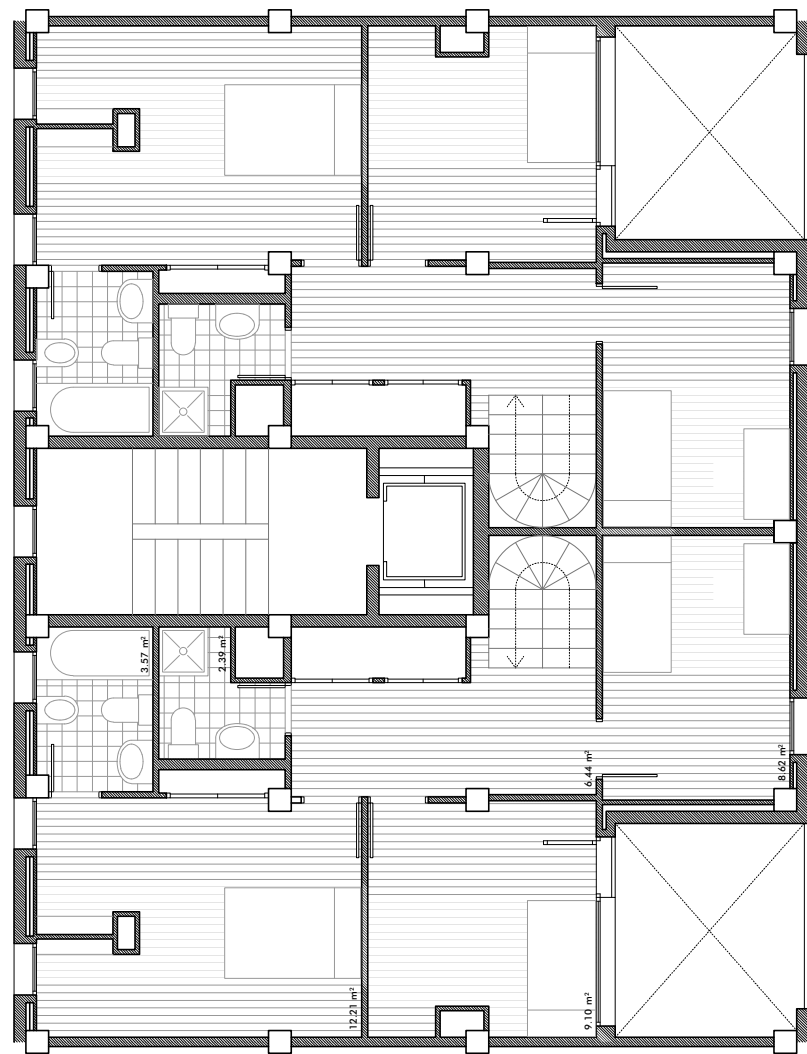


PLANTA UN NIVEL
(2 DORMITORIOS) escala 1/200





PLANTA BAJA
(3 DORMITORIOS) escala 1/100



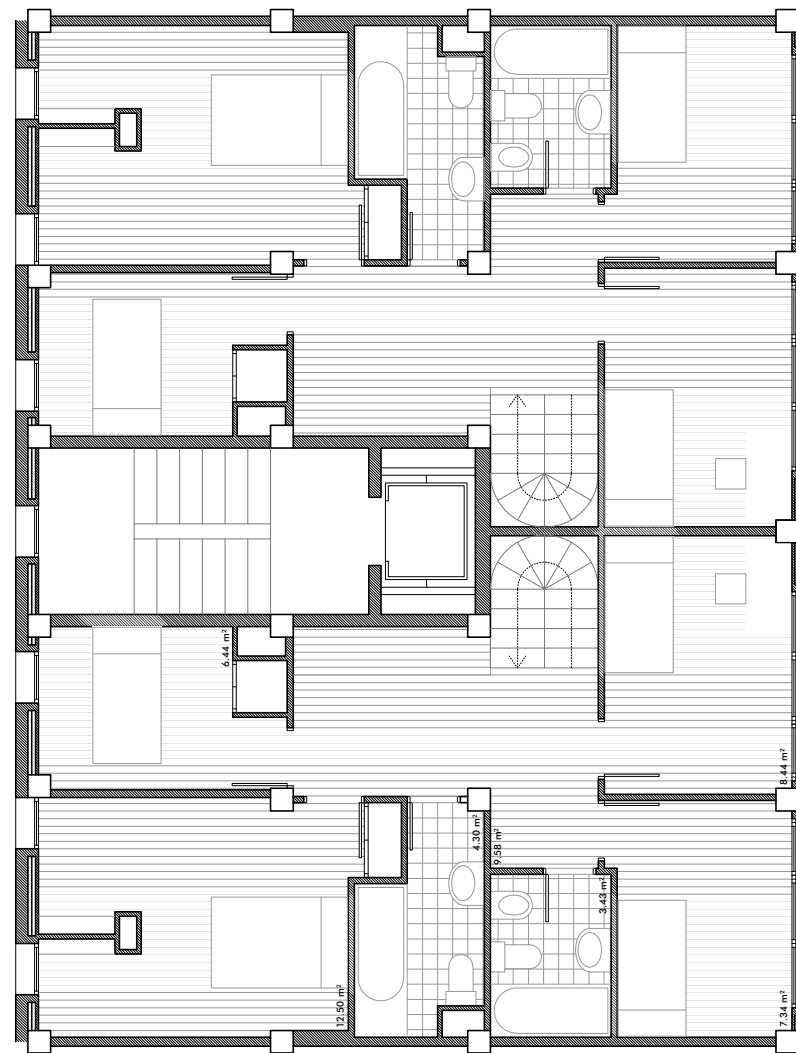
PLANTA ALTA
(3 DORMITORIOS) escala 1/100





0 1

PLANTA UN NIVEL
(2 DORMITORIOS) escala 1/100



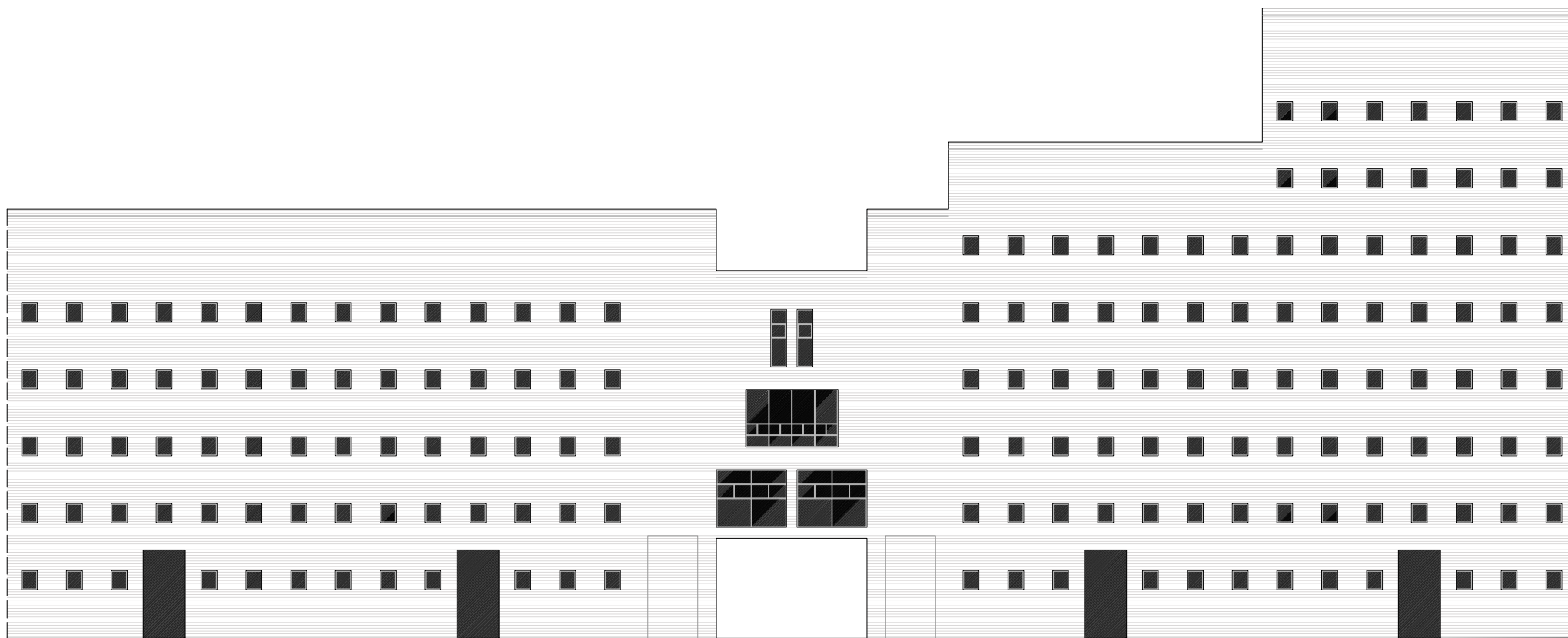
0 1

PLANTA ALTA
(4 DORMITORIOS) escala 1/100

6.75

10.50

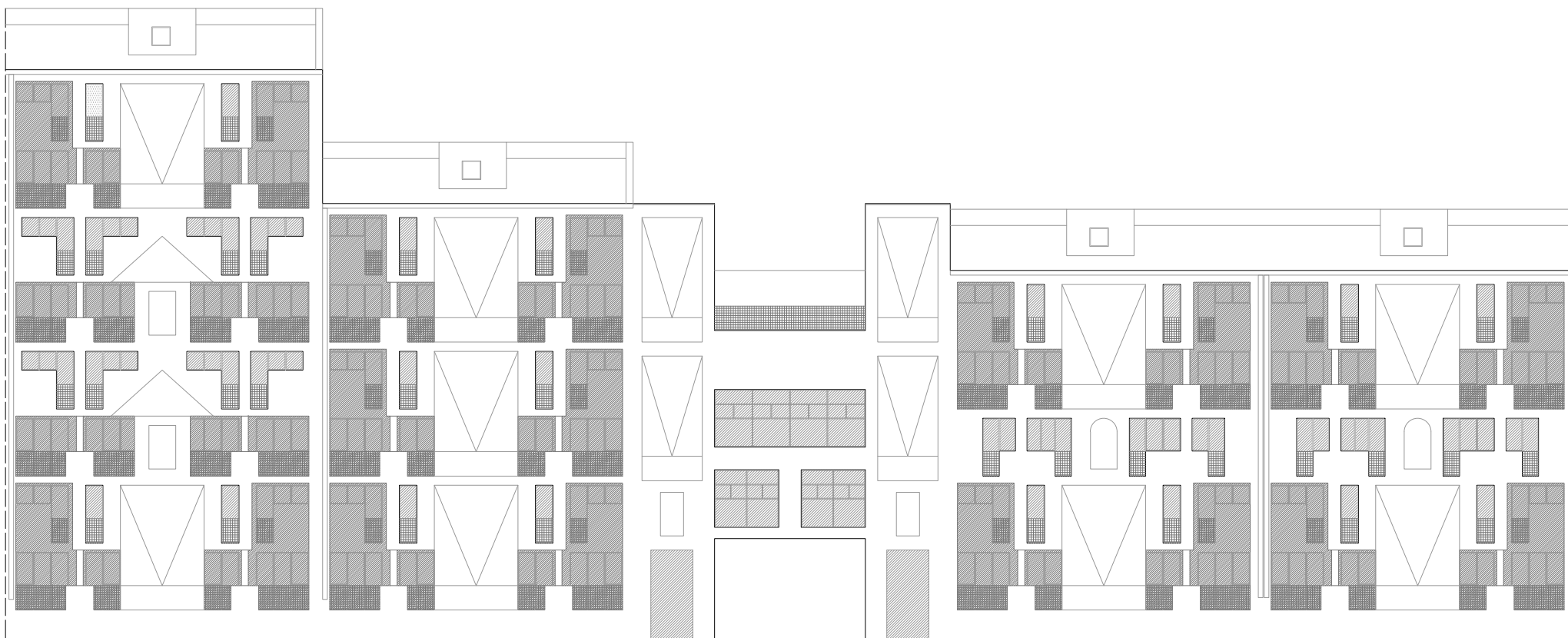




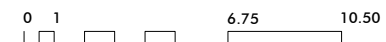
ALZADO PARCIAL A PONIENTE escala 1/250







ALZADO PARCIAL INTERIOR ESTE escala 1/250





CONCLUSIONES

Process is more important than outcome.
When the outcome drives the process we will only
ever go to where we've already been. If process
drives outcome we may not know where we're
going, but we will know we want to be there.
Bruce Mau. 1998

En clase, Oíza contaba que le gustaría escribir
un libro que en una página afirmase una cosa
y en la siguiente lo contrario. Este pensamiento
en el que nos instaba a incorporar situaciones
y pensamientos que, desde un paradigma,
no deberían convivir, forma parte de un
entendimiento de la arquitectura como respuesta
al proceso fenomenológico de comprensión
y aprehensión emocional de la realidad a la
que se enfrenta el proyecto arquitectónico, un
proceso en el cual busca no dejar nada fuera,
considerando cada situación como capaz de
generar una respuesta arquitectónica y a la vez
buscando encontrar la respuesta arquitectónica
verdadera.

En el desarrollo del proyecto arquitectónico
las preguntas se plantean de forma dual, si
forma-función es la pregunta estructurante de
la arquitectura del movimiento moderno, Oíza
entiende que las variables que entran en juego
se multiplican indefinidamente, cada respuesta
nos lleva a una nueva pregunta. Y si las
preguntas se multiplican, la respuesta es siempre

la arquitectura, no rehúye ninguna de las
cuestiones que surgen en el proceso del proyecto
y somete a la arquitectura al mismo proceso de
cuestionamiento de la realidad. La respuesta
es siempre la arquitectura, pero entendida
como proceso creativo, como estrategia, como
entrega personal, como estructura interna, como
arquitectura que construyendo un habitar habita
un lugar.

Treinta años de después del concurso
de las viviendas de la M-30 y sesenta años
del proyecto de Entrevías, fijar la mirada sobre
estos edificios ha sido, en sí mismo, un acto de
conocimiento, a lo largo de este proceso, hemos
observado, fijado la mirada y señalado lo que
hemos visto, intentando que la complejidad
de lo visto no confunda el relato. Hemos
querido reflejar nuestra experiencia al recorrer
dos proyectos del vasto y complejo quehacer
profesional de Sáenz de Oíza.

Recorrer estos dos proyectos y de alguna forma
su trayectoria, nos ha llevado a plantearnos
cuál es su legado y que es aquello que lo
conforma, la manera en que aborda el proyecto
arquitectónico, la manera en que incorpora al
proyecto la realidad a la que se enfrenta, la
manera en que da forma arquitectónica a los
problemas planteados.

Esta voluntad de Sáenz de Oíza de querer entender e incorporar el mundo que le requiere cuando se enfrenta al proyecto arquitectónico es posible que surgiese en su experiencia americana, un mundo nuevo en el que las respuestas buscan una congruencia con las preguntas, pero también creemos que la experiencia de los años 50, la construcción de la vivienda social desde la Obra Sindical del Hogar, marcarían una manera de entender la relación entre la arquitectura y la sociedad para la que proyecta.

Un quehacer que, frente a la demanda de los problemas no resueltos, desde una inteligencia e intuición poderosa, utiliza la fuerza de la arquitectura, con una confianza absoluta en su capacidad para proponer formas, que nacen del conocimiento, el trabajo y la confianza de un arquitecto que sabe, en absoluto, lo que es la arquitectura.

Así, en el recorrido por estos dos proyectos, podemos ver cómo Oíza ha utilizado una certera capacidad analítica para entender cuáles son los problemas arquitectónicos a los que se enfrenta y darles una respuesta única.

En Entrevías, la construcción de la ciudad ex novo, la ciudad augescens, la construcción seriada y modulada, pero también la construcción de la ciudad ligada a la creación de lugares para el habitar de los seres humanos a los que tiene que ver día a día mientras la obra se crea y se construye. Entrevías es un modelo de ciudad creciente, humanizada. Entrevías es también el laboratorio de experimentación con su personal propuesta de vivienda mínima, un work in progress que surge en el proyecto de Fuencarral A y que de alguna manera tiene su colofón en los apartamentos de Alcudia.

En Entrevías, hoy en día, vemos también la fuerza de esta propuesta de ciudad, si los módulos de viviendas han experimentado cambios, transformaciones en sus fachadas, colmatación de espacios libres interiores, debidos a la propia sinergia de la vida y devenir de sus habitantes, la propuesta de ordenación constituye, 60 años después, un espacio urbano de calidad, sereno, en el que uno percibe la capacidad de la arquitectura de generar espacios para el habitar. Y esto es aún más notable cuando sabemos la economía de medios

con los que se construyó el Poblado Dirigido de Entrevías.

Si, en el concurso de la Capilla del Camino de Santiago, Oíza puso en relación el mundo irracional del arte con la racionalidad de la estructura de la cubierta ligera de acero, en Entrevías puso en conexión una ordenación racional modulada con una ordenación irracional, artística, ligada a Mondrian, al servicio de un proyecto de arquitectura que buscaba crear un lugar para sus habitantes, pero que a su vez fuese un modelo de experimentación arquitectónica.

Treinta años después, junto a la M-30, el problema vuelve a ser la construcción de un lugar para el habitar de los seres humanos, pero, también el problema es la construcción de la ciudad, cuál es esa arquitectura que no sólo permita el alojamiento, sino que permita que sus habitantes sientan esa arquitectura como su hogar.

Si en Entrevías el juego arquitectónico estaba en la contraposición de geometrías racionales e irracionales, en la M-30 el juego está en la ruptura de la integridad del objeto arquitectónico. El organismo arquitectónico, la machine a habiter lecorbusieriana, ya no es más un modelo, el objeto se descompone en partes y cada una de ellas responde a sus circunstancias de manera autónoma. El coliseo al borde de la autovía tiene una piel tersa y tensa que cubre y abriga en su interior un cuerpo habitado, un cuerpo de viviendas concebidas con el rigor de las arquitecturas del movimiento moderno, unidades autónomas enlazadas a un eje vertical, unidades en libre disposición, un puzzle, un tapiz vertical para circundar un jardín. Un jardín cerrado, un paraíso perdido.

Sáenz de Oíza plantea una aproximación fenomenológica, sin prejuicios al problema arquitectónico, a la realidad, generando una empatía con esta, que le lleva a buscar la solución, la propuesta arquitectónica que se adecue a este problema no resuelto. Con un manejo brillante de las herramientas que la arquitectura le ofrece, encuentra las arquitecturas que responden a los problemas que la arquitectura puede afrontar.

Sáenz de Oíza, en cada uno de estos proyectos, cuestiona y modifica las estructuras arquitectónicas para encontrar la respuesta

al habitar de las personas en un tiempo y en un lugar y lo hace, hablando desde la propia arquitectura.

Es sugerente pensar la posibilidad de estudiar otros proyectos de Oíza desde la perspectiva de esta tesis, la casa Durana en Vitoria y la Iglesia del Padre Llanos, puntos de inflexión en su desarrollo, los proyectos universitarios, las dos torres, Torres Blancas y Banco de Bilbao, etc.

De alguna manera, la forma en que Sáenz de Oíza entiende el proyecto arquitectónico ha configurado y conformado a generaciones de arquitectos de la escuela de Madrid, arquitectos que han entendido que las preguntas y las estrategias que construyen el proyecto son más importantes que el estilo, que cuando comenzamos un proyecto no sabemos dónde llegaremos, pero que llegaremos al lugar que queríamos llegar⁽¹⁾.

¹Algo similar a lo que plantea Bjarke Ingels al final del documental realizado para Netflix en 2016 por Scott Dadich, editor de Dezeen





LIBRO DE CITAS

A lo largo de la investigación se leen muchos libros, de los cuales se recogen citas, como frutos que se colocan en una cesta, algunos de ellos los utilizamos y pasan a formar parte de un texto mayor, otros, en cambio, irradian su luz desde un rincón, colocados encima de una mesa, de forma que cada cual que pasa junto a ella, recoge uno y le da nueva vida.

Hay varias mesas, podrían haber sido otras, las clasificaciones, como aprendimos con Borges, pueden ser infinitas.



ENTREVIAS

EL POBLADO DIRIGIDO DE ENTREVÍAS

RAFAEL MONEO

HOGAR Y ARQUITECTURA NUMERO 34 – MAYO-JUNIO 1961

ARQUITECTOS

Francisco J. Sáenz de Oíza

Manuel Sierra Nava

Jaime Alvear Criado

Es quizá el tema de la vivienda masiva uno de los que más puede desconcertar hoy al arquitecto.

Si se trata de levantar un edificio en plena calle de Alcalá, el arquitecto sabe perfectamente a qué atenerse: los conocimientos que le han enseñado en la escuela encajan por completo en el modo de entender la arquitectura que el cliente tiene.

Pero si el encargo de que se trata es un polígono de vivienda, por más que los organismos oficiales procuren concretar el programa y estudiar a fondo las limitaciones económicas, el arquitecto se encuentra ante un problema del que conoce pocos datos firmes sobre los que sustentar su tarea.

Hasta llegará a resolver con destreza y economía la planta de una vivienda reducida o quizá resuelva la unidad de habitación, pero la dificultad nace cuando trata de situar o dar forma a aquellas unidades.

El arquitecto no sabe bien cuál es la envoltura que la sociedad necesita: como hay que entender la suma de viviendas; trata a veces de adivinarlo, pero no cabe duda de que son las estructuras sociales quienes deben configurar la forma urbana.

Este malestar ante el problema de la vivienda lo palpamos en el propio corazón del CIAM; en las últimas reuniones algunos miembros se atreven a señalar que la Carta de Atenas ya no es suficiente, y que si bien es cierto que ha contribuido notablemente a fomentar la habitabilidad de la vivienda, no lo es menos que ha olvidado buena parte de lo que a estructura social se refiere.

La cuestión se propone con tal fuerza que un grupo se decide a trabajar por su cuenta y nace el TEAM X, al que debemos algunos intentos valiosos por recuperar conceptos urbanos que habíamos olvidado.¹

Han sido estos últimos años, años de esfuerzo constructor para tratar de resolver el problema acuciante de la falta de vivienda.

En nuestro país raro va siendo el pueblo que no cuenta con buen número de viviendas nuevas.

¿Se ha dado en el clavo? ¿O sólo se ha remediado una situación sin llegar a encontrar soluciones?

No cabe duda de que el estudio reposado de la labor realizada podía dar mucha luz a posibles trabajos.

Quizá sea este un camino para contribuir a esa recuperación de conceptos urbanos que el TEAM 10 buscaba y que tanta falta nos hace.

Con el sano propósito de aprender, tanto con aciertos como con errores, se propone la revista el estudio de los poblados dirigidos.

Las líneas que siguen pretenden iniciar, al que leyere, en el conocimiento de lo que hemos creído fueron las intenciones de Oíza, Sierra y Alvear al estudiar el poblado dirigido de Entrevías.

El poblado dirigido de Entrevías vino a remediar el lamentable

¹ En este artículo, publicación oficial del proyecto de Entrevías, Moneo que en ese momento trabaja en el estudio de Oíza, explicita de manera clara, cómo los conceptos que han surgido en torno al Team X han sido recogidos por Oíza en su trabajo y forma de entender la arquitectura.

estado en que vivían unos centenares de familias que se agruparon en el llamado “Pozo del Tío Raimundo”, dando origen espontáneo a lo que nuestros tratadistas dirían “Unidad Vecinal”.

El P. Llanos puso, a través de sus cartas, el dedo en la llaga, y tememos que el propósito de acabar de raíz con aquella situación forzó el emplazamiento del poblado.

No creo que este sea el momento de discutir si los motivos fueron o no suficientes en el caso que nos ocupa. De todos modos convendría que algún otro artículo intentará explicarnos por qué y cómo se emplazaron los poblados donde hoy se encuentran.

El lugar, por tanto, en el que se iba a levantar el poblado dirigido de Entrevías correspondía a un terreno de naturaleza yesosa, de cota alta, y con ligera caída hacia Mediodía, situado en la cornisa del Manzanares.

El paisaje es allí extraño: las últimas casuchas de la ciudad con los primeros campos de trigo, con los primeros rebaños. En una de ellas leemos el teléfono del dueño: “parcelas, buen precio”. Todo a nuestro alrededor está como quemado: no crece la hierba. Una acacia empolvada. Postes de alta y baja. Los silbidos del tren. Los gritos de los niños. Vendedores de agua y de tomates. Al fondo, el cerro de Los Ángeles, como azul, y el murmullo de de Madrid, como un mar.

Tal era el terreno en que iba a levantarse el nuevo poblado dirigido de Entrevías.

Los arquitectos lo entendieron como sumisión del medio a la forma; acierto, a nuestro entender, primero y definitivo.

Coincidieron en esto con la idea de trazado que tuvieron los pueblos colonizadores, trazados que correspondían a un programa con muchos puntos de contacto con el que nos ocupa: rapidez, economía, crecimiento, impersonalidad.

Seguir este camino que a primera vista puede parecer rígido tiene, en nuestra opinión, muchas ventajas en un trazado de este tipo.

No creo que un núcleo de 20.000 habitantes, como es Entrevías, pueda trazarse con un criterio que responda únicamente a una “situación” de la vivienda en un esquema viario y en un paisaje.

¿No será la idea espacial, absorbente, que de la arquitectura tenemos, quien nos lleva a una idea urbana no del todo válida?

Sin duda que quienes así piensan tienen su mirada puesta en el urbanismo anónimo; pero precisamente porque el urbanismo anónimo, inconsciente, llega a resultados sorprendentes, sin método, no podemos intentar con su ayuda un tal trazado.

Quizá podamos controlar el pintoresquismo espacial en pequeñas concentraciones, pero no creemos que sea el camino adecuado para enfrentarse a trazados importantes.

Un poblado, hasta como realidad física, es mucho más que un resultado espacial; no debemos olvidar toda la serie de servicios que lo unen a la gran ciudad y que le dan vida: accesos, saneamiento, red de agua, luz; no creo que deban estas redes servir exclusivamente a un espacio.

Quien concibe, sin embargo, la habitación masiva no como resultado concreto, sino como desprendida de un criterio ordenador, se propone un difícilísimo problema al tratar de definir tal criterio de orden.

El resultado está, sin embargo, cercano al de los pueblos.

Pocas veces responde el trazado de un pueblo a propósitos espaciales o visuales: se han entrelazado de tal modo las motivaciones que resulta difícil el análisis.

En Entrevías, la vivienda tipo se repetido muchas veces, pero se ha repetido sobre un esquema, sobre una base modular, que no permite la monotonía: es el esquema lo que importa, no la concepción espacial²

² Casi podríamos adscribirlo a la propuesta de Soriano, “sin forma”, podría ser otro de sus seis capítulos, “sin espacio”

La monotonía cabe cuando hay planteamientos visuales, no en este caso.

El resultado espacial es fruto del trazado; no se ha compuesto el espacio, el espacio ha fluido, al agrupar unidades modulares, como consecuencia.

Interesa, por tanto, aquí el espacio no ocupado, como diría Oteiza, como vacío, como desahogo; pero este desahogo no es sólo visual; está como sabemos, definido por el módulo, principio inadvertido del desarrollo.

Pero antes de seguir adelante conviene transcribir el pensamiento de Oíza y Sierra cuando, en 1956, redactaron el proyecto que nos ocupa:

“Se ha buscado un planteamiento general de gran flexibilidad en su conjunto y, por el contrario, rígida disposición en las soluciones de detalle, tipos de viviendas, formas de agrupación de estas en bloque, etc.

Libertad en el trazado general para que pueda adaptarse al sistema viario, a unas siempre diferentes circunstancias de topografía, accesos, puntos de vistas, etc. por el contrario, impuesta rigidez y modulación inexorable en la disposición del trazado elemental de vías, calles, servicios urbanos y vivienda.

Flexibilidad en la trama general y rigidez en la solución elemental; el mismo principio que hace semejantes dos hojas de un mismo árbol y, sin embargo, muy diferentes, en número, los brazos o ramas fundamentales que lo arman.

La nueva urbanización se desarrolla sobre la idea de preparar el terreno adaptándose a las condiciones centrales de acceso y topografía en forma de terrazas sensiblemente horizontales y de una extensión aproximada de una hectárea.

Cada una de estas figuras, como las hojas de un árbol, se ordena en un sistema de calles y bloques de viviendas de acuerdo con un plan metódico de organización y conexión de este sistema por la

arteria o tronco de que dependen.

Tanto la urbanización como la edificación se reducen así a la resolución de la manzana tipo y al establecimiento de la urbanización exterior a las manzanas (centro del barrio, vía general de accesos, red principal de servicios, etc.).

La aparente monotonía del conjunto que pudiera crear esta serie repetida de manzanas, consecuencia lógica en toda solución de economía, queda anulada por la libre ordenación de estas figuras y por la también libre situación de espacios verdes interiores en cada una que permiten la suficiente agilidad o movilidad en la creación de plazas, espacios abiertos, puntos de vista o perspectiva, etc.

Se ha adoptado una orientación solar diagonal, la más racional para bloques cerrados o anulares de vivienda y que permite, de otro lado, combinaciones de unas con otras fachadas, contrastándose las fachadas extremas totalmente ciegas con la arquitectura más abierta de los jardines en las fachadas contrarias”

El trazado de Entrevías, como puede verse en las líneas transcritas, no iba a ser fruto de una improvisación formada sobre la maqueta del terreno: el problema de lo que una estructura urbana debe ser estaba planteado con toda su crudeza.

Oíza y Sierra querían una estructura orgánica; la naturaleza es hoy continuo motivo de asombro para el hombre preocupado por los problemas de orden, pues en la naturaleza, a pesar de lo que algunos arquitectos que se dicen organicistas creen, reina el orden.

No debe, por tanto, extrañarnos que al hablar de un trazado urbano nos atraiga la imagen del árbol y aclare un tanto nuestras ideas cuando principios de economía nos obligan a manejar un solo elemento.

Decíamos antes que la dificultad en un trazado de este tipo era acertar con la unidad modular.

Sin duda se llegará a un mejor trazado cuando se haya tenido más presente la vivienda al definir los módulos superiores, pero también

tes cierto que con esto la complejidad del problema aumente.

Veámoslo en nuestro caso.

El módulo escogido fue 3,60 metros, módulo que define la amplitud de la vivienda que se agrupa, según una serie duodecimal, en un bloque de 24 viviendas (9 módulos por 12 módulos).

Un módulo da lugar al callejón de a pie y dos al de tránsito rodado.

Nueve módulos es el fondo correspondiente a dos viviendas; el módulo medio concentra los servicios del bloque.

Por tanto:

12 viviendas + calzada + 12 viviendas=26 metros

9m. + callejón + 9m. + callejón + 9m. + callejón=30 metros

26 m. x 30 m. dan, aproximadamente, una hectárea de superficie.

Siempre 9 x 12 módulos, la extensión correspondiente a un bloque de 24 viviendas, será hueco dispuesto para zona verde, que facilita el enlace y la suma de manzanas.

Los cinco bloques dispuestos por manzana dan una densidad de unos 720 habitantes por hectárea, puede parecer excesiva, pero conviene no olvidar que criterios de economía presiden el trazado de Entrevías.

Justo es decir también que a pesar de densidad tan elevada, Entrevías no produce la sensación de ahogo que otros poblados.

A nuestro entender, el cuajar la manzana de poca altura es un acierto; no queda el esquema patente (un árbol tampoco tiene voluntad manifiesta de mostrarnos cuál es la razón de su trazado): la ocupación es, por tanto, posible sin esa desagradable impresión que producen los trazados reguladores conscientes.

La claridad conseguida mediante este criterio ordenador en lo que

se refiere a trazado viario y redes de servicio no necesita comentario, teniendo a la vista los esquemas.

Pero nos interesa, sin embargo, detenernos en el resultado a que se llega en cuanto a unidad de vivienda.

La clara distinción entre calzada de tránsito rodado y callejón de gentes de a pie nos recuerda la organización de las ciudades hispanomusulmanas: "La diferencia de trazado entre las calles de las ciudades musulmanas y las occidentales, obedece a su distinta formación. En las últimas, lo primero que existe es la calle, en forma de sendero o camino, lo mismo cuando su crecimiento es espontáneo que cuando se trata de un plan fijado de antemano y las casas se van construyendo a un lado y otro de las vías. En las ciudades islámicas, son las casas las que al irse yuxtaponiendo determinan la traza de las calles, lo mismo de las que sirven de acceso a la vivienda que de las de tránsito" (Leopoldo Torres Balbás: "Resumen histórico del urbanismo en España").³

Lo que constituye la unidad de vivienda no es el bloque, como puede verse en el dibujo: la vida nace en los callejones, auténtico corazón de la ciudad, en los pequeños patios-jardín frenteados que permiten, de paso, el aislamiento necesarios entre una y otra vivienda.

Es emocionante, cuando ya el sol se ha puesto, ver a las gentes, que dispersas durante el día trabajan en Madrid, reunirse a las puertas de sus casas, sentadas en sillas de enea las mujeres cosen, de pie los hombres, mientras los chiquillos corretean por los sembrados; entonces hasta llega uno a creer que Entrevías es un pueblito perdido de la Carretera de Andalucía, en la provincia de Jaén.⁴

Con esta manzana, cuya formación hemos tratado de explicar, y con los criterios de que hemos hablado, se comenzó la urbanización de Entrevías.

³ Oíza incorpora a su arquitectura todo aquello que considera válido, desde los principios del Team X a las enseñanzas de su mentor Torres Balbás.

⁴ Y por supuesto la realidad de la arquitectura es la experiencia de la arquitectura, el vivir que en ella se hace cuero y forma.

Poco vamos a comentar su trazado: las manzanas se dispusieron con un criterio simplista de ocupación de un terreno; hemos dicho, quizá con demasiada insistencia ya, que no era el lugar apropiado para intentar pintoresquismos.

Pronto echará de menos quien lo estudie la falta de una cabeza, la falta de un centro.

Los químicos saben que para dar comienzo a un proceso de cristalización es precisa la aparición de un pequeño ser extraño o de una partícula cristalizada.

Cabría el preguntarse si los nuevos núcleos urbanos necesitan, como "condición si la cual no", de ese centro, de ese cogollo, a cuyo alrededor las viviendas tienen un sentido que hoy echamos de menos; es triste ver como nuestras viviendas son hoy auténticos dormitorios que han perdido buena parte de lo que constituía su razón de ser: la contribución a la forma urbana.

Tratar de solucionar lo urgente hizo olvidar lo verdaderamente importante a los organismos oficiales; por eso hoy Entrevías está como huérfano, o mejor, empleando la imagen que Oíza y Sierra querían para aclarar su idea, es todavía un árbol sin tronco.

Esperamos que durante poco tiempo.

Pero hasta ahora, y hablando del modo en que se agrupaban, hemos olvidado la vivienda tipo; quizá hubiéramos debido empezar por ahí.

El sano espíritu racionalista, buscador de mínimos científicos, que alentó a buena parte de la arquitectura europea en los años 20, fue también el espíritu que animó a los arquitectos de Entrevías.

Entrevías es, por tanto, la toma de contacto en nuestro país después de la guerra con las viviendas obreras de un Gropius, un Taut o un Oud.

No fortuito el que este encuentro vuelva a repetirse en una misma poética constructiva: el mismo gusto por los grandes paños ciegos,

por los volúmenes puros contrastados, por los huecos en banda continua, perdiéndose el carácter de la ventana.

La vivienda de Entrevías, como ya hemos dicho, está desarrollada sobre un módulo base de 3,60.

Quien haya estudiado el problema de la vivienda económica sabe muy bien que el desarrollo en fondo es siempre más interesante: la red de servicios disminuye notablemente.

En el bloque de Entrevías se agrupan 24 viviendas en 12 módulos, llegando, por tanto a 1,80 metros por vivienda, red mínima en viviendas unifamiliares.

La vivienda cuenta en planta baja con:

-Patio-jardín.

-Estancia-comedor.

-Cocina (suficiente como cocina-comedor).

-Patio de servicios (para lavadero, tendido de ropa, etc).

-Cuarto de aseo (inodoro, lavabo, ducha, agua fría y caliente)

En planta alta:

-Un dormitorio de padres.

-Dos dormitorios de hijos.

-Un armario empotrado.

Los aciertos de esta vivienda son, a nuestro juicio, el patio jardín, la amplitud con que se ha tratado la pieza cocina y la decidida separación del aseo, situado en el patio de servicio.

Hablar de los jardines con tiempo y cuidado, sería una hermosa tarea. Quizá el salto de la vivienda rural a la vivienda urbana no debe ser tan brusco, como a veces pensamos.

Buena prueba es la frescura, la gracias y el buen sentido con que casi todos los vecinos han sabido tratar los patios, como queriendo dar las gracias por aquel pequeño trozo de tierra que les permitía algo tan importante como “terminar” su propia casa; Entrevías, y creo que ya lo hemos dicho, con sus patios encalados, llenos de parras y de flores, es hoy más un pueblo andaluz que un poblado dirigido.

Como también es justo señalar los errores, es obligado señalar el mal resultado que la ventana corrida de los dormitorios ha dado.

Encontrará, quien leyere y mantuviere todavía el interés por el tema, la ventana en los planos que siguen, la ventana hubiese funcionado si contase con las juntas exigidas, si los vidrios fuesen auténticas lunas y si el tablex hubiese sido un tablero indeformable, pero puede comprenderse que no se realizó con el cuidado que exigía un tal tipo de ventana, en una vivienda que no debía superar la cifra tope de 37.500 pesetas.

R. MONEO.

TEXTO PIE DE PLANO ESQUEMA GENERAL DE PAGINA 18

El acceso sobre el ferrocarril que será en su día enlace con Madrid, y que vertebrará el futuro centro, no está todavía realizado.

La carretera de cornisa, limita una zona verde, volcada al Manzanares, que también es todavía tan sólo un proyecto.

El esquema deja ver como la zona escolar y deportiva ha quedado emplazada en terreno suave y en sentido opuesto a la corriente de trabajo que se dirige a Madrid.

El poblado de Absorción I no es obra de Oiza, Sierra y Alvear.

Del Poblado mínimo no hemos hablado aunque a él pertenece la fotografía de la página 4.

El poblado de absorción II está en trance de realización.

MEMORIA PROYECTO DE CONCURSO DE VIVIENDA EXPERIMENTAL 1956

Constructora San Martín

Arquitectos:

FRANCISCO J. SÁENZ de OÍZA

Este proyecto se realizó para el Concurso de Viviendas Experimentales convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda, y como quiera que había de preverse la posibilidad de que estas edificaciones se levantaran en distintos puntos de la Península, se estudió un tipo de arquitectura y un sistema constructivo de la suficiente elasticidad para atender aquellas necesidades.

Las soluciones propuestas no suponen innovación ni introducción de patentes extrañas en los tradicionales sistemas de edificar, sino mejora en la técnica de construir de aquellas partes que consideramos que son fácilmente y hasta necesariamente revisables. No somos partidarios de la creación de nuevas industrias encaminadas a resolver un determinado tipo de edificio, sistema siempre limitado y de resultado dudoso aplicado en desarrollos en masa, únicos que hacen posible su industrialización. Creemos, por el contrario, que la industrialización debe orientarse, de un lado, hacia el perfeccionamiento gradual de las tradicionales formas de edificar, y de otro, a la producción industrializada, seriada o modulada de sólo partes de edificio que, al ser producidas en gran número para su aplicación en distintos proyectos y localidades, permiten con seguridad su verdadera producción industrial. Este criterio es el que nos ha guiado en la realización del proyecto que se expone.

En el estudio de las formas de agrupar la vivienda se ha pensado, principalmente, en su posibilidad para la creación de núcleos urbanos importantes y de adaptación las condiciones particulares de topografía y medio ambiente. En atención a la primera circunstancia se prescinde de los desarrollos en estrella, plantas concentradas, etc., y se acepta sin discusión, como ideal, la solución del desarrollo

lineal en dos o cuatro alturas.

Las viviendas de cuatro alturas se agrupan dos a dos por escalera, en bloques que pueden tener tres y aun cuatro de éstas. Las viviendas de dos alturas se resuelven como vivienda de tipo familiar, en contacto con una superficie verde de patio, jardín o corral.

Los bloques de cuatro alturas se disponen con un sistema constructivo resuelto con estructura portante de hormigón armado, forjados cerámicos aligerados y cerramientos, también ligeros, bien en cerámica o bloque de hormigón.

La estructura de hormigón armado, por tratarse de edificios de poca altura, se resuelve con pilares y vigas tipificadas para economía de encofrados y facilidad de montaje. Se adopta la sección 19 x 19 y 19 x 35 para pilares y vigas, respectivamente. Los cerramientos se han hecho con piezas ligeras, cerámicas o de hormigón, moduladas sobre el tipo 19 x 19 x 19, que ha sido elegido para este proyecto en atención a su adaptabilidad para la construcción con elementos cerámicos tradicionales (25,33 x 6,33). La estructura se resuelve mediante pórticos normales a fachada, distanciados a 3,80 y 2,47 metros. Los cerramientos son siempre bandas rectangulares que van de forjado a forjado sin interrupción, apoyando en las piezas de carpintería de huecos, que también corren de techo a techo. La realización de estos cerramientos se hace paralelamente al montaje de la carpintería, previamente terminada y pintada a pie de obra para evitar labor enojosa de remate y garantizar la mayor exactitud de realización y la mejor solución de las juntas.

Las escaleras se resuelven con un principio ya experimentado como muy económico y de fácil conservación. Los peldaños y las mesetas están constituidos por elementos independientes de hormigón armado que preparados a pie de obra, se montan al mismo tiempo que se levantan los cerramientos de caja de escalera en los que aquellos apoyan. No llevan cerramiento exterior a fachada, considerándolos siempre en fachadas bien orientadas que las hagan fácilmente utilizables en todo tiempo.

Los forjados se resuelven con cualquiera de los tipos usuales de

cerámica aligerada que, en sí, son los suficientemente perfectos para aconsejar su uso.

La cubierta asfáltica requiere una especial protección del material impermeabilizante, proponiéndose, en este caso, una de las soluciones más utilizadas en el extranjero, a saber: una protección en forma de capa de gravilla, de unos cinco centímetros de altura aproximadamente, que en todo momento permite la inspección y reposición parcial de aquella si fuera necesario. También se propone, como posible, la cubierta de fibrocemento con faldones a una sola vertiente y pequeña inclinación (aproximadamente pendientes de un 10 por 100, con tejados orientados al Mediodía). Para la primera solución, la cubierta de asfalto, se propone la continuación de columnas de saneamiento de las instalaciones de la vivienda hasta la línea de terraza, utilizando éstas como desagüe de aquéllas.

Las viviendas familiares en dos alturas se resuelven con una estructura de muros transversales a fachada para apoyo de los forjados de piso y cubierta. Esta estructura de muros paralelos se ha demostrado experimentalmente ser de una gran economía, y sólo requiere un adecuado arrostramiento lateral del sistema. En este caso se propone una solución en planta de cruz que garantiza la rigidez del conjunto en todas direcciones.

Los forjados, cerramiento y cubierta de estos bloques se realizarán en igual forma que la ya descrita para las viviendas de cuatro alturas. Las escaleras, por ser de uso privado, se realizan en madera y se sitúan paralelamente a los forjados para evitar todo brochal o cargadero.

Las instalaciones de ambas viviendas se han estudiado cuidadosamente, tratando de lograr la concentración de los servicios y la economía de estancias, que consideramos de vital interés para la resolución económica de las mismas.

Se sugieren nuevos tipos de cerámica ligera para realización de salidas de humos. Se sugiere, asimismo, la necesidad de ensayo de nuevos tipos de piezas de fibrocemento para conexiones y desagües.

Se estudia, asimismo, la conveniencia de proponer a la industria la creación de nuevos tipos de instalaciones de grifería y aparatos sanitarios, etc., que, sin detrimento de la calidad, la duración o el cómodo empleo de aquéllos, permitan una mayor economía en el presupuesto de la vivienda. Aquí es donde se estima conveniente la puesta a punto de una industria especializada, dedicada a la mejora de éstas partes del edificio, proponiéndose la empresa que patrocina este proyecto el intento de lograr unos nuevos tipos para estos servicios en la medida de nuestras posibilidades.

MAT BUILDING

DEPTO PROJECTES ARQUITECTONICS

ALISON SMITHSON

Como leer un mat-building.⁵

Roger Such

Leer un mat-building. Una aproximación al pensamiento de los Smithson.

pag 26

El concepto de mat building, tal y como había sido concebido por el Team 10, respondía a un tipo de edificio de baja altura y alta densidad. Shadrach Woods lo había definido como un groundscraper o rascasuelos, en alusión a la extensión horizontal que lo caracterizaba.

pag 27

Sin ninguna duda, todos los ejemplos compartían las nociones de “estructura”, “crecimiento” y “transformación” a los que los Smithson aludían constantemente.

pag 28

El mat building se presentaba entonces como una defensa por una arquitectura basada en el concepto de “forma abierta” o “arquitectura indeterminada”, donde lo relevante no era tanto la forma final que el proyecto adoptaba, como las operaciones o los mecanismos que permitían llegar hasta él, confirmándose la voluntad de entender la arquitectura como un sistema.⁶

⁵ El mat building como concepto, como sistema de relaciones, la arquitectura como evento sistémico.

⁶ Tanto en Entrevías como M-30, a pesar de la forma tan pregnante de este último, la arquitectura es un sistema, en Entrevías un sistema de ocupación de un territorio y en la M-30 un sistema para ocupar un muro.

CARLES MURO

Siguiendo la trama. Notas sobre el mat building

pag 39

El concepto de mat-building nos permite pensar la arquitectura y la ciudad desde una idea de interioridad. Como un interior potencialmente infinito que incorpora en su matriz genética la idea de crecimiento, disminución y cambio, y por tanto incorpora el tiempo a su forma. Precisamente por ello su aspecto externo no es relevante, pues es entendido como un cerramiento provisional hasta que el mat building redefine su perímetro.⁷

RAUL CASTELLANOS

DEBORA DOMINGO

JORGE TORRES

Los mat building y las universidades de los 60.

pag 50

Pero tales esquemas formulan a la vez la oposición entre dos modelos de ciudad: uno característico de una parte de la modernidad del periodo de entreguerras; el otro de su revisión en la segunda posguerra. Pues si tanto la estrategia elemental de Le Corbusier-por cuanto manifiesta visiblemente sus elementos constituyentes- como la más compleja e intrincada del matbuilding son susceptibles de expandirse y hacer ciudad, lo cierto es que, como señala Alan Coulquhoun, la primera convierte la ciudad en edificio – y la ampliación prevista para el Centrosoyuz moscovita es buena muestra de ello- mientras que la segunda convierte el edificio en una ciudad; universitaria, cabría añadir. **†LAS FORMAS DE LA RESIDENCIA**

⁷ La incorporación del el tiempo, la incorporación de la experiencia, el evento, lo fenomenológico.

Carlos Martí

Ediciones UPC 2000 Barcelona

Oud

Kiefhoek

El barrio de KIEFHOEK, proyectado tras sus intervenciones en Spangen, Tusschendijken, Oud Mathenesse y Hoek van Holland, puede considerarse como un resumen de su reflexión sobre la capacidad de la arquitectura moderna, surgida del pensamiento abstracto, para reinterpretar la cuestión de la vivienda obrera.⁸

El problema que Oud se plantea repetidamente en esos años es el de explorar los límites de La composición formal abstracta desarrollada por la pintura y la escultura modernas, cuando se convierte en herramienta de trabajo para 'el arquitecto, admitiendo de entrada tanto el valor sustantivo de la investigación puro-formal como la existencia de unos límites impuestos por las exigencias prácticas a que debe atender la arquitectura

En un breve texto autobiográfico, escrito en 1960 y titulado Mi trayectoria en De Stijl, Oud se refiere a sus divergencias con van Doesburg en estos términos: «sus concepciones provenían de un impulso pictórico irrefrenable, mientras que para mí uno de los fundamentos de los que la nueva arquitectura tenía que partir era precisamente el conjunto de trabas que la sociedad .pone a la creación en, la practica arquitectónica.»

Dichos ideales se resumían y siguen resumiéndose en: una arquitectura general, un Estilo (Stijl). Pero, no se podía realizar un estilo sin un contacto directo con la sociedad en su evolución más consecuente».⁹

⁸ Esta idea de viviendas obrera, en Entrevías es reinterpretada como vivienda para emigrantes, en cualquier caso vivienda para las clases más pobres de la sociedad. Viviendas construidas desde la arquitectura del Movimiento Moderno para los que aún viven en otro siglo

⁹ Esta idea de comunicación, acoplamiento estructural entre sociedad y arquitectura también está en los orígenes del movimiento moderno.

SIEDLUNG DAMMERSTOCK

Gropius

Gran parte de la importancia dada a la SIEDLUNG DAMMERSTOCK proviene de cómo con ella se sanciona el principio del Zeilenbau, implantación basada en una serie de bloques longitudinales paralelos, a distancias iguales entre ejes, siguiendo una sola dirección y formando un sistema residencial que se genera ajeno a la anterior relación biunívoca con sistema vial.

Con ella acaban ciertas implantaciones pintorescas heredadas del modelo inglés, al que se habían adherido anteriores Siedlungen.

CARLOS SAMBRICIO

MADRID, VIVIENDA Y URBANISMO: 1900:1960

EDICIONES AKAL SA 2004 MADRID

INTRODUCCION

Por encima del dato erudito, de la historia positiva, la referencia al pasado debía plantearse desde la voluntad por comprender situaciones globales y complejas.

pag 9

La arquitectura europea del primer tercio de siglo XX se había caracterizado, básicamente, por ser reflejo de un debate intelectual, por ser consecuencia de actitudes y posiciones teóricas previamente esbozadas y discutidas.

pag 13

Es un hecho que las revistas europeas de arquitectura publicadas en aquellos años (*entreguerras*) se difundieron pródigamente por toda España.

pag 13

Se difundieron así las actividades de May, Schumacher, Schmitthenner, Taut, Gropius, Martin Wagner....

pag14

Torres Balbas difundió en esos años los escritos más polémicos de Adolf Behne y dio a conocer las primeras opiniones sobre la obra de Le Corbusier.

pag 15

Lo ignoramos todo sobre la repercusión que tuvieron los manuales alemanes de urbanismo (Stübben, Brix, Eberstadt, Hegeman...)

tomados como referencia en aquellos años.

pag 75

La reflexión de Torres Balbás sobre la arquitectura de su tiempo se centró en combatir tanto el regionalismo como la llamada "arquitectura nacional", reclamando en su lugar un "estilo" nuevo.

Pag 78

Torres Balbás –que había intuido la diferencia existente entre conservador y estudio de la tradición-, reclamando esta y rechazando aquel- desarrolló su pensamiento de forma paralela al Werkbund alemán; y lejos de proponer una imagen como solución a la crisis, su aportación fue reivindicar una racionalidad arquitectónica desligada de la forma y dependiente de la lógica constructiva señalando como "...las tendencias innovadoras persiguen en todas partes la sobriedad, el racionalismo, la armonía de proporciones y el rigor ornamental. Por ahora es el único futurismo arquitectónico en el que hay que creer". P80

L Torres Balbás, "Mientras se labran los sillares" Arquitectura 2 (julio 1918)

"...Torres Balbás fue quien planteó a su generación cómo enfrentarse a los problemas de la arquitectura de su tiempo. Entendiendo la arquitectura desde la tradición y desde la economía de su construcción."

Defendiendo Torres Balbás la idea de que racionalismo no es forma, sino voluntad por integrar la industria en el debate sobre la vivienda."

Pag 102

Die Form der Stadt temas como ciudad jardín o barriada obrera, gestión de la ciudad, política de suelo o crecimiento, ordenación del entorno urbano.. Fueron temas fundamentales de ese debate sobre la ciudad que desde finales del siglo XIX y hasta casi los años cuarenta, en plena guerra, se convirtió en referencia

obligada.

Pag 227

El II CIAM refleja por lo tanto, como he señalado, un punto de inflexión especialmente importante en la cultura sobre la vivienda que se desarrollo en la Europa de aquellos años:

Definir el mínimo vital de vivienda y entender de qué manera la célula permitirá valorar y racionalizar el bloque será objeto del III CIAM, del congreso que sólo un año mas tarde, en 1930, se celebre en Bruselas. El proceso racional de la construcción de viviendas define entonces un hecho fundamental: varias camas forman una vivienda; varias viviendas, una unidad tipológica; varias unidades tipológicas, un asentamiento urbano; y varios asentamientos, una ciudad"

P229

Pero, sobre todo, se ha olvidado un hecho que entiendo fundamental: durante más de una década el problema del país fue la construcción de nuevas viviendas, tanto para la creciente emigración que llegaba a los núcleos urbanos como para quienes vivían, habiendo sido destruidas sus viviendas durante la guerra, en los límites de la miseria.

Pag 353.

En 1948 se reedita un trabajo de Alexander Klein (publicado en 1928).

EN 1949 V Asamblea Nacional de arquitectos, participa GIO PONTI., se informa de la constitución de la comisaría.

Estudio del colegio Vasco-navarro RNA nº90 (junio 1949)

Concurso sobre vivienda del COAB 1949

Concurso COAM vivienda reducida, 1949, se presenta Fisac con las viviendas en cadena.

1951 Chueca viaja a EEUU, edita un libro con sus experiencias
VIVIENDAS DE RENTA LIMITADA EN ESTADOS UNIDOS 1956.

Publicación de OIZA sobre vidrio de 1952

LUCIO COSTA CONJUNTOS DE VIVIENDAS., OUD, FIGINI,
POLINI, NEUTRA, BREUER

1954, Laguna es nombrado Comisario en la Comisaría de
Ordenación urbana.

Cuenta con los jóvenes arqts: Fisac, Pedro Pinto, Romany, Oiza,
Laorga, Cubillo, Sota.

“Desde 1954 Cabrero era jefe de arquitectura de la OSH por esta
razón redactó las “instrucciones complementarias para la redacción
del proyecto”.

En 1956 el ministerio del trabajo (INV) convocaba un concurso de
vivienda experimental, bases en Hogar y arquitectura 2 (1956) y
resolución en H y A 3 1956.

LOS AÑOS 50:

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA Y SU COMPROMISO CON LA
HISTORIA.

Pamplona, 16/17 marzo 2000

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la
historia.

Se celebró en Pamplona los días 16 y 17 de Marzo de 2000

en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de
Navarra.

CARLOS SAMBRICIO

La vivienda española en los años 50

pag45

Frente a las soluciones alemanas asumidas por los arquitectos de la
OSH, los jóvenes que colaboran con Laguna proponen una reflexión
distinta, próxima a Gardella, Oud, Jacobsen...es el momento,
conviene tenerlo presente, en que tanto Madrid como Barcelona
(al margen de cuanto la heterodoxa historiografía oficial haya
establecido) miran el modelo nórdico de una forma que recuerda sin
duda ninguna los primeros trabajos dados a conocer en los años30

A Aalto se le dedica, en 1952 (y tras su visita a Madrid) un número
monográfico de la *Revista Nacional de Arquitectura* y cuando la
misma revista analiza el trabajo publicado por Naciones Unidas
sobre la vivienda en Europa se resalta y destaca de forma singular
la arquitectura nórdica haciendo hincapié – como había señalado
Baldrich – en temas tales como cocinas, cuartos de baño.

TEORÍA Y PRÁCTICA EN LA VIVIENDA MADRILEÑA

DE LOS AÑOS 50

Antón Capitel

3. SÁENZ DE OIZA

Algunos años más joven que los anteriores, Francisco Javier Sáenz de Oiza fue, como es sabido, un arquitecto muy dedicado a la vivienda colectiva durante los años 50, la mayor parte de las veces con carácter social.

Justo antes de la década, en 1949, realizó un edificio de viviendas en el ensanche madrileño (Fernando el Católico, 47), que permite compararlo con el bloque Virgen del Pilar de Cabrero, de la misma época.

Como volumen urbano, Oiza sigue las tradiciones profesionales de la construcción del ensanche, e incorpora las modernas tanto en el tratamiento de las plantas y en el grafiado compositivo de las fachadas. Mezcla así tradición y "teoría".

Con el poblado de absorción Fuencarral A (1955) inició un ajustado proyecto de un tipo de vivienda unifamiliar de dos plantas y en hilera, con el que seguiría insistiendo en el Concurso de Viviendas experimentales (el mismo que Fisac, construidas en Carabanchel, 1956), y en el Poblado Dirigido de Entrevías (1956).¹

En todas ellas se ensaya un mismo tipo de vivienda muy ajustado y su factura parece ponerse en línea con las ideas de *L'Habitation minimum* del 2º CIAM y de los modelos planimétricos expuestos en Frankfurt. Pero la ideología del mínimo y la consecuente actitud de búsqueda de la disposición más económica y más aprovechable posible tomaron en estos ejemplos un valor extremo, como si se tratar de un seguimiento estricto de los presupuestos de dichos eventos.

Oiza actúa aquí al modo de un racionalista radical de la época de

¹ Es lo que he llamado "a work in progress"

las vanguardias, tanto que se diría que pretende superar sus obras armado con la misma ideología. Esto es, con la misma teoría.

Pero si esta teoría es la de la racionalización de la construcción, del funcionalismo absoluto y del mínimo existencial, en cuanto al pensamiento acerca del conjunto -de la ciudad- las ideas del proyectista no son tan sencillas, y no se refieren ya a los mismos intereses que los de las vanguardias. Tanto para Entrevías como para el 'Proyecto *Horizonte* (1957), ciudad satélite de Madrid, se propone una ciudad nucleada en varias escalas y la fidelidad a los principios modernos se comparte con lo que podríamos llamar ideas orgánicas y, más concretamente, con el concepto de 'cluster' de los Smithson y otros principios afines al "Team X", que se transparentan con tal claridad en estas propuestas urbanas que nos permiten entenderlos como conscientes y voluntarios.

¶¶Sáenz de Oiza dio importancia enorme no sólo a la racionalidad constructiva, sino a la presencia de las instalaciones en la arquitectura, consideración que le llevó a sublimarlas, en cierto modo, y a anticipar así las tesis de Reyner Banham. Las instalaciones eran para Oiza los "vasos" del edificio, tan importantes para él como si se tratara de un ser vivo.

MADRID, AÑOS 50: LA INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA VIVIENDA SOCIAL. LOS POBLADOS DIRIGIDOS

Ana María Esteban Maluenda

Luis Cubillo resulta muy expresivo al referirse a ello:

"La faceta más divertida de los poblados dirigidos, al menos para mí, fue la experiencia de la prestación personal (...) Los arquitectos lo éramos todo allí; gerentes y arquitectos directores (...)

A veces me parece un milagro que aquello saliese bien, porque, aunque supiéramos de construcción, de finanzas no teníamos ni idea (...) fue una cosa de dedicación tan absoluta que siempre lo

recuerdo como la época más feliz profesionalmente”.

Entrevías fue el primer poblado donde se utilizó la prestación personal. Durante la semana, una empresa auxiliar se ocupaba de preparar el trabajo de los domingueros que, organizados en grupos de 20 a 24 personas -el número de viviendas de una hilera-, acudieron a trabajar todos los días festivos durante año y medio. Oíza, su arquitecto, utilizó un único tipo de vivienda mínima con tres pequeñas variantes: la mayor tenía algo menos de 60 metros cuadrados de superficie construida, con un ancho de crujía de 3'60 metros, medida necesaria para poder distribuir tres habitaciones en el piso superior.

Pero, aparte de la *autoconstrucción*, hubo otro factor que influyó en la implicación personal de los arquitectos en esta experiencia: la posibilidad que les supuso de investigar, ensayar y proponer una serie de tipos residenciales muy distintos a los que se estaban construyendo. En este sentido, Oíza destaca entre sus compañeros por ser el primero que elaboró un modelo más acorde con las corrientes internacionales. Él mismo lo explicaba años más tarde: “Contrariamente a lo que pudiera pensarse, no había nada que nos vinculara a un partido, ni nuestra intención era ganar dinero; simplemente nos brindaron poder ser arquitectos (...) Lo que más destacaría del ‘invento’ de los poblados es la dedicación que pusimos en ello”.

LA ARQUITECTURA NORTEAMERICANA, MOTOR Y ESPEJO DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL ARRANQUE DE LA MODERNIDAD (1940-1965)

Cesar Martin Gómez

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Pamplona los días 16 y 17 de marzo de 2006 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra

EL VIAJE DE SÁENZ DE OÍZA A ESTADOS UNIDOS

(1947-1948)

Eduardo Mangada comenzó a trabajar en el estudio de Romany y Oíza siendo estudiante de arquitectura e incluso Oíza fue su profesor de la asignatura de ‘Salubridad e Higiene’ mientras trabajaba en el estudio. Aunque Mangada conoció a Oíza años después del viaje a Estados Unidos, se convirtió en testigo de los recuerdos de Oíza y de la influencia que este periplo por Estados Unidos supuso en su manera de trabajar y en la actitud al enfrentarse a los problemas. Eduardo Mangada también participó activamente en los proyectos que en aquellos años se desarrollaron en el estudio: la Basílica de Aránzazu, la Capilla del Camino de Santiago, el poblado dirigido de Entrevías, la unidad residencial Loyola o las viviendas del barrio de Juan XXIII.

Esta forma de pensar la arropó Oíza con una amplia bibliografía técnica, fundamentalmente norteamericana, en la que destacan tres libros que manejaba habitualmente en su estudio:

- Sun and shadow: the philosophy of an architect. Marcel Breuer

- Instalaciones en los edificios de Charles Marrick Gay y Charles de van Fawcett. El libro versa sobre fontanería, saneamiento, distintos sistemas de calefacción, electricidad e incluso acústica.

- Time-Saver Standards. Recopilatorio de soluciones arquitectónicas: desde las medidas para el armario de un matrimonio a las dimensiones de una celda o las aplicaciones de los tipos de plásticos existentes en ese momento.



SÁENZ DE OÍZA

SAENZ DE OÍZA Y TORRES BLANCAS

Una torre en plural

Javier Sáenz Guerra

Ed Diseño 2016, Buenos Aires

P15

En el caso de Sáenz de Oíza la obtención de la Beca a Estados Unidos en 1947-1948 fue fundamental y en cierto modo supuso una apertura norteamericana a su visión centroeuropea....

Oíza, tras su viaje americano trae consigo las diferentes revistas de interés, a las que continuará suscrito durante años.

P16

Porque Oíza era más un hombre de acción que de reflexión. Sorprende por ello el esfuerzo personal, guiado por esa curiosidad, que le lleva a hacer un barrido total del espíritu de su época....

En ella (Capilla del Camino de Santiago), queda patente un método complejo y personal de la manera de proyectar en Sáenz de Oíza, en este caso, desde mi punto de vista.

P19

Sáenz de Oíza disfrutaba de la arquitectura como los grandes exploradores terrestres.¹

P72

Resultaría más cierto decir Mondrian, dado que Sáenz de Oíza utilizaba habitualmente diapositivas de cuadros de Mondrian para

¹ Ciertamente la mirada fenomenológica y sitemica de la experiencia del vivir en la arquitectura es la experiencia del explorador de un mundo nuevo, cada mundo que el arquitecto trae a la amno con cada proyecto.

hablar de arquitectura.²

P76

Así Francisco Fernández Longoria habla sobre lo que le interesa en Oíza y es “la tormenta de la duda”. Es fundamentalmente una duda apasionada. Es un afán de síntesis, a partir del cual todos los enfoques parecen validos”.

En Oíza junto con la duda estará siempre presente la contradicción.³
Es una torre pero es la idea de Ciudad Vertical.

P119

Oíza, por tanto, tras la construcción del modelo canónico de la modernidad en Entrevías cuestiona la abstracción realizada.

En Torres Blancas surge ya el Oíza que indagará en la intuición como complemento de la razón a la que había estado sujeto en exclusividad en la etapa de las viviendas sociales.

² Ver el mural del portal de la casa de Fernando el Católico.

³ Quizás lo que se ve como una contradicción es el deseo de incorporar toda la realidad fenomenológica al proyecto y esta no es reducible a una teoría que sólo puede ser coherente consigo misma.

INTRODUCCIÓN A UN TEXTO DE FRANCISCO J. SÁENZ DE OÍZA

Vicente Sáenz Guerra

Profesor Asociado Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P de Madrid

“Arquitectura como proceso creativo: una aproximación a Torres Blancas”, provienen de un texto en el que el propio Oíza reflexiona sobre el proceso creativo de la torre: “Contar la génesis de una torre desde la experiencia de su autor” manuscrito a pluma en 11 hojas y pasado a limpio después, mecanografiado, titulado y fechado por Oíza el 25 de enero de 1972 (a los 53 años), fue publicado parcialmente en la revista “Architektur&Wohnen” en verano de ese mismo año bajo el título Die Geschichte von den Weissen Türmen (La historia de las Torres Blancas).

La única diferencia entre manuscrito y mecanografiado radica en el título. En el primero aparece como tal “Lectura a una torre” y, tachado, “Proceso para una torre”, En este sentido siempre ha manifestado su interés por los procesos más que por los resultados, que, por ejemplo, le interesaba más todo el proceso de creación del Guernica de Picasso que la obra misma.⁴

Texto de OIZA

A fin de cuentas, como autor, también conozco algo del tema, por mi propia cuenta. La lectura del crítico de arte, la del mero paseante urbano, la del agente inmobiliario,...todas son lecturas posibles y aun necesarias. Salgo solo al paso del error de creer que estas lecturas la agotan.

⁴ La referencia a Bruce Naumann es directa.

Había supuesto en un principio subtitular estas notas “el proceso a una Torre”, con un doble sentido. Un primero y fundamental en cuanto a que personalmente creo que es el propio proceso de producción de la arquitectura, el mejor mecanismo para su definición y también útil herramienta para su “desciframiento”. No es que afirme que una obra sea todo producción y que no parta de una idea. Detesto, por supuesto, toda arquitectura sin Idea.

Pero si detesto tanto la arquitectura sin Idea, más detesto aún la arquitectura que solo es Idea. Creo que es también la propia realidad del proceso humano-productivo de las formas la que las origina y completa en última instancia.⁵

Entendiendo el término estructura no tan sólo como esqueleto sustentante -hecho técnico- sino sobre todo como fundamento organizativo.

Enamorado de la organicidad de Frank Lloyd Wright, examiné atentamente las propuestas wrightianas de las casas de la pradera, con esquemas abiertos, fundamentalmente en doble ala, como corresponde al desarrollo de la forma de la habitación en un medio físico realmente “habitabile”.

La casa se cierra, como la planta o el animal, cuando el medio hostiliza. El sauce llorón despliega sus ramas sobre el cálido y húmedo entorno circundante. El igloo, el caserío vasco, o el cactus, repliegan y recogen sus formas en un entorno hostil.

Es la propuesta de la casa-castillo: un castillo, en principio es una forma de imponer sobre una señalada topografía física, otra topografía que la resalta o refuerza.

En el encuentro entre el Eresma y el Clamores dos pequeños ríos, surge en Segovia una peña sobre la peña: el castillo, acentuando las posibilidades, en este caso concreto la defensa

⁵ Hay una toma de postura clara frente a la arquitectura que sólo se resuelve dentro de su propia estructura ideológica y no busca el acoplamiento estructural con la realidad. Podemos hablar de Fenomenología evenencial, experiencia del momento, experiencia del proceso, del tiempo. Pero también realidad material, la experiencia del material, fundamental en la obra de óiza

que ofreciera aquella topografía primera. Nuestro primer límite era, pues, este: la casa-castillo, el territorio vertical. Elevar una roca habitable para ser ocupada por el hombre en su alojamiento.

Torres Blancas no intentó ser una nueva forma de habitación sino una nueva forma de insertar verticalmente la habitación en el espacio.⁶

⁶WW La idea de la casa como castillo es recuperada en la M-30

FJS DE OIZA

Escritos y conversaciones

Fundación Caja de arquitectos 2016

Barcelona

Pag 7

J. Sáenz Guerra

Para Sáenz de Oíza, la contaminación era fundamental en el proceso de aprendizaje de la arquitectura.

Pag 8

Sáenz de Oíza era un profundo hombre de acción que se apoyaba en su poderosa intuición. La acción era “un estado de búsqueda permanente”, siendo quizás su rasgo más singular.

Pag 9

Esto también nos acercaría a Oíza, quien para leer un libro abría no menos de cuatro....

El símbolo, el lenguaje, la forma y el estilo, el distanciamiento del creador y su obra, el hombre poeta en la casa nido, la casa máquina...son constantemente abordados.

FJSO

LAPIZ 1986

PAG 17

...Y lo que descubrí es que la situación técnica de la arquitectura en Estados Unidos me aportaba más logros que la situación artística....

Lo que se impartía en esa escuela era el cultivo de las formas y de la sensibilidad artística. Mi sorpresa por el hecho técnico fue, en cierta

medida, el rechazo contra la afirmación de la escuela y contra la Academia, como si dijéramos.

Pag 18

Por eso la economía americana que conocí, para mí, era muy otra, muy polarizada, muy economista, muy de base materialista, y yo tenía una educación muy alemana en el sentido de la economía estricta de materiales y de sacrificar todo para poner el mínimo peso de material. Mi estancia americana me planteó el tema de la arquitectura como problema de proyecto y como problema no resuelto...Yo un hombre de formación humanística y artística, fundamentalmente, me encuentro allí con el esplendor del hecho técnico que arrasaba con todos mis supuestos anteriores, y la aclimatación fue un schock tremendo.⁷...

Yo creo que soy un arquitecto más de pensamiento racional que artístico, si se liga al estilo la libertad de forma. Parece que el estilo es un cultivo esplendoroso de la forma por la forma, y el carácter vendría a ser una visión más global de la forma en la que intervienen muchos más parámetros.⁸

Tengo un sentimiento, que afirmo muy a menudo, de creer que la buena arquitectura, como la buena pintura, casi no se firma.

Pag 19

⁷ En este párrafo condensa el cambio de paradigma tras su estancia americana, por una parte está lo que el lleva consigo, la arquitectura como hecho fundamentalmente artístico, es decir como forma que se expone como respuesta autónoma y la construcción como hecho racional, alemán. Y lo que allí encuentra, el proyecto como parte del proceso de vivir, y en este proceso, el proyecto incorpora todos los problemas del vivir y la técnica intenta resolver el proyecto incorporando la realidad sobre la que interviene.

⁸ Desde el entendimiento de la arquitectura como sistema autopoietico, el arquitecto de estilo sería aquel que desarrolla su arquitectura sólo atendiendo a las estructuras propias sin buscar ningún acoplamiento estructural con la realidad. El arquitecto de carácter sería aquel que, en el desarrollo de su arquitectura busca el acoplamiento estructural con la realidad a través de la investigación fenomenológica sistémica, permitiendo cambios en su estructura, modificando su ontogénesis, buscando participar del acontecimiento en el que interviene.

En el fondo se podría decir que, en la obra de Cervantes, en El Quijote, él es el único personaje que no interviene en la obra....

Las obras buenas no tienen autor, se ven trascendidas,..., eso que dice Joyce en el Retrato del Artista Adolescente en el sentido de que el verdadero creador, como Dios de la creación, siempre está por arriba, por abajo, a la derecha, a la izquierda, por delante, por detrás, de su propia creación, absorto, indiferente, descuidado.

Pag 19

Lo que se trataría de discutir es si la función simbólica de la arquitectura, o expresiva, o la función evocadora de la arquitectura, es una función o no.⁹

Pag 20

¡Pero si los objetos arquitectónicos no están hechos para que se circule con claridad, ni para ser usados con claridad, sino para ser objetos arquitectónicos con plenitud!¹⁰

Pag 20

Ahora si tomamos la frase textual "La casa es una máquina de habitar", si se toma la máquina como instrumento que le permite al hombre habitar, entender que es ocupante del mundo y comprender su destino en la tierra y su paso por la tierra, pues entonces es una buena definición.¹¹...

Creo que toda la arquitectura es funcional menos la arquitectura del funcionalismo, que dejó de ser funcional global para pasar a ser

⁹ Es interesante esta duda, ya que las funciones simbólicas, expresivas, etc. a las que hace referencia Oíza, sólo tienen sentido si tenemos en cuenta a la sociedad para la que hacemos arquitectura, es decir Oíza plantea si la arquitectura debe intentar resonar, gatillar en los ciudadanos algo, comunicar por medio de su hacer o sólo responder a su propia estructura interna a su propia organización autopoietica.

¹⁰ La idea de que la arquitectura debe ser un mundo propio y a su vez ser parte de un mundo que sólo puede ser entendido en plenitud.

¹¹ Heidegger, fenomenología, realidad evenencial de la totalidad no fragmentada.

funcional utilitaria y, claro, la función utilitaria de una casa es una.

Pag 21

La arquitectura racional intentaba sólo explicar el contenido del edificio, decía: "este edificio es útil porque funciona como museo, como instituto, como vivienda..." En el momento actual lo que interesa de un instituto, sino que tenga distinta forma para el mismo funcionamiento; es la gratuidad de la forma lo que interesa como valor de ese edificio.

Pag 21

Cada disciplina tiene su propia especificidad y la arquitectura la tiene respecto a otras artes.

Pag 22

Las obras son tridimensionales, no son su representación. En la función de la arquitectura no entra hablar de la verdad de los entes, que el pintor toma como objetos, sino que se mueve por otros derroteros: dar cobijo al hombre; significar, si se quiere, poéticamente el habitar en la tierra; dejar huella como mortales, como hombres que tenemos un destino a través de la arquitectura, desde el acontecer poético que es el vivir del hombre. No es tampoco dar entrada solamente a aspectos más materiales de la existencia humana, eso sería construir alojamientos, construir, en el fondo, pero hacer arquitectura no es solo construir.¹²

Pag 22

Los pueblos tienen la arquitectura que se merecen. Si la arquitectura de nuestro tiempo no tiene orden, es que el orden no existe.... Cuando la arquitectura es anodina, quiere decir que el hombre es anodino, que no tiene ambiciones colectivas o políticas, y se levantan ciudades que nacen ya muertas desde el punto de vista de

¹² Oíza muestra con cuanta fuerza el pensamiento de Heidegger se había hecho propio.

la grafología de la forma.¹³

Pag 22

Vea usted los ecologistas de ahora preocupándose del orden... ¡De eso nos hemos preocupado siempre los arquitectos!

Pag 24

Decíamos antes que lo que expresa la arquitectura es la grafología de la cultura y precisamente por eso los arquitectos no son libres, porque se mueven a los dictados de la sociedad que piensa y construye.

Pag 24

Todos saltamos, escribimos o hacemos versos, saltadores o poetas lo son a partir de un cierto nivel.

Pag 24

Llamaré arquitectura a lo que usted quiera, pero también a aquella representación pautada en un tablero que hable inexorablemente de una por construir.

Pag 26

Habría que decirles: "os equivocasteis. Dijisteis que la historia no construía la ciudad y ahora habéis descubierto que sin ella las ciudades no existen.

Pag 27- M30

Como mi último proyecto que ha sido dar forma plástica a un proyecto que tiene el ayuntamiento en la M-30, en forma de "S". Mi batalla ha sido dar forma de objeto de arte. He soñado en el coliseo de Roma, con un interior muy distinto del interior, este cerrado y el interior abierto en gradas, lleno de espacios de relación con

¹³ Hacer arquitectura es también acoplarse estructuralmente con la sociedad, entrar en sintonía.

el mundo exterior y el exterior como contenido.....es un proyecto bastante insólito.

Pag 29

Luego el poder de representación y evocación de las formas es mayor que los propios actos. Por eso comprendo ahora el Partenón, porque es un resumen que evoca toda la construcción de los templos antiguos hasta él....Representar lo real es más importante que estar presente ante lo real....He recibido esta bofetada que me ha dado a entender que los edificios se cargan de significación, y esto es mucho más importante que su contenido funcional, utilitario o espacial.

Revista ON 1986

Pag 31

Hace poco leía yo de Ezra Pund su clasificación de poetas...El establecía seis niveles. El primero era el de los inventores de la poesía, decía que esos no son nadie, porqué ¿Quién inventa La Iliada?, ¿Homero?, Pero quien es Homero sin sus precursores? ya que los "inventores" vienen a ser la tradición o el pueblo.

La segunda categoría la forman los maestros, que son aquellos capaces de aportar algo. La tercera son los diluidores, los que disuelven la fuerza de los maestros. Los otros son: el común de todos los escritores; los quintos son los belles lettres. Los últimos son los lanzadores de modas.

Pag 32

El hombre es un ser social, pero que tiene que cultivar su propia identidad. La palabra la expresa como ser social, de comunicación, y no existiría si no tuviera a otros frente a mí. Es el instrumento que manifiesta el ser social del hombre de una manera mas radical.¹⁴...

Por eso cuando hablamos de la puerta digo que es el centro del mundo en la arquitectura. Cuando ves una barriada popular y ves la

¹⁴ Como dice Maturana, somos en el lenguaje.

gente en la puerta de sus casas, sabes que están en el centro de su mundo, atentas a la conversación de sus vecinos, al acontecer de la ciudad, al cuidado del fuego o las tareas de casa.¹⁵...

En ese orden, la arquitectura histórica que se proyectaba sólo de fuera hacia adentro era tan peligrosa como la arquitectura que se proyecta desde dentro hacia afuera, porque esto lleva a un olvido de los que pasan por la calle, que son los que efectivamente utilizan esa fachada.

Pag33

A mí me parece que originariamente, la casa es un ser vertical... Dice Bachelard: una persona que no sabe que la casa tiene una escalera que sube al desván, del que no se baja, o una escalera que baja al sótano, del que no se sube. Dice: es un señor que no tiene idea de lo que es la ensoñación, sin la cual no hay vida humana posible. Un arquitecto debe tener esa idea del ensueño, de lo que la casa encierra. Del deseo del hombre de salir de su realidad cotidiana.¹⁶

Pag33

Entonces yo diría que una casa como ser horizontal no es una casa. Siempre, hasta en la más pequeña cabaña están presentes las relaciones verticales. La horizontal es una estructura repetitiva y el hombre no tiene dos partes iguales, no es repetitivo, se acomoda más a ser vertical, que el ser yacente, que es ser muerto.

Pag 34

Las villas son las construcciones que los hombres urbanos hacen en el campo...Luego lo aparente mente revolucionario de esta villa (villa Savoie) es en el fondo el discurso más conservador: el de la

¹⁵ Leyendo esta cita, es difícil entender la posición de los portales de la M-30, al exterior y abocados a la autovía, en una situación inhóspita, que dificulta e imposibilita la estancia.

¹⁶ El arquitecto trae un mundo a su mano, y debe conocer cuales son los sueños que comparte y resuenan en el habitante de la casa para poder traer esos sueños a la mano.

habitación del hombre en la tierra después de haber pasado por la ciudad.

Pag 35

Realmente decía yo, y lo sacaba de Italo Calvino: "pero una ciudad es esto, es una calle, pero una calle sin casas no es una calle, cada casa construye la calle, pero es la calle la que genera la vida de la casa, sin la calle no existiría realmente la casa"¹⁷

Pag 36

Y esa teoría no se dice en los libros de urbanística, que realmente "una ciudad es un lugar de intercomunicaciones humanas regidas por un ciclo de veinticuatro horas.

Pag 38

Yo diría que es más progresivo el discurso artístico, porque Dante siempre estará ahí, y Cervantes y Shakespeare, y no envejecen. En cambio coges un libro de climatización de hace unos años y no sirve más que como arqueología de las técnicas de climatización.

Pag 38

La pared, en cambio, como objeto profundo, tiene más permanencia. Por eso Rossi, un gran pensador de la arquitectura, más que un constructor, ha dicho que la técnica no construye la ciudad, porque la ciudad es un producto humano. La técnica no construye nada, aporta únicamente...

"La casa es una máquina de habitar" ¡Que frase tan maravillosa! Porque quiere decir: la casa es el instrumento, el material que permite habitar.¹⁸

Si el peso lo pones en el habitar, todos los instrumentos te parecen útiles, pero si el peso lo pones en el propio instrumento, pues resulta

¹⁷ Ver el manifiesto de Doorn, del Team X.

¹⁸ Heidegger, habitar construir pensar.

que no sabes habitar porque el instrumento decae cada día. Vivir del instrumento es vivir esclavo de su tiempo. Y en cambio, si miras con más perspectiva, ves que el instrumento envejece y lo sustituye por otro más eficaz.

Por eso la tesis de L. Kahn de los espacios sirvientes y servidos tiene esa profundidad; es decir, efectivamente, la técnica sirve al habitar del hombre.

Pag 39

En cambio ahora la posmodernidad surge de la crítica, más racional, pero también más apasionada y poética, de los arquitectos que previamente han discutido que aquel Movimiento Moderno tenía mucho de falaz

Pag 40

Mi batalla en este momento es no aceptar el discurso contrario: frente a la arquitectura como objeto de pura funcionalidad, la arquitectura como pura formalidad. Ambas son visiones de un hecho más complejo.

Pag 40

¡Cuántos fracasos son angustiosos porque nos proyectamos donde no nos podemos proyectar! Imagina que yo ahora quisiera ser boxeador, mi angustia estaría producida por mi futuro, no por mi pasado. Luego soy yo con mi proyecto, que no coincide con lo que el pasado me dictaba que yo debería ser.¹⁹

Pag 41

El peligro en este momento está en tirar por la borda todo lo hermoso que han generado Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright o Kahn, con sus arquitecturas que han creado capacidades sustanciales de ser.

¹⁹ En términos arquitectónicos es la idea de que el proyecto debe coincidir con lo que debe ser, con lo que esa realidad en la que interviene puede llegar a ser.

Pag 41

En arquitectura, la palabra complejo me parece emocionante.ejemplo de mecanismo complejo es la central telefónica, todos tenemos los mismos teléfonos y las mismas cifras, pero las conexiones no se sabe cuáles son,...el teléfono permite todas las respuestas. En cambio, el ejemplo de un mecanismo complicado, que es lo contrario de complejo, es el reloj mecánico...no tiene más que un destino. Marcar la hora. Otro ejemplo de mecanismo complicado es el puzzle: todas las piezas son diferentes, pero hacen un solo cuadro.

Pag41

A lo mejor la ciudad de Nueva York con su cuadrícula de calles regular es la más compleja del mundo, porque permite todas las conexiones.²⁰...

Hay que buscar estructuras más elementales que den lugar a salidas mucho más complejas....

Las casas antiguas te daban todas las posibilidades, podías variar los usos, adaptarlos según tus necesidades.

En arquitectura se ha pasado por una funcionalidad mecánica y, por lo tanto, complicada de forma, para ser poco compleja de respuesta. La casa debe ser un ente complejo y por lo tanto debería tener una forma muy elemental.

Eso es lo que me gustaría aclarar: que en la elementalidad de la forma de la casa está su enriquecimiento.

Yo digo que un mueble con cajones es mejor que un estuche de violín o un estuche de compases, porque en los cajones no puedes saber qué habrá dentro, son formas universales. En cambio, de un estuche de compases, no esperarás que saque un violín.

²⁰ En 1986 aún no había aparecido la edición castellana de *Delirious New York* (2004). La edición original es de 1978.

Pag 43

Torres Blancas

Cuando hice Torres Blancas tuve ese único objetivo: molestar a las gentes, agredir al paisaje, de manera que la gente levantara la cabeza y dijera: ¡Caramba! Pero ¿tanto bien o tanto daño se puede hacer con la arquitectura?... ¡Si señor! ¡Estamos cansados de hacer paisajes grises, ambientes no molestos en los cuales a lo mejor no es penoso vivir pero tampoco es gratificante!²¹

En lo íntimo de Torres Blancas a lo mejor hay una malsana intención que en el fondo es sana: demostrar que el entorno que habitamos no nos es indiferente.²²

Pag 47

Me parecen más interesantes los arquitectos más impersonales, los que están más lejos, mas distantes de los sesgos momentáneos de la arquitectura....

Lo que pasa es que, por otro lado, sabes que para hablar necesitas un lenguaje: o el español, o el francés o el inglés, y que si no hay una lengua, hay que instaurarla primero. Esa ha sido la fuerza poética del Movimiento Moderno, que estableció una nueva lengua a la que muchos se adscribieron porque la consideraron valida....

Yo pienso que los que ven la arquitectura como un producto de pura tecnología o de pura funcionalidad, ya están rendidos. Pero se rendirán dentro de poco los que piensan que la arquitectura es un problema de forma. Es un problema de cultura, un problema universal, de expresar el vivir del hombre sobre la tierra.²³

21 ¿Está esta idea también presente en la M-30? ¿Molestar la ciudad para que entienda el absurdo de construir junto a una autovía?

22 En Oíza siempre está presente la sociedad para la que construye.

23 Heiddeger, fenomenología sistémica, acoplamiento estructural, intervención evencial.

AAW 1987

No entiendo por tanto esa visión que se tiene de la arquitectura desligada del urbanismo: la casa y la ciudad como elementos disociados. Así como tampoco la idea de la arquitectura como una cosa que se consume después de producida, como si de un objeto de fabricación en serie se tratase. No, creo que no; la arquitectura envuelve al hombre de la misma manera que el hombre se viste al tiempo que vive, no prepara su vestimenta antes;...²⁴

La arquitectura se construye sobre la arquitectura, no se construye al lado de la arquitectura.²⁵

Pagina 86

Manuscrito.

Trabajar sobre lo desconocido

Siempre propone y descubre un "orden".

Diseño interior 1990

Pag 97

Y a mí lo que me mueve es la verdad. Pero en todo, absolutamente. No soy amigo de términos medios, me gustan el blanco y el negro.

Pag 100

No, por Dios, en Santander no he pretendido hacer nada revolucionario, solo he hecho lo que se debe hacer.

24 La arquitectura como parte de una realidad indivisible, una totalidad sistémica, en la que lo importante son los eventos y cómo intervenimos en ellos

25 La arquitectura como sistema autopoietico.

Pag 102

Yo pongo en crítica todo. ..No asumir que una cosa sea buena porque te dicen que es buena, sino porque veas que tiene razón, que es efectivamente buena. Y eso no significa desconfiar de todo, sino poner en duda las cosas, sobre todo las que se te ofrecen como inciertas

Pag 104

La casa Fabriciano...yo mismo sé que esa casa es una casa muy dura, en el sentido de que está cerrada hacia la montaña y abierta al mediodía, y es un poco invernadero, una jaula. Es del año 80; usted que me habla de polémicas, esa sí que podía ser una casa polémica.

Pag 105

La arquitectura es esa necesidad que tiene el hombre de poner orden en el mundo y de vivir de acuerdo con el medio físico y en relación con los demás.

Pag 107

Uno tiene que dar satisfacción a las necesidades del hombre en el momento actual, pero también a sus sueños y aspiraciones, que son mucho mejores.

Pag 109

Cuando me encargan una casa trato de crear un espacio lo suficientemente recogido y personal para el que lo habita y lo suficientemente social para el que lo ve desde fuera.

...Pero ese ha sido mi problema, la intimidad de la casa y la publicidad de la casa, que incluso los que la vean desde fuera, sin haber entrado, saquen la impresión de que es una casa risueña y confortable. Y al final, opino como Rilke, que la casa, como la rosa, es un ser entreabierto.²⁶

²⁶ En esta definición de lo que quiere para la casa, uno quiere ver la definición de

Pag 110

Yo he tratado de separarme del problema a resolver desde el principio: ver funcionar sus variables, no introducirme yo como artista o como determinante del resultado.²⁷

Dicen que soy ecléctico. Lo que soy es sabio, me retiro del problema, lo dejo hacer funcionar, que hierva el solo y que genere el sus propias respuestas. Yo he sido, por tanto, un arquitecto ecléctico que no ha hecho su "arquitectura", sino que ha dejado que la arquitectura se desarrolle sola.

...No he hecho las cosas según mi gusto, he hecho que las cosas sean los que ellas quieren ser.

Pag 111

Lo que a mí me pasa es que soy muy contradictorio, he descubierto la posibilidad de ser libre entendiendo las cosas desde todos los ángulos, y entonces yo mismo no las entiendo, pero por lo menos no me debo a ellas desde una sola angulación.

Pag 114

(M_30) Viviría allí de cabeza. Imagínese que aquello es un colegio mayor, que es sólo para universitarios y artistas, bien comunicado, a pocos minutos del centro, con aparcamientos, un sitio ideal....

Así que no me diga que la polémica de la M-30 se basa en que haya curvas o que las ventanas sean más pequeñas por fuera que por dentro. Lo que ha provocado la polémica es saber que los de dentro son distintos, son realojados.

lo que propone para el interior del edificio de la M-30, un interior frágil y poroso, protegido por la piel tenaz y tensa de ladrillo visto.

²⁷ Una hermosa definición de postura fenomenológica ante el proyecto.

La arquitectura 1993

Pag 118

Resolver desde el Angulo de lo construido esa necesidad que tiene el hombre sobre la superficie de la tierra de seguir viviendo....En ese sentido, yo quiero dar forma a esa necesidad fundamental del hombre de buscar cobijo. Hablo de la habitación en el término más poético posible y no en el sentido de alojamiento.

Pag 123

Nadie interpreta ya la totalidad. Nadie entiende la ciudad como un todo. (...) en mi formación he echado mucho en falta la comunicación con otros saberes...

Pag 129

En un arquitecto, siempre es muy difícil justificar la elección entre un ventanal muy grande y una ventana pequeña. La ventana grande, al mismo tiempo que encarece la vivienda, no resuelve funcional del vecino...En las ventanas de las casas de la M-30 estaba claro que con la ventana grande abierta el ruido de la avenida se haría insoportable mientras que el inquilino no dispusiera de climatización.

Pag 130

Podríamos distinguir entre objetos tecnológicos y objetos creativos. Los primeros son producidos de manera colectiva y los segundos de forma individual.

Pag 135

La segunda –concreta Calvino- es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuo: “buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerle durar, y darle espacio...”

EL CROQUIS nº 32-33 1988

DISERTACIONES

PAG 8

¿y sabéis cuando tienes que salir de la escuela? Os lo voy a decir: cuando sabes lo que es la arquitectura. Es decir, lo que cuesta es saber lo que es, y lo que no es, Arquitectura...

A un arquitecto le cuesta saber cuándo una cosa es arquitectura y cuándo no es.

Pag 16

Hablemos de Zaha Hadid...Una de las claves de la arquitectura contemporánea, de la de ahora, es utilizar modelos de transparencia estructural. Es decir, la posibilidad de utilizar el plano del dibujo como un plano de muchos estratos, en el que se propone mucha arquitectura....

El principio de la arquitectura contemporánea, pues, está basado en consecuencias derivadas del cubismo. En romper la representación de la perspectiva de punto fijo, tratando de obtener una representación de otra calidad, donde se introduce el tiempo de la contemplación en la lectura del objeto.

Pag 17

Porque la ciudad está regida, no por el tamaño, sino por el tiempo...Lo que distingue a un hombre como ciudadano es que repite sus gestos cada veinticuatro horas.

Pag 18

La estructura de la palabra de su tiempo, por ejemplo, del lenguaje, no varía, en cambio el decoro, el ornamento, si cambia.²⁸ Le Corbusier lo explica mejor que nadie. Define claramente lo que es estructura y lo que es decoro, visage de un ser....Volviendo al tema,

²⁸ Ver Roland Barthes, El grado cero de la escritura.

Le Corbusier explica que hay dos conceptos en la arquitectura: uno es el concepto de la estructura, del fundamento, de la sustancia, de lo profundo de la arquitectura, y el otro, dijéramos, es el decoro de la arquitectura. Resulta que hay una especie de estructura profunda, permanente, o estable del objeto arquitectónico, o lingüístico, o lo que sea, y una especie de estructura superficial, aparente, que adapta el objeto a las condiciones más locales o más espaciales, o más en el tiempo...Espacio- Tiempo: los dos vectores que determinan una realidad.²⁹

Pag 19

Las obras de arquitectura tienen que tener visage...Y eso depende del lugar pero también del tiempo. Una obra que no esté en su tiempo no es una obra de arquitectura, porque las obras tienen que estar ligadas tanto a su tiempo como a su lugar. Porque las obras de arquitectura, como las obras del lenguaje, solo surgen hablando el lenguaje que se habla.³⁰Pag 19

Lo público es universal e inteligible, y lo privado lo que en el uso se comprende...lo público (para ser público) tiene que ser evidente antes de ser consumido...el objeto que es de uso público es un objeto inteligible aún antes de su uso...Entender que lo público es aquello que se ofrece como consumible antes de ser consumido, como inteligible antes de ser entendido. Y lo privado, es aquello que en su utilización, en su consumo, lo entiendes como claro.

Pag 20

El concepto de tránsito, entre el interior y el exterior, como

29 Complejo párrafo en el que abarca, por una parte, una comprensión de la arquitectura como sistema autopoietico, que se autodetermina desde su propia estructura organizacional y por otra parte la forma en que esta se modifica para acoplarse estructuralmente a la realidad en la que interviene. Y es correcto, ya que esta modificación no puede ser de la organización estructural ya que entonces dejaría de ser lo que es. Incorporando el tiempo como elemento fenomenológico experiencial como parte determinante de su ser.

30 Una clara definición de una arquitectura surgida de una visión fenomenológica sistémica y de un acoplamiento estructural evenencial con el tiempo y el espacio en el que interviene.

determinante de la arquitectura. La pared permeable. Cuanto más gruesa es la pared, más gruesa es la relación entre interior y exterior, y más importante es la arquitectura.³¹

Pag 23

Y el mito...Mito es decir una cosa de una vez por todas. Esto es lo que él dice: lo que tienen de común todas las casas que tú tengas, esa es la estructura mítica de la casa.

Pag 24

Discutía con Oteiza y Romany si los postes destruían el paisaje castellano o lo realzaban, y recuerdo la comparación que les hacía, les decía: mirad, el mar, en una primera lectura es agua; pero en una segunda lectura es barco.

Pag 25

Durana...¿cómo haría, de manera natural, un hombre su casa?³²

Pag 27

El ornamento que subraya la función de una piedra es más significativo, si no expresa, realmente no hace nada. Yo niego la decoración que pretende añadir al objeto una expresión que él mismo no propone.³³

RAFAEL MONEO – PERFIL DE OIZA JOVEN

Pag 178

Las medidas, una cuestión que obsesionará a Oíza a lo largo de su carrera, y en la que sin duda reside una de las claves para entender su arquitectura, se convierte en el leit-motiv de las viviendas de los pobladors dirigidos.

31 Y si ese muro, ¿ es la arquitectura?

32 Una declaración de principios fenomenológica sistémica y de amor hacia el hombre, en el sentido expresado por Maturana.

33 Sic, dos años mas tarde en las fachadas interiores de la M-30...

En su modestia, estos proyectos muestran lo que siempre será una constante en la obra de Oíza, el rigor de sus plantas. En ellas aparece siempre la impronta de su poderosa mente capaz de someter a escrupuloso examen los más complejos programas y a estructurar con sorprendente lógica los más difíciles organigramas. Como aquellos jugadores de ajedrez que gustan de colocar una pieza en posición desesperada para poner a prueba su talento. Oíza trastoca a menudo la ortodoxia de una disposición para recrearse en resolver, con la ayuda de una inesperada planta, la situación extrema a la que el desplazamiento de un elemento le había llevado.³⁴

Pag 178

Oíza era un nuevo Vitrubio que habiendo aceptado el más modesto de los cursos escolares era capaz de hacernos ver que la venustas tan solo se alcanza cuando la utilitas y la firmitas están satisfechas. Su modernidad radicaba en ese retorno a las fuentes y no en la adopción mimética de un lenguaje. Sus proyectos para las casas de Entrevías no eran otra cosa.

Pag 181

Oíza sometía sus dibujos, sus proyectos a rigurosa y estricta comparación con aquellos que consideraba estaban próximos a su investigación proyectual. Aprendí así, que la arquitectura, en muy pocas ocasiones, se produce ex novo y a valorar la utilidad que tiene en el desarrollo de un proyecto una correcta identificación de los modelos. Lo que implica toda una teoría del proyecto que arranca del conocimiento, de la experiencia, más que de la utilización de principios a priori.

34 Una descripción del juego arquitectónico realizado en la M-30 al aceptar la condición de un muraria del edificio.

OIZA Y EL REFLEJO DEL ZEITGEIST

José Manuel López Pelaez

Pag 185

El arquitecto proyecta con esa sensación de no imponer nada desde sus propios deseos, como impulsado por un destino inexorable, iluminado desde una dimensión que excede el ámbito personal, en el sentido expresado por Breuer cuando dice:

“preferiría interrogar aquella ley no escrita de nuestras convicciones, el espíritu de nuestro tiempo”

Pag 189

Casa para Arturo Echeverría 1972. Esta consideración no moderna del lugar acentúa su enraizamiento en la propia concepción de la casa, cerrada sobre sí misma.³⁵

Pag 191

Ha existido siempre en Oíza una atracción hacia lo por venir. Hace años ya expresaba:

“sólo quiero que el futuro venga pronto” Nueva Forma 1971...

Porque el trabajo de Oíza se produce en el presente continuo. Y esta es la clave. Pasado y futuro se encuentran en este punto donde las expectativas del momento comienzan a cristalizar y son reflejadas por la acción del artista, que tiene capacidad de configurarlas.

35 Esta condición de muro que encierra un espacio interior resurge en las viviendas de la M-30, y en esta casa resurgen las celosías de madera de Aranzazu.

LOS ARQUETIPOS DE SAÉNZ DE OÍZA

Salvador Pérez Arroyo

Pag 203

Las referencias para Oíza son simples motivos para empezar a hablar, después las va tirando como lastre que impidiese el vuelo, o las modifica tan sustancialmente que se pierde su memoria, o las transforma en referencias esenciales arquetípicas, de modo que renacen con un valor más universal.

Pag 204

Para Oíza cualquier panorama es un paisaje, desde la altura de un edificio de oficinas o al amparo de un grueso muro.³⁶...

Las viviendas planteadas para la m-30 inciden en la misma idea (muro como límite-refugio). También es posible aquí hacer referencia a la arquitectura de R Erskine y su superbloque Newcastle-upon Tyne de 1969-1980, o a los Crescents, pero de nuevo hay que recordar la validez de estas referencias en la producción de Oíza, que al final transforma lo que podía ser un discurso inicial en un objeto con vida propia.

36 La arquitectura en o como paisaje, como pieza que se engarza con el lugar.

CRITERIOS ÉTICOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA

tesis doctoral:

MANUEL CABEZA GONZÁLEZ

Juan Daniel Fullaondo coincide con José Manuel López Peláez en marcar el final de la década de los cincuenta como inflexión hacia una arquitectura orgánica, que, Oíza, desarrolla hasta la década de los setenta, en la que, en solitario, comienza sus escauceos con la arquitectura venturiana que se agudizarán a partir de la realización del proyecto para el Banco de Bilbao, última obra con matices orgánicos.

Una primera etapa que abarca desde 1946, año de su titulación, a 1958 y en la que a partir de los historicismos imperantes en la España de estos años, se llega a un racionalismo extremo en cuanto al nivel de precisión métrica de los proyectos, aplicado a una extensa producción de vivienda social.

Una segunda etapa de carácter orgánico que comienza a partir de 1959, año en el que proyecta las dos obras con las que rompen con su trayectoria racionalista, la casa Durana y la iglesia para el padre Llanos en Entrevías. Esta etapa finaliza en 1970.

“Hace ahora veinte años que Sáenz de Oíza, encargado entonces del segundo curso de Proyectos en la Escuela de Madrid, leía a los que éramos sus alumnos este párrafo de Joyce. En diferentes ocasiones ha utilizado esta cita, y aún hoy la sigue usando en sus disertaciones y conferencias. Cuando se estudia la cambiante obra de Oíza, cuando observamos su forma ser contradictoria y su capacidad de dar la vuelta a un razonamiento, se tiene la tentación de señalar esta condición cambiante como una cualidad fundamental. Hablar de una actitud ecléctica es afirmar lo evidente, pero tal evidencia aclara poco sobre los intereses reales y sobre la manera de trabajar del arquitecto.

Quizás sea preferible indagar en las constantes más que en los cambios, y por este camino encontrar algunas claves de su

pensamiento y de su obra. Así, la frase de Joyce, repetida a lo largo del tiempo, ofrece una primera pista en el lugar de donde la cita fue obtenida: Retrato del artista adolescente. Esta primera referencia del arquitecto como artista va a ser una idea fundamental en los planteamientos de Oiza: la arquitectura como actividad artística impulsada desde la potencia del creador y con capacidad de despertar emociones. Pero el arte también como juego en lo que tiene de enfrentamiento aventurado con el enigma, de prueba a ganar en la que cada paso será una baza conquistada al problema que se trata de resolver, .”

José Manuel López Peláez. “Oiza y el reflejo del Zeitgeist”

El Croquis 32-33. 1988

Rafael Moneo. “Perfil de Oiza joven”

El Croquis 32-33. 1988

“Oiza multiplica las opciones. Gustaba de dibujar todas las opciones que pasaban por su fértil mente y extendiéndolas sobre la mesa se debatía en una laboriosa elección que a veces se prolongaba días, cuando no en empezar de nuevo cuando llegaba a la conclusión de que era preciso abandonar el camino iniciado. La idea del óptimo como meta del diseño estaba en aquellos días firmemente enraizada en su modo de proceder, adquiriendo el valor del método. Una optimización que, con frecuencia se producía teniendo como bien definido propósito la mejora de aquellas obras que le habían servido como modelo. Oiza sometía sus dibujos, sus proyectos, a rigurosa y estricta comparación con aquellos que consideraba estaban próximos a su investigación proyectual. Aprendí así que la arquitectura, en muy pocas ocasiones, se produce ex novo y a valorar la utilidad que tiene en el desarrollo de un proyecto una correcta identificación de los modelos.

Lo que implica toda una teoría del proyecto que arranca del conocimiento, de la experiencia, más que de la utilización de principios a priori.³⁷ Su curiosidad intelectual, su interés por

la arquitectura, le llevaba a estar tan informado como las circunstancias lo hacían posible. Oiza devoraba libros y revistas, con infatigable deseo de aprender, ampliando así día a día los límites de sus vastos conocimientos.

Celebraba los buenos proyectos, y el deseo de hacer una arquitectura que tuviese calidad y el interés de aquella que admiraba espoleaba su trabajo, al que se entregaba feliz y apasionadamente.”

Rafael Moneo. “Perfil de Oiza joven”

El Croquis 32-33. 1988

“El estilo no debe buscarse en un catálogo, una revista o una Historia del Arte; debe surgir de la adopción de las formas lógicas, resueltas y tratadas con sinceridad y nobleza, dentro de los medios de que se dispone y de las circunstancias del momento”

Luís Laorga y Fco. Javier Sáenz de Oiza. Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu,

Patrona de Guipúzcoa” Revista Nacional de Arquitectura 107. 1950

LA BICICLETA APROXIMATIVA

JUAN DANIEL FULLAONDO

KAIN EDITORIAL 1991 MADRID

PAG 9

O, en relación con el famoso proyecto de la M-30, las complejas relaciones que se pueden establecer, sea en clave de antítesis, con el denso experimentalismo social de los cincuenta, Batán, Entrevías, Puerta del Angel, etc.

vvPAG 12

Es significativo, allende la polémica más inmediata, directa, el problema derivado de sus viviendas en la M-30. Zevi, como señaló en el caso de Abraham para Les Halles, hablaría de la discontinuidad con el tejido urbano, su carencia de permeabilidad, el isótopo de la microciudad amurallada, el universo autónomo, paraíso perdido, ciudad ideal, cerrada.

(El suele hablar del carácter defensivo ante la autopista, pero, de hecho, se cierra a todas partes. En el fondo, el ademán, barroco, espeso, es muy otro).

¿Dónde quedan los viejos anhelos de los Poblados Dirigidos, oponiéndose a que los usuarios vivieran como les imponían los arquitectos?³⁸

Estoy de acuerdo con él en que se trata de una de sus obras más importantes, sintomática, incluso, en cuanto constatación enérgica de la crisis.

38 No está claro que ese fuera el anhelo de Entrevías, una cosa es tener una postura fenomenológica, ser permeable a la realidad experiencial en la que intervienes y otra es no aportar un cambio que se incorpore a la estructura de esa realidad. En este caso hay una voluntad clara de crear una ciudad abierta, una estructura arquitectónica infinita, como comentaba en relación a lo planteado por Cacciari, si en los 50 el anhelo era expandirse y abrirse al mundo, en los 80, es encontrar un lugar en el mundo para cada uno.

Y la discontinuidad también entre los dos rostros, externo e interno, defensivo, rígido, autoritario, monocromo, aquel, arbitrario, colorístico, vagamente juguetón, el interno, claustro materno...

Aquí, en ese denso ademán, Sáenz de Oíza impone su propia imagen intrauterina, su caleidoscópico, visceral, huevo frito urbano, bien diverso de la autoritaria imagen externa, adusta como un bastión sobre la colina. Dios-Padre y Mariolatría a la Schlossman parecen fundirse, reencontrándose de nuevo, en esa extraña obra resumen (a veces, los arquitectos consiguen alcanzar esa situación creadora, más bien extraña. Por ejemplo, y en relación con estas viviendas de la M-30, me viene ahora a la memoria el extraño, fascinante, proyecto de Le Corbusier para Argel, mucho más relacionado de lo que parece con esta compleja obra madrileña).³⁹

Pag 47

A.A.-¿Qué relación tienen esas experiencias con la obra de la M-30?

J.D.F.-Ah...Ya apareció la cuestión. Es difícil decirlo. En primer lugar, unos treinta años de distancia. Las mismas cuestiones vistas de otra manera.

Se puede hablar mucho sobre esta obra. De muchas maneras. Por ejemplo, «a la Venturi». No solamente en cuanto al lenguaje, sino como actitud. Hay por lo menos, tres niveles de "Contradicción", en esa obra, el diafragma externo, el interno, y el espacio interior, el contenido.⁴⁰

Yo creo que la herencia de los cincuenta, los programas mínimos, etc. se reflejan en este último, con todos los ademanes y tics de la época, la herencia de la vanguardia centroeuropea soviética, etc.

39 En Oíza, las referencias siempre se multiplican, si está Argel y Le Corbusier, también está el Bikerwall de Erskine y también el Castelo Sant'Angelo, y la casa Echevarria y la casa Fabriciano.

40 La cáscara, la piel de ladrillo; la esencia, la médula formada por el espesor seriado, blando y ahuecado de las viviendas; el espacio interior, el vacío orgánico metaforizado en la forma aaltiana de la puerta a la M-30.

Hace unos días, viendo el libro *Deconstrucción* de Catherine Cooke y James Benjamín, contemplaba imágenes, gráficos, que relataban con mucha claridad esa misma obsesión, sobre el existenz-minimum, racional.

Sáenz de Oiza, en la M-30 con todas las resonancias múltiples aparece como un hombre mucho más liberado, paradójicamente, mucho más joven, más arbitrario, si se quiere, en trance, asumiendo con deliberación, todas las contradicciones, que, con fervor puritano rechazaba antaño, y ahora relegado a las cavidades.⁴¹

De Fusco identificaba los significantes con los diafragmas externos, y el significado con los internos. Se trata de una idea un tanto primaria, simplista, pero, partiendo de esa base, parece que Sáenz de Oiza los pone deliberada y respectivamente, frente a frente, creando un objeto anómalo, extraño, como esas bicicletas (por movernos en un terreno caro al arquitecto) elásticas, disparatadas, de los circos. La elástica vida de un ciclista. Pero hay otras muchas formas de entender esa obra.

Dentro de mi moran multitudes , Walt Whitman , símil de Oíza.

PAG 130

Cuando Kahn habla de la caracterización de la forma en arquitectura, da en diez palabras lo que podemos tomar como definición de arquitectura:

Armonía de espacios adecuada para una cierta actividad del hombre

Un curso de Proyectos es un curso de análisis y síntesis: Síntesis y Análisis en torno a una IDEA.

No hay Arquitectura sin IDEA.

41 Realmente si algo podemos asegurar es que, desde sus primeras obras, Aranzazu, Capilla del camino de Santiago, etc, la contradicción es parte inherente a los proyectos de Oíza, incorpora elementos aparentemente incompatibles, confronta situaciones y confía en la síntesis.

Cuando Braque dice: no se hace un clavo con un clavo sino con un hierro, Juan Gris le replica: Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad de clavo no hubiera estado presente correríase el riesgo, dado el material empleado, de fabricar un martillo o unas tenacillas para rizar.

No hay Arquitectura sin idea.

Nuestro curso pretende basarse en sólo este concepto.

Luego, trabajando «como un hortelano» como dice Miró, con las espaldas sobre el tablero, la IDEA con la lógica y la ciencia se hará edificio.

A.A.-¿Qué opinas de esa definición?

]D.F.-

En el fondo, salvo la de Le Corbusier, más escultórica, plástica, todos ponen el énfasis en el espacio y el hombre. Zevi escribió un hermoso libro, traducido por Moneo, *Arquitectura in Nuce*, tratando de concretar una definición de Arquitectura. Es un texto muy interesante, un inventario de respuestas bastante totalizador. Sáenz de Oiza, en su comentario a la enunciación de Kahn, habla de la Idea, pero no se arriesga a concretar una definición propia, afortunadamente.

PAG 135

Y los programas también. Si a esto unes el carácter un poco babélico del lenguaje de Sáenz de Oiza, como practicando simultánea y sucesivamente muchas lenguas, como en el *Finnegans Wake*, si se quiere, las cosas no podían ser de otra forma. Sáenz de Oiza opera casi siempre por reacción, y su obra, vista en su conjunto, tiene el aspecto de un diccionario multiforme. También lleno de contradicciones. Dice que admira a Le Corbusier más que a nadie y observa que pocas obras de atmósfera verdaderamente corbusierana hay en el repertorio de sus obras. Acaso Alcudia, la M-30... un tanto, pero todo está entretejido, como las «palabras-baul» de Joyce.

Pag 136

Y, además, tiene una gran habilidad a la hora de integrar instancias diversas, transformándolas. Es un gran provocador.

Pag 141

A.A.-Es bastante lógico, después de hacer las viviendas de la M-30. Parece de lo menos wrightiano que exista.

J.D.F.-Así es. Se trata de una obra muy compleja, con muchos claroscuros. Le Corbusier, incluido. El interior tiene que ver más con Bofill que con Wright. O acaso, con buena voluntad, con Venturi, el actual Venturi. Aunque siempre hay algo muy enérgico en los ademanes de Sáenz de Oiza. El gesto de que te hablaba antes. Se trata de una obra muy turbia, como el fruto de una mente tan desorganizada como poderosa, lo repito. Y también está Ralph Erskine, de alguna manera. A pesar de todos los pesares, es una obra muy a considerar, con sus dos rostros, como muy psicoanalítica, un texto resumen.

pag 142

A.A.-Ahora el debate parece que está en las viviendas de la M-30.

J.D.F.-En parte. Es muy sintomático de la situación actual. Un gesto muy poderoso, pero, eso mismo, un gesto. Permanece el gesto, en el sentido de Sartre, de acto incompleto, truncado, acaso dramático. Algo así como el Limelight de Chaplin. Un poco más de serenidad y se hubiera medido con el mismo Erskine. Pero hay más cosas, hay situaciones en esa obra que rondan incluso la Arquitectura Radical o de un voluntario feísmo, brutalismo de nuevo, Le Corbusier, etc. Pero luego, de alguna manera, la situación se emborrona en los ecos post-modernos, bofillianos, ecos de arquitectura francesa, debilitaciones y ambigüedades... Hay un tema curioso en lo de las dos caras diversas del edificio como la antítesis de la banda de Moebius. Exagerando podríamos decir que, hacia afuera, el osario, hacia dentro, el colorín, el «huevo frito». Quizás sea, de todas formas, la obra resumen de estos últimos tiempos, con todos sus clasicismos, en el filo de la navaja, intentando cohonestar el

experimentalismo social con los grandes ademanes posteriores. Ese sí que es un terreno endiablado

Todo es posible en Sáenz de Oiza. Aunque a veces vaya resultando un gran, magistral, desconocido, una especie de Gatopardo de nuestra arquitectura. Quizás convendría empezar de nuevo.

OÍZA PRIMERA PARTE

Javier Vellés

MAET Escuela de Arquitectura de Toledo UCLM 2015

INTRODUCCIÓN

Por Rafael Moneo

Oíza tuvo la merecida fortuna de estar siempre rodeado por fieles para quienes su carismática figura les hacía pensar que estaban próximos a un profeta.

TEXTO

P94

El sistema modular de Oíza, que puso a punto en este proyecto de Entrevías, es más limpio y efectivo, sin manchas. Se basa en la preferencia pitagórica por los números múltiplos de tres 33, desarrollada mediante series de Fibonacci, con mucha versatilidad. Series simple, doble, triple, etc... Son las series siguientes:

P 159

Pero había una idea universal, inicial, que era la principal y la más fuerte, y que el maestro mascullaba antes, quizá, de que empezáramos a trabajar con él: La Ciudad Lineal.⁴²

p161

El maestro tenía una habilidad especial para hacernos sentir que contribuíamos a la gestación del proyecto. Como si se tratara de un juego en el que todos participábamos por igual.

P180

42 Se refiere al concurso de la universidad, pero es interesante la referencia a la existencia de una idea universal como estructura conceptual que guía el proceso. ¿Podríamos decir lo mismo de la idea del edificio muro en la M-30?

Las viviendas escalonadas son lo más destacado del conjunto. En ellas, Oíza aplicó toda la experiencia que había adquirido con las de Fuencarral, las Experimentales, y las de Entrevías. Pero dando un salto imaginativo, para romper con la austeridad espartana de aquellas obras y conseguir un ambiente más amable, festivo, y de vacaciones. El módulo estricto de 3,60 metros entre muros medianeros de las viviendas sociales, en las casas playeras de Alcudia, se amplió a 4,20.

Quizá esto de la cívica galería peatonal –acaso como la calle aérea de los Golden Lane Housing, dibujada por Alison y Peter Smithson en 1952 para Londres – fuera la expresión de que Oíza se adhería al TEAM 10. Según Peláez, Oíza asistió, como invitado, a la reunión que se celebró en la abadía de Royaumont en 1962. Climent también comentó esta adhesión de Oíza⁴³. Y la Ciudad Blanca de Alcudia representaba el deseo de su autor de humanizar el racionalismo, el interés por la matización de los límites entre lo público y lo privado, del espacio umbral, y expresaba las ganas de prestar una mayor atención al lugar que, en este caso, es un paraíso mediterráneo, con la bahía de agua turquesa, arena blanca y, a poco que se riegue, la vegetación frondosa.

p201

Y Fullaondo va acabando su extenso artículo comentando que en la Price, Wright confunde y desdibuja los niveles de los pisos. Crea la visión gótica de un tótem indio, o la ascensional cristalización de un cactus. Oíza no tapa nada, acentúa las divisiones entre los pisos, rompe el ritmo unitario con la aparición insólita de los dúplex, exagera el esquema y exhibe el esqueleto. Así, encorsetada en una rigurosa modulación, la ascética torre, muestra con acritud su íntima esencia, consecuencia del omnipresente trabajo de Oíza, de su actitud laboriosa, sumamente pensada, con progresivas e incansables reconsideraciones, y que deja al azar la resolución de las texturas. Torres Blancas es un dolmen de hormigón armado [el crómlech de Oteiza, o el menhir], un diálogo entre naturaleza y sociedad, entre tecnología y roca, entre persiana de

43 También Capitel lo comenta en el congreso de Pamplona de 2000.

madera y aire acondicionado. Un organismo de materia pensada.⁴⁴

P202

En el colofón, Fullaondo dice que Torres Blancas es una obra manierista, sintomática de la época. Obra en donde Oíza, por primera vez, consiguió trascender creativamente su angustia, obra diferente de las de su punto de partida y superior a sus repercusiones y paralelos, en donde la monumentalidad, después de Aránzazu y La Merced, fue replanteada con éxito. Donde Oíza sintetizó satisfactoriamente toda su búsqueda anterior, con una respuesta que corroboró el prestigio del autor. Y termina diciendo que “Oíza con esta obra, se coloca a la cabeza de nuestro panorama nacional”

p203

Para Bofill, “Torres Blancas es el gran castillo de Castilla” y, una vez dentro, cuando se han traspasado las murallas y los fosos de este magnífico edificio, “empezamos a descubrir ambientes auténticamente arquitectónicos, estructurados con una clara voluntad de

Creación de espacios articulados que fluyen sucesivamente”.

P205

En todo caso, prefirió tratar de explicar el proceso más que el resultado.⁴⁵

P235

Una de cal y otra de arena, Oíza, racionalista u orgánico, siempre tuvo una actitud universal hacia la arquitectura, y en su biblioteca había publicaciones de cualquier procedencia. No parecía que el maestro se dejara influir preferentemente por ningún enfoque

44 Preciosa metáfora de la forma de trabajar de Oíza, la unión de dos conceptos antagónicos.

45 Comentario sobre Torres Blancas

artístico, estaba abierto a todo. Se interesaba por visiones distintas y aún contrarias.

Pero, ¿qué es la escala de una estructura o de un edificio? Son disquisiciones acerca de los tamaños, pues Valdés se refiere a que, “real o aparentemente”, esos tres edificios tienen –o parece que tienen– una estructura muy grande, mayor que la que podría tener si fuera, por ejemplo, como el Seagram de Mies van der Rohe, cuyo esqueleto es un entramado cúbico, casi uniforme, una ley menuda de vigas y pilares. El Banco de Bilbao tiene una estructura mixta: grande y menuda. Grande y de hormigón armado postensado para la sustentación del conjunto. Menuda y de acero para el pormenor de las series de plantas.

P246

Casa Echevarria 1971

Oíza, analizando las ordenanzas de edificación de La Florida (calle Lamiaco, 27, Madrid, 28023), se agarró a una norma urbanística que iba a ser el leitmotiv del proyecto: la casa tenía que construirse separada, al menos, cinco metros de la linde de la calle. Y, a cinco metros, dibujó una línea curva y paralela al borde de la vía pública, que iba a ser la traza de la fachada exterior del edificio, un muro potente, largo, curvo y casi ciego, rasgo esencial de la obra, frontera del espacio privado. Ese muro exterior protegía la vivienda del norte, aislaba la casa que se volcaba abierta hacia el sur, donde iba a estar el jardín.⁴⁶

P247

Un repertorio de arquitectura tradicional castellana que produjo una casa que no sé si parece antigua o moderna.⁴⁷

46La misma estrategia de proyecto que utilizará posteriormente en la M-30, pero además, en clase muchas veces comentó la característica de la casa árabe, un muro que cierra el recinto y dentro el despliegue de riqueza y exuberancia del jardín árabe.

47 Es interesante visitar Aranzazu y reconocer el trabajo de las celosías de los deambulatorios y por supuesto la tectónica del material, siempre tan presente en todas las obras de Oíza.

REVISTA ARQUITECTURA Nº 64 ABRIL 1964

CUESTIONARIO REALIZADO A LUIS BLANCO SOLER, ORIOL BOHIGAS, JULIO CANO LASSO, JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO, LUIS GUTIERREZ SOTO, LUIS MOYA, FERNANDO RAMOS, SÁENZ DE OIZA, ALEJANDRO DE LA SOTA, ANTONIO VAZQUEZ DE CASTRO, SECUNDINO SUAZO.

OIZA:

La transformación de la arquitectura española de nuestra posguerra puede estudiarse en tres momentos sucesivos....

El segundo momento se inicia en los años 50 con la ruptura del aislamiento exterior de España y la toma de conciencia de un nuevo orden de cosas. Es un momento de tardío, aunque eficaz, funcionalismo que tiene su base en el Bloque de Marsella, la obra ingente de Mies, y está presidida en urbanismo por la hoy superada carta de Atenas. En España es el tiempo de los nuevos poblados dirigidos, iniciados por el arquitecto Laguna desde la Comisaría de urbanismo y cuyos frutos aun siguen interesando.

URBANISMO Y ARQUITECTURA

No puedo ni me atrevo a contestar en dos palabras. Creo sinceramente que como arquitectos-artistas hemos perdido grandes ocasiones de hacer obras hermosas-léase humanas- y que las disposiciones dictadas, tantas veces revolucionarias, han dado lugar en la mayoría de los casos a realizaciones más bien mediocres y excesivamente conservadoras, hemos hecho ¿Por qué? realizaciones conservadoras y mediocres, pese a regulaciones avanzadas. Me duele el resultado de tanto polígono y tanto concurso de urbanismo que no ha sabido muchas veces acertar con lo mejor-lo más hermoso-, lo más humano. La revisión que yo propondría debería estar basada en un índice de "sensibilidad" para el que no hay más escala de valor que el valor sensibilidad de las personas-clave.

ENTREVISTA PERIODICO REALIZADA POR GLORIA DIEZ

Sáenz de Oiza el mejor arquitecto español

"Don Leopoldo Torres Balbás⁴⁸ nos hacía ver los problemas de la arquitectura desde una situación tan global como nadie puede explicar...porque realmente ponía en relación la arquitectura con todos los órdenes de la vida. El me hizo ver que el edificio expresa lo que es el hombre que lo habita y el pueblo que lo levanta."

-tal vez esto ocurra con cualquier manifestación humana. "Si, pero la arquitectura es, en cierta medida, mas totalizante"....yo creo en la arquitectura como grafología de la cultura".

"el arquitecto, si lo es, trata de servir a las necesidades del cliente, pero siempre a través de un lenguaje de arte que en cierta medida él gobierna y controla."

Entrevista realizada por Tomás López Tárrego

Siempre he sido muy Heideggeriano en mis exposiciones. "El hombre es un ser que habita", y la crisis de alojamiento es más una crisis de habitación

48 "su aportación fue reivindicar una racionalidad arquitectónica desligada de la forma y dependiente de la lógica constructiva" (Sambricio, 2004)

“EL EFECTO GAESHI-WAZA. CONSIDERACIONES EN TORNO AL BLOQUE DE OÍZA EN LA M-30”,

López-Peláez, José Manuel:

El Croquis, nº 48, abr. 1991, 126-139

P130

“Oiza entiende el bloque como si se tratara de una muralla o un baluarte.”

“Todo el tratamiento de este muro habitado afianza esa condición de límite potente”

“la fachada del bloque como una piel en tensión”

Pag 135

El cuidado puesto en el tratamiento de la unidad de vivienda se relaciona con la convicción que Oiza expresó hace ya años, de que el éxito de un arquitecto dependería de su capacidad para inventar una casa verdaderamente atractiva que sería buscada con avidez por el público, igual que un coche bonito y bien diseñado. Según este planteamiento la arquitectura que supiera cristalizar las necesidades y aspiraciones del usuario terminaría por convertirse en un objeto de demanda.

Pag 136

La desmesurada propuesta a que obligaba el plan o lo problemático del sitio en términos ambientales eran inconvenientes importantes pero, en sí mismos, contenían la energía que Oiza supo utilizar a su favor. El procedimiento es similar al empleado en determinadas artes marciales: uno de los luchadores aprovecha la fuerza de su rival para derribarle y vencerle, Gaeshi-Waza. Al contrario que sus oponentes en el concurso, Oiza no pareció enfrentarse a los problemas de forma directa, tampoco los ignoró. Podría pensarse, en algún momento, que se alió con ellos, pero lo que hizo realmente fue canalizar la fuerza negativa que contenían por un camino

adecuado, de manera que venció al problema y a sus adversarios arquitectos, al mismo tiempo.

ORIOI BOHIGAS Y FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA

Hablan de la figura de Coderch en arquia/fimoteca

Conversación llevada a cabo en la Sala de Actos del COAC en 1988 dentro del ciclo de conferencias Homenaje a J.A. Coderch.

<http://fundacion.arquia.es/es/mediateca/fimoteca/Noticias/Detalle/193>

Oíza:

En una situación de crisis del lenguaje, de formas, recurrir a donde está la verdad, el pueblo que construye sin grandes éxitos, pero sin grandes equivocaciones.

Para navegar necesito unos puntos de apoyo, eso lo aprendí de Ramón Vazquez Molezún.

Y como, en la vida los inventos son fundamentales, cuando un objeto arquitectónico funciona a la perfección, ya sé que no es un invento.

Lo público es inteligible antes de usarlo, lo privado es inteligible en su uso.

La vivienda colectiva es para un usuario medio, no puede ser como una vivienda individual.

Cuanto más anodino y más regular es un ser, más simetrías tiene.

Es más simétrico un edificio público que un edificio privado.

Coderch prescinde de vistas con el escalonamiento.

No tiene por qué usar todas las orientaciones de la casa.

La experiencia a veces es un lastre.

La relación de la arquitectura con el medio es crucial.

Ese lugar de encuentro del medio y la casa es el centro del mundo para el hombre, entonces conseguir ampliar este territorio centralizador de la casa que es el espacio de la relación exterior e interior, es la clave del éxito de la arquitectura.

F. J. SÁENZ DE OÍZA, MALLORCA, 1960 - 2000

Federico Climent Guimerá

Govern Balear Conselleria d'Obres Públiques, Habitatge i Transports

Direcció General d'Arquitectura i Habitatge

Palma de Mallorca, 2001

En aquel proyecto (Proyecto Horizonte) aparecían ya algunas de las ideas que serían decisivas en la concepción de la Ciudad Blanca, como las que transcribimos a continuación:

«El resultado arquitectónico de una ciudad es siempre un hecho plástico, una forma».

«Las unidades de residencia deben concebirse más como “un conjunto orgánico estructurado” que como una suma de bloques de vivienda aislados e inconexos».

«Los espacios verdes. No son lo que sobra de una ciudad, una vez construidas las diversas edificaciones y servicios, sino unos elementos “constructivos” que hay que tener en cuenta en la composición general, con una forma y dimensiones apropiadas para su uso y función específica en el conjunto de la ciudad».

Oíza demuestra estar muy atento al devenir de la cultura arquitectónica y conocer los nuevos planteamientos que se hacían sobre la ciudad desde el TEAM 10, a cuyas reuniones había asistido por primera vez como invitado en 1962, precisamente durante la construcción de la Ciudad Blanca.⁴⁹

En la ampliación de la casa Huarte el proyecto no se planteó como una experimentación en torno a un modelo teórico o a referencias históricas. El valor del entorno natural y la existencia de una casa anterior planteaban, por un lado, la consideración del lugar como argumento y, por otro, la aceptación de unas preexistencias formales desde el origen del proyecto. Este punto de partida supondrá un giro que dará nuevos frutos en obras posteriores, como la casa de Arturo Echevarría, en Madrid, de 1971 o las viviendas de la M-30, en 1986.⁵⁰

El carácter experimental con el que se abordaron los proyectos se traduce en una aparente ausencia de estilo. A este propósito experimental podríamos añadir el deseo de encontrar una respuesta al problema que se presenta en cada caso y ofrecerla desde el conocimiento de la situación que atraviesa el panorama arquitectónico en ese momento. Este reto distancia al autor de su obra, otorgándole la libertad creativa que cada situación exige y que será determinante en el proyecto, por encima de otros factores.⁵¹

“Los arquitectos modernos han estado jugueteando continuamente con aquello que es diferente en nuestro tiempo, hasta tal punto que han perdido contacto con lo que no es diferente, sino siempre y esencialmente lo mismo... Los problemas ambientales no seguirán siendo siempre los mismos, pero conciernen al mismo hombre, y esta es nuestra clave. Nos podremos reconocer en cualquier parte, en todos los lugares, en

⁴⁹ Ver también las referencias al TEAM X hechas por Moneo en el artículo de 1961 de la revista de Arquitectura en la que presenta el proyecto de Entrevías, así como la de capitel en el congreso de Pamplona

⁵⁰ La arquitectura como experimentación fenomenológica y resultado de una investigación sistémica avant la lettre.

⁵¹ Manierismo y fenomenología

todas las épocas: haciendo las mismas cosas de modo diferente, sintiendo lo mismo en diferente forma. Reaccionando de manera distinta ante las mismas situaciones.”

Aldo van Eyck. TEAM 10.⁵²

Encuentro en Otterloo. Citado por José Manuel López Peláez

José Manuel López Peláez:

El proyecto de la Ciudad Blanca se comenzó en el año 1961. En torno a esta época podemos encontrar diversas propuestas que se realizan en sitios distintos y que pueden entenderse desde la nueva sensibilidad que el TEAM 10 estaba tratando de plantear.

Es el caso de la Urbanización Torre Valentina en la Costa Brava, que proyectó José Antonio Coderch en 1959; o del Barrio Hallen cerca de Berna del Atelier 5, que se construyó en 1960. José Antonio Coderch había entrado a formar parte del TEAM 10 en 1962; en este mismo año tuvo lugar la reunión del Grupo en la Abadía de Royaumont (a la que asistió como invitado Saenz de Oiza), y también se publicó el TEAM 10 Primer

En la Ciudad Blanca no se establece una relación figurativa tan clara con las propuestas del Estilo Internacional. Su arquitectura se produce por una organización de piezas que se disponen, según los planos fundamentales, mediante mecanismos de yuxtaposición, superposición y deslizamiento. El resultado es una topografía artificial, un conjunto, que vibra con arreglo a leyes modulares, como las de un cuerpo vivo, ocultas a simple vista. Esta voluntad de fragmentación incide sobre la independencia visual que tienen las unidades de vivienda dentro de la estructura global y se relaciona con la intención de aproximar cada módulo a los valores que tendría una casa unifamiliar construida sobre el suelo: la verdadera ciudad jardín.

⁵² La referencia a una reconexión, a un nuevo acoplamiento estructural entre arquitectura y ser humano está presente en este comentario de Aldo Van Eyck

En la Ciudad Blanca es más importante la creación del lugar que la consideración del lugar.⁵³

El arquitecto se propone crear un soporte sugerente para las actividades del hombre, y las reglas del juego se basan en el conocimiento más universal de las actividades humanas. Oiza está convencido de la necesidad de encontrar la Casa Ideal. Esta búsqueda es una constante de su trayectoria y esta sostenida por la confianza de que el usuario sabrá apreciar, y asumirá entusiasmado dicho descubrimiento.

Las referencias son categorías universales. La ciudad frente al mar: un montículo en la llanura (las vistas), la orientación, luces y sombras: la casa que ve el mar, la inclinación del suelo: más mar que horizonte.⁵⁴

Está presente la sensibilidad del TEAM 10: de aquel grupo que no despreció los principios de la Arquitectura Moderna, que no puso en crisis su validez. Estos arquitectos abandonaron las posiciones más rígidas que impedían una evolución necesaria, se consideraban sucesores de los Pioneros y no renunciaron a su herencia, sino que trataron de enriquecerla: de ampliar el campo de su disciplina introduciendo las aportaciones de las ciencias sociales, que en aquel momento estaban en auge, con la intención de encontrar una conexión real entre arquitectura y vida.

Verano del 89

⁵³ Como en Entre vías, geometría y creación de un lugar son las claves del juego. Así como luego en las viviendas de la M-30 reaparecen las categorías universales, el castillo al borde del río.

⁵⁴ Esto tiene que ver con la referencia de Velles a una “idea universal” que guiaba el proyecto de concurso de la Universidad autónoma de Madrid.

OIZA (entrevista)

Porque la arquitectura , en cuanto a poética, tiene unas manifestaciones que le son muy propias...

Mi arquitectura no tiene más que una cosa, la que he hecho más que la que hago ahora: amor.⁵⁵ Es decir, entusiasmo, pasión, horas, dedicación, esfuerzo no compensado... En definitiva, autosatisfacción y goce en la propia creación, nada más

No hay proyecto sin lugar. Por eso, cuando hice la Ciudad Blanca de Alcadia, como cuando construí la Basílica de Aranzazu, residí y moré en dichos sitios.⁵⁶ Conocí a mi mujer en Aranzazu, y por la Ciudad Blanca de Alcadia dos de mis hijas son mallorquinas. El estudio de Ciudad Blanca lo tenía cerca del Teatro Romano de Alcadia... Y fue de la meditación sobre el mar de Alcadia de donde surgió este proyecto. Debo declarar que influyo en mí un proyecto de Utzon en Málaga, como luego mi proyecto influyó en la zona residencial de la Olimpiada de Munich. De Utzon puedes hallar en Alcadia los planos descendentes de los forjados, es decir de horizonte inclinado sobre el mar...

⁵⁵ Podríamos hablar de la definición de amor de Maturana : "la aceptación del otro junto a uno en la convivencia"

⁵⁶ Esta actitud de empatía absoluta con el proyecto, con el lugar, de entender de manera fenomenológica y de entendimiento sistémico de la realidad sobre al que interviene, es una de las características del quehacer proyectual de Oíza.



ARQUITECTURA

LACIUDAD

Massimo cacciari

Editorial Gustavo Gili. Barcelona

pag 10

Polis y Civitas: la raíz étnica y la concepción móvil de la ciudad.

No existe la Ciudad, sino que existen diversas y diferenciadas formas de vida urbana. No es casualidad que “ciudad” se diga de diferentes maneras. Por ejemplo en latín no existe una palabra correspondiente a la griega polis....

En griego el término polis resuena inmediatamente a una idea fuerte de arraigo. La polis es aquel lugar donde una gente determinada, específica por sus tradiciones, por sus costumbres, tiene su sede, su propio ethos. En griego ethos es un término que alude a la misma raíz latina sedes y carece de cualquier significado simplemente moral, que, en cambio, si tiene el mos latino. Los mores latinos son tradiciones, costumbres; el ethos griego es la sede, antes y más originariamente que toda costumbre y tradición, el lugar donde mi gente tiene su morada tradicional. Y la polis es precisamente el lugar del ethos, el lugar que sirve como sede a una gente.

Esta determinación ontológica y genealógica del término polis no se encuentra en el término latino civis....en el término latino civitas se manifiesta su procedencia a partir del civis, y los cives forman un conjunto de personas que se reúnen para dar vida a una ciudad.

Civitas es un término que deriva de civis, de modo que, en cualquier caso, aparece como el producto de los cives en su concurrencia conjunta en un mismo lugar y en el sometimiento a las mismas leyes. En cambio, en griego la relación es totalmente inversa porque el término fundamental es polis, y el derivado es polites, el ciudadano....

Desde el inicio, los romanos consideraron que la civitas era aquello que se produce cuando diversas personas se someten a las mismas

leyes, independientemente de su determinación étnica o religiosa.

pag 11

En la civilización griega, la ciudad es fundamentalmente la unidad de personas del mismo género y, por tanto, puede comprenderse cómo polis, una idea que remite a un todo orgánico, es anterior a la idea de ciudadano. En cambio, en Roma la ciudad es la concurrencia conjunta, el confluir de personas muy diferentes por religión, etnia, etc. Antes de la influencia romana y de su dominio no encontramos nada de todo esto en ninguna de las polis griegas, por el contrario, en ellas prevalece el principio de “pertenezco a esta polis porque allí tiene la sede mi genes”.

pag 12

Por tanto, a las ciudades griegas les resulta imposible dar vida a unidades federadas más amplias, justamente porque cada una de ellas no es una civitas y porque en ellas mismas no pueden absorber ni integrar lo distinto.

pag 13

Quien es libre en la polis, pero no pertenece al genos, tiene la condición del meteco, del huésped, una condición muy similar a la que ostentaban judíos y cristianos en las ciudades musulmanas. De hecho, algunos historiadores sostienen que el derecho de hospitalidad de las ciudades musulmanas- derecho por el cual durante siglos estas pasan a ser ciudades verdaderamente multiculturales y multiconfesionales en la cuenca mediterránea- deriva precisamente de la institución de la hospitalidad hacia el extranjero libre presente en las ciudades helenísticas, un extranjero que es totalmente tolerado y a quien se le reconocen derechos personales, tradiciones propias y libertad de culto, aunque sin el ejercicio de derechos políticos.

pag 14

En la fundación de roma.....

Se produce toda una confluencia de elementos diversos, de tradiciones y lenguas diversas, y esta es precisamente la civitas.

Es por encontrarse bajo una misma idea, es más, bajo una misma estrategia (más que una idea fundadora), por lo que se mantienen unidos estos ciudadanos tan diversos; no por su origen, sino por el objetivo común. La ciudad proyectada en su futuro reúne a los ciudadanos, no el pasado de la gens, ni la sangre; los ciudadanos se reúnen para perseguir un fin, de ahí la Roma Mobilis.

Pag 15

La idea de que aquello que nos une, aquello que tenemos en común, no tiene nada de originario, sino que es solamente un fin, es algo grandioso.

Pag 16

En La República y en Las Leyes de Platón, y en La Política de Aristóteles el problema radica en mantener espacialmente controlables los caracteres de la Polis, de lo contrario toda su construcción se hubiese derrumbado. En cambio, el carácter fundamental, programático, de la civitas consiste en crecer; no hay civitas que no sea augescens, que no se dilate, que no de-lire (la lira es el surco, la huella que delimitaba la ciudad; delirio quiere decir salirse de la lira, ir más allá de los límites de la ciudad). Por su naturaleza, la civitas es, pues, augescens; para un romano no es posible una civitas que no delire.

Cap 2 la ciudad europea

Pag 24

En sustancia, la perspectiva europea no se desarrolla a partir de Grecia, sino de Roma. De hecho, pensamos la ciudad como un lugar donde gentes diferentes convienen en aceptar y obedecer una ley.

Pag 25

Sin embargo, esta situación crea un gran problema desde el punto de vista de las modalidades del habitar. Es como si lleváramos dentro de nosotros la nostalgia de la polis, de la ciudad morada, algo que entra en conflicto con la tensión hacia la universalidad. Pensamos que para tener dimensiones humanas la ciudad debe recordar de alguna manera a la polis.

P26

Por un lado consideramos la ciudad como un lugar donde encontramos, donde reconocernos como comunidad; la ciudad como un lugar acogedor, un "regazo", un lugar donde encontrarse bien y en paz, una casa (la casa como idea reguladora a la que, desde los orígenes, nos hemos acercado en esta revolucionaria forma de vida asociada). Por otro, cada vez más consideramos la ciudad como una máquina, una función, un instrumento que nos permita hacer nuestros negocios (negocios) con la mínima resistencia

Pag 27

Antes de discutir sobre elecciones urbanísticas debemos hacernos una pregunta: ¿qué le pedimos a la ciudad? ¿Le pedimos que sea un espacio donde se reduzca a la mínima expresión toda forma de obstáculo al movimiento, a la movilización universal, al intercambio? ¿O le pedimos que sea un espacio donde haya lugares de comunicación, lugares fecundos desde el punto de vista simbólico, donde se preste atención al otium? Desgraciadamente se piden ambas cosas con la misma intensidad, pero de ningún modo pueden proponerse ambas conjuntamente y, por tanto,

nuestra postura frente a la ciudad parece cada vez más literalmente esquizofrénica.

P30

La evolución hacia la metrópoli ha sido posible porque el punto de partida de la ciudad europea no ha sido la polis griega, sino la civitas romana.

Las formas urbanas europeas occidentales derivan de las características de la civitas.

Pag 35

¿Es posible vivir sin lugar? ¿Es posible habitar allí donde no se producen lugares?

El habitar no se produce allí donde se duerme y de vez en cuando se come, donde se mira la televisión y se juega con el pc, el lugar del habitar no es el alojamiento¹. Sólo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si esta no se dispone para el habitar; es decir si “no proporciona lugares”. El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura. La música no se produce sin el silencio. El territorio posmetropolitano ignora el silencio, no nos permite pararnos, “recogernos” en el habitar.

P56

Espacio y tiempo

Hacemos todas nuestras cuentas en base al tiempo, no al espacio; ya nadie indica la distancia a la que se encuentra una ciudad, sino el tiempo que se tarda en llegar a ella². El espacio se ha convertido únicamente en un obstáculo.

1 Heidegger. Ver Habitar Construir Pensar

2 Oíza hace referencia que el tamaño de la ciudad tiene que ver con la distancia que puedo recorrer en una jornada y volver. Como hoy en día con el coche las distancias se recorren en menor tiempo, el tamaño de la ciudad ha crecido.

La venganza del espacio es que los sintamos como un impedimento, una condena.

Pensamos en términos de ubicuidad, por un lado y por otro pedimos que la ciudad se organice en lugares y que además sean acogedores.

P74

Como el espacio, el tiempo de Kant es una dimensión homogénea e indiferente en todos sus puntos; el tiempo de Rosenzweig es el litúrgico que afirma que un día es distinto a otro. Si se tiene una idea de tiempo de este género, entonces ese tiempo puede combinarse con un espacio; de otro modo no. (ethos y etnos son necesarios)

SIN TESIS

FEDERICO SORIANO

ED GUSTAVO GILI

VVSEIS NEGACIONES ³

P7

Los razonamientos son nuevas preguntas enlazadas, focos que iluminan a distancia y permiten vislumbrar rincones interpretativos, murmullos que se rumian para caminar mas que para observar y exposiciones de mis obsesiones que necesitan mostrarse para convertirse en aspiraciones más profundas y fructíferas.

P8

Estas seis palabras se han ido mostrando poco a poco en conferencias y artículos. En algún momento se definían como cartas de un juego, naipes que desplegaba mágicamente frente al oyente. ⁴

SIN ESCALA

P17

El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte” Robert smithson, “The Spiral Jetty” catalogo exposición IVAM Valencia 1993⁵

Pag 19

³ Oíza, en clase, mas de una vez comentó la eficacia de los diez mandamientos, ya que al negar sólo un número determinado de acciones, todas las demás son posibles.

⁴ El juego de cartas como el juego infinito propuesto por Oíza, las infinitas variaciones de número limitado de cartas.

⁵ La escala del edificio de la M-30 es determinante en su definición, la misma propuesta a pequeña escala (casa Turegano) es anecdótica a escala urbana es magnífica. Algo parecido al proceso de gestación de la casa de la música de Oporto de Rem Koolhaas y la casa 2K.

“La escala es el aspecto de la arquitectura que nos hace inteligible el edificio. Nos da la idea de cómo relacionarnos con él y lo hace de modo que atrae y refuerza simultáneamente nuestros valores o los repele o contradice” Orr, Frank . Scale in architecture, Van Nostrand Reinhold, new York, 1985.⁶

Por el contrario definir el tamaño de las cosas ofrece resultados algo más nítidos y exactos. En el citado diccionario leemos: “Tamaño: Mayor o menor volumen de dimensión de una cosa” op cit. Se trata de dimensión objetiva, con unas medidas – altura, anchura y volumen- independientes y reales.

La escala es una relación entre esas dimensiones y unas determinadas unidades, seleccionadas de entre todas por alguna razón. Cualquier objeto tiene unas medidas constantes y precisas, pero su escala dependerá de la elección de un sistema de proporciones. ...

Cuando hablamos de escala en arquitectura nos estamos refiriendo a un sistema que proporciona los objetos y los jerarquiza en relación a algo.

P24

La arquitectura tiene sus propios métodos para estructurar sus piezas sin necesidad de recurrir a elementos ajenos o medidas o proporciones exteriores a ella. Pueden existir escalas contradictorias entre interior y exterior, entre arriba y abajo, entre delante y atrás.

P26

Me interesan los objetos arquitectónicos cuyo orden interno no tiene escala, o aquellos que tienen una escala autorreferencial. La proporción del edificio ya no es una regla basada en la comparación con las medidas del hombre, sino que establece su propio medio de comparación.

P38

⁶ En la M-30 Oíza opta por una escala que habla de la construcción de la ciudad, no de la construcción de un edificio de viviendas

La buena escala en arquitectura puede decirse, pues, que describe una relación de elementos visuales y de textura con el todo, entre sí y con el participante observador, relación planeada y establecida para contribuir tanto como sea posible a la idea de satisfacción visual del participante-observador en la totalidad y adecuación del proyecto construido” Orr, Frank. Scale in architecture. 1985

SIN FORMA

P48

A veces pensaba yo en lo informe... Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tengan formas, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita remplazarlas por un acto de trazado o de reconocimiento claros. Y en efecto, las formas informes no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad... así como una serie de notas pulsadas al azar no son melodía, un charco, una roca, una nube o un fragmento de litoral no son formas reducibles. Valery, Paul “Degas danza dibujo” 1938

P49

Lo informal no es casual ni arbitrario sino que propone una serie de certezas basadas en el principio de la superposición; su lógica es contingente y depende las condiciones iniciales. El caso se ve como la sucesión de una serie de órdenes, algo bien distinto de nuestra idea de imponer un punto de vista arbitrario para después llamarlo orden. Cecil Balmond “The informal and the new structures. 1998

Pag 50

La arquitectura reciente ha estado fluctuando entre el uso de las formas propuestas por la vanguardia pictórica, las formas puramente geométricas y las formas, más o menos abstractas, recuperadas del lenguaje clásico....

Estos tres polos entre los que se ha movido la mayor parte de la arquitectura actual han venido a sustituir el repertorio de las formas de la arquitectura; aquellas nacidas de los templos de madera,

petrificadas para la eternidad. Preguntaba Alejandro de la Sota : ¿ Por qué la arquitectura tuvo siempre forma de arquitectura?

Tradicionalmente la forma se ha encargado de transmitir los significados arquitectónicos.

Pag 51

Nos gustaría encontrar objetos neutros. ¿En qué queda una forma cuando no deba convertirse en portavoz del contenido, cuando es muda? ¿Qué es una forma cuando el contenido no puede pensarse porque es ya sólo un vago recuerdo?

Pensamos en la naturaleza como objetos en los que la forma no tienen valor por sí misma ¿Qué forma tiene esta roca? ¿qué forma tiene un pez?

Una forma nube sería aquella que se produce por el equilibrio de lo que sucede en su interior y lo que la está rodeando: no es constante, demasiado voluble, translúcida, con perfiles vagos y borrosos.

Pag 52

Una obra de arquitectura necesita de una idea de arquitectura; debe contener un pensamiento. Por ello, inicialmente no tiene una representación formal concreta. La idea deberá vincular a todos los elementos y partes que el proyecto tiene que atender. Se convierte en la clave que autoriza la elección en las diversas disyuntivas que se presenten en cualquier fase de su desarrollo. Desde el momento en que podemos ver esta idea, podríamos conocer cómo será un detalle cualquiera, una ventana, la planta de situación, el encuentro con el suelo....

Una arquitectura sin forma es aquella que concibe el hecho formal como un instrumento a posteriori. No es una arquitectura que es como un..., sino que es un.... No es una arquitectura de metáforas sino de acciones e ideas.⁷

⁷ Una idea de arquitectura y una arquitectura sin forma, una arquitectura de acciones e ideas, una descripción fiel del Poblado Dirigido de Entrevías.

Pag 55

Puede que la forma sea un ideograma o una matriz. La forma de un objeto es un "ideograma de fuerza". O puede que sea la simple representación de unos datos, su ordenación y el modo de hacerlos visibles....

Puede que la forma sea producto de una acción como la del mito de los vidrios de la puerta principal de la Pedrera, dejados caer por Antoni Gaudí para que el diseño de la vidriera fuera el de su rotura aleatoria.

Puede que la forma sea tan sólo un acto....

Puede que, por fin, la forma sea un procedimiento.

De alguna manera propondría trasladar la importancia de la forma sobre el proceso que la genera. Para explicarlo me gustaría apoyarme en una imagen obsesiva y cotidiana: un campo de trigo con pacas de paja. Cuando observamos un campo cosechado, se nos presenta una extensión más o menos ondulada con una distribución de pacas de paja sobre ella. Sean cilíndricas o prismáticas, su composición formal sobre el territorio parece una obra de landart.

No hay un orden tan regular como en la disposición de árboles frutales o las rotulaciones agrarias, pero de alguna manera se entiende que tampoco es totalmente aleatorio. Sin embargo, su forma como conjunto resulta muy atractiva. Pero lo más atractivo de esta disposición es que no es el resultado de una colocación específica o artística; la de un autor subido a un alto que, junto a varios ayudantes, estudia y decide la posición de cada pieza con un criterio exclusivamente estético y, por tanto, formal. Es el resultado de un proceso donde sólo ha habido una decisión inicial; por donde y en qué dirección comienza el conductor de la cosechadora a cosechar.⁸

⁸ Entrevías como un campo de pacas de paja en la que hubo una decisión inicial y un procedimiento

Pag 58

No abogamos por una definición de la forma a través. Si la arquitectura ha pasado de estar definida únicamente por las paredes que prescriben sus dimensiones, su materialidad construida, a caracterizarse más por las acciones, los acontecimientos o los programas que en ella ocurren, el propio proyecto debe entenderse entonces como un proceso temporal donde los avatares y los agentes que intervienen se convierten en nuevos datos, referencias o interferencias.

En este momento la palabra proceso se sustituye por procedimiento. En cada proyecto se debe buscar y definir el procedimiento que deberá guiar los pasos de su desarrollo.

Proyectar se convierte en algo distinto a una actividad artística; ya no es sólo imaginar, inventar. Proyectar, entonces, será negociar, ajustar por vías aparentes e interesadas un convenio entre todos los materiales que conformarán la arquitectura.⁹

No nos veremos como gestores de unos recursos, de un programa, de un lugar o de un presupuesto, a los que nos limitamos a dar forma de la manera más vistosa y personal. Proyectar será negociar las mejores condiciones para que un programa perviva y se desarrolle, para que un espacio aproveche sus rentabilidades, para que unas convenciones aparezcan como imaginativas y para que unas convicciones se mantengan. Será una actividad que dependerá mucho, por tanto, de la personalidad del mediador, cuya identidad impregnará todos los detalles de la operación. No será su forma la que tenga que adoptarse, ni siquiera su sistema. Se llama a un buen negociador cuando las partes son irreconciliables. Este no juzga por encima de la sociedad sino que busca llegar a acuerdos dentro de ella. Sin asumir prejuicios ridículos, ni desechar aquellos puntos de vista desagradables y poco interesantes. Proyectar es negociar condiciones tan ventajosas que se convierten en generadoras de significados.

⁹ Esta es parte de la clave de un proyecto, ¿Cuáles son los materiales que conformarán la arquitectura?, de esta investigación dependerá gran parte del éxito del proceso.

Pero volviendo al inicio del texto, ¿por qué razón sin forma?
Precisamente una característica de la arquitectura moderna es su indeterminación o, mejor dicho, la inconstancia de su determinación, ya que incluso en su fase inicial también debe sufrir la indefinición.

P59

Una arquitectura sin forma permite reformar, restaurar, cambiar la imagen sin que, evidentemente se altere la forma y, por tanto, que permanezca el objeto; puede absorber espontáneamente adicciones, sustracciones o modificaciones técnicas sin perturbar su sentido del orden.

“Creo que la desaparición de la idea de una estructura lingüística absoluta es la condición cultural general en la que todos estamos inmersos (...) Ante la ausencia de una estructura universal de significado, lo único que uno puede hacer es conformarse con los fragmentos” Peter Wilson, Conversaciones con Peter Wilson, El Croquis 67

SIN PESO;

P65

Koolhaas delirius new york 1994

Lobotomía.

Los edificios tienen tanto un interior como un exterior.

En la arquitectura occidental se ha venido suponiendo que es deseable establecer una relación moral entre ambos, con lo que el exterior lleva a cabo ciertas revelaciones sobre el interior que este corroboraba. La fachada “honestá” habla sobre las actividades que oculta. Pero, matemáticamente, el volumen interior de los objetos tridimensionales aumenta al cubo y la envolvente sólo al cuadrado: poco a poco la superficie tienen que representar más y más la actividad interior.

Más allá de cierta masa crítica, la relación se fuerza hasta traspasar el punto de ruptura; esta ruptura constituye el síntoma de la automonumentalidad. En la discrepancia deliberada entre contenedor y contenido, los hacedores de Nueva York descubrieron un área de libertad sin precedentes y la explotan y formalizan en el equivalente arquitectónico de una lobotomía-el corte quirúrgico de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro para mitigar algunos desórdenes mentales al desconectar los procesos de pensamiento de las emociones-

El equivalente arquitectónico separa el exterior del interior. De este modo el monolito evita al mundo exterior las agonías de los continuos cambios que suceden en el interior.

Pag 72

Frente a lo informe, lo desordenado, la información, los procesos o lo virtual opondría esta condición genérica y tensa donde el resultado, como equilibrio final de programas, técnicas y formas, se vuelve instantáneo o no existe. Orden extremo o desorden y caos no son más que una misma categoría compositiva en los sistemas formales estables. Lo inestable se presenta fuera de esta clasificación; aquello que va a cambiar y debe fluctuar en cualquier momento para encontrar su nuevo ajuste instantáneo. La ciudad descubre la inestabilidad en la división entre lo público y lo privado o en la especialización de sus elementos.

Pag 76

El muro renacentista es un muro exfoliado. Pero también como sostiene Colin Rowe, este hecho significa la aparición del trabajo en fachada como si fuera un espacio en profundidad, como un lugar, en una investigación paralela pero mínima frente a la anterior. Me interesa destacar aquí que, por primera vez, aparece la visión del muro como lugar, un lugar todavía no utilizable sino sólo metafórico, pictórico.¹⁰

¹⁰ Las viviendas de la M-30 son un muro habitado, tanto por su crujía mínima, 10,50 m, como por la proporción de este ancho con su extensión. Un muro exfoliado en su cara interior.

SIN PLANTA

Pag 104

La arquitectura ha evidenciado el orden y el control mediante el dominio de su planta. Trazas, trazados reguladores, ejes, la llamada al plan de Le Corbusier, no son sino instrumentos que garantizaban un equilibrio y una estructura de unidad en el difícil conjunto. La planta es un sistema que ordena. Al no ser directamente visible, pertenece al conocimiento abstracto y no al matérico de la arquitectura...

El hallazgo de la planta libre y, por tanto, un sistema espacial nuevo formalizado a través del trabajo sobre la planta como un documento pictórico cubista, es la aportación más distintiva y específica del movimiento moderno...

Básicamente, la planta libre se plantea con la desintegración del sistema constructivo clásico. Hasta ese momento cerramiento y estructura, indisolublemente unidos en el muro de carga, configuraban la definición espacial. La construcción del objeto se llevaba a cabo desde un volumen.

Pag 110

Se ha cambiado la libertad de la planta por la libertad de la sección, pero las limitaciones del nuevo sistema continúan siendo tan tajantes como las del antiguo. Colin Rowe. Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. 1976

Pag 111

A la planta libre le falta profundidad. Le Corbusier se dio cuenta y, por ello, comenzó a agujerear los suelos de sus proyectos, consiguiendo así darles cierto movimiento vertical.

P112

About Chandigarh. Se palió las carencias de la abstracción moderna mediante articulaciones empíricas.

Si se buscara alguna coincidencia con ejemplos actuales señalaríamos la yuxtaposición o el encuentro de piezas independientes.

Al mencionar lo fragmentario e inconcluso, uno se refiere realmente a lo no cerrado, lo diáfano, la fluidez ininterrumpida analizada anteriormente. Cuando se utiliza la macla o colisión entre piezas como medio para producir tensión, se trabaja contra el tipo de equilibrio abstracto que cerramiento, estructura y función superpuestas exigían en una planta moderna. Si se aglutinan de manera inconexa elementos o figuras, el resultado tiende a emparejarse con la desintegración de la unidad constructiva de lo clásico.

P115

La diferencia entre espacio repartido y el espacio que se distribuye, entre lo que denomino, a falta de sustantivos mejores, espacio-frontón y espacio-esgrima.

El espacio frontón presenta un plano horizontal abstracto e inicial con una serie de leyes que lo reparten y lo delimitan.

Las relaciones espaciales son fundamentalmente horizontales y el lugar se reparte y compartimenta, aunque su lectura sea de continuidad. Mies, Le Corbusier..., la arquitectura moderna es deudora de un espacio agrario y sedentario: el espacio de planta libre retratado anteriormente.

En el espacio-esgrima las cosas se distribuyen sobre un espacio abierto, no plano, según frecuencias, usos y longitudes. Un lugar ganadero donde se presupone la organización en el mismo instante de su concepción. Un espacio como rastro instantáneo del uso, un pensamiento ágil instantáneamente materializado, una estructura solidificada en un instante, casi a punto de desaparecer; un espacio cuya definición no depende de los suelos.

P116

No hay composición, sino posiciones.

Pag 125

“La sección ya no se divide simplemente por la demarcación diferenciada de plantas individuales; ha pasado a ser un sándwich, una especie de cebra conceptual; zonas libres para la ocupación humana que alternan con bandas inaccesibles de hormigón, cables y conductos”

Koolhaas, Rem –last apples-1993 en S-M-L-XL, 010, 1995

Pag 124

Frente a la composición cerrada y al espacio horizontal abstracto e infinito, optar por la distribución abierta y la organización diagonal de espacios fenomenológicos y su frágil acomodo en el conjunto. Frente a espacios con usos, lugares donde los programas puedan desarrollarse, donde es más importante la conexión entre ellos, la percepción entre sí que su propia forma aunque sea abierta.

SIN DETALLE

Pag136

Pero, ¿diseñar es sintetizar? ¿Seleccionar? ¿Mostrar? ¿Existe una unidad heterogénea? Nos preguntaremos si las concatenaciones del pensamiento que define el proyecto arquitectónico son lineales o no, porque, si ya no es necesario articular el discurso o la composición, desaparecerá la jerarquía entre conjunto y partes, unidad y detalles, pues serán los mismo.

P137

Es importante la selección de los materiales que constituyen la obra, su puesta en escena directa e inmediata, más que su domesticación y su modulación según unas reglas disciplinares. El valor del resultado no radica en su composición o, lo que es lo mismo, en el estilo, algo que se deja a elección del director o interprete.

Pag 138

En primer lugar destacaría la rapidez. Con la velocidad no desaparecen los detalles. En realidad disminuye su importancia frente a la totalidad, frente a la posible lectura del conjunto a su misma escala.

P139

En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un estilo; y se posterga el salto sobre la verdad, único estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres¹¹. Ray Bradbury Zen en el arte de escribir....

Matta Clarck...Lo que destaca es la rapidez de la acción frente a la poca importancia de la forma del resultado.

Pag 140

La superposición sería un segundo elemento. Superposición es transparencia fenomenal, es mantener la integridad de las diversas partes que lo componen. No se superponen varios objetos de la misma familia, sino de muy diversos orígenes y condiciones. Surge una pauta de conducta que no existe como tal sino en ese instante de interacción. Es más que la suma; el moare de todas ellas.

Pag 146

Arquitectónicamente hablando, el funcionalismo y el clasicismo han sido la encarnación de ambas lógicas. La disciplina clásica fabricaba trazados y normas mediante sus objetos y elementos, mientras el movimiento moderno fabricaba sus edificios mediante las reglas o principios que enunciaba. El significado era una convención en la arquitectura clásica y se operaba por analogías y paralelismos.

Los templos griegos rememoraban la construcción en madera y durante el renacimiento se reinventaban y redibujaban versiones

¹¹ Frente a esta idea, la constatación de que ambos proyecto, Entrevías y M-30, son proyectos realizados con gran rapidez, en los que el arquitecto hubo de utilizar sus mejores intuiciones antes que una reflexión tranquila.

del tratado de Vitrubio. No se trataba de explicar los objetos producidos, sino que esos objetos tratan de explicar una realidad lógica sin necesidad de rendimientos.

Durante las diversas épocas se reordenaban los elementos utilizados en el periodo inmediatamente anterior sin necesidad de modificarlo. Esta densidad se revelaba en los detalles, y el lenguaje constituía la articulación entre ellos.

Para el movimiento moderno, cada decisión debería responder a un problema y el objeto arquitectónico sería el resultado de este proceso de deducción analítica. Cada parte responde a algo, a una necesidad, a una función, a una adecuación a la ciudad, una respuesta al material, o a la estructura sustentante. El orden se ha domesticado para poder obtener un rendimiento. La continuidad de este pensamiento se representa con la articulación. Los detalles constituían las articulaciones, las respuestas a distintas preguntas. Parece imposible situarse fuera de la disciplina moderna.

P149

Palacio de la sociedad de las naciones, le Corbusier y ciudad universitaria de Marcello Piacentini.

En ambos casos, el proyecto puede definirse en base a una articulación de piezas que pierden su valor en función del conjunto unificado. Pero en los ejemplos de Terragni (la fábrica de gas y el proyecto de estudios cinematográficos) parece ocurrir además algo diferente. No somos capaces de reconstruir los pasos seguidos para responder a ese resultado; ni su equilibrio es evidente, ni la posición define significados.

... no se trata de un "cadáver exquisito", en términos surrealistas, sino de un orden contingente.

Pag 153

Las ideas han dejado el mundo de la magia y de la técnica y vagan por el de la poesía y el cuento, narraciones genéricas que eliminan las referencias históricas y las citas. Frente a los ritos de lo primitivo

o de la experimentación científica, nos manejaremos con juegos; frente a la tradición o las reglas y formulas, usaremos la ironía; frente a los significados de las formas o las causas de los procesos, opondremos la readecuación, la reinención del lenguaje y la interpretación; frente al collage o la articulación, recurriremos al conglomerado o la estratificación; frente al pensamiento salvaje y al científico, haremos uso de las lógicas no lineales.

En lugar de trabajar precientíficamente con oposiciones, o mediante deducciones con un método dialéctico, utilizaremos las contradicciones y las estrategias conscientes. Si el pensamiento mítico es analógico y la ciencia digital, hoy seremos tangenciales...

Agregación de hechos, de datos, de informaciones hasta que sean incongruentes, sin que ello les haga perder validez, sino otorgándoles una nueva y hace que desaparezca el antiguo camino que hemos seguido.

"El hombre piensa mal porque piensa circularmente. No deja de volver a los mismos pensamientos y toma por pensamientos nuevos la otra cara de los pensamientos ya pensados. Es el pensamiento clásico. El pensamiento cerrado. El pensamiento conservador. El pensamiento que en el centro de sí mismo encuentra a dios. Quien tiene el valor de renunciar a esta divina conclusión rompe el círculo y se interna por un camino libre y recto, que no conoce meta ni término porque es infinito." Savinio, Alberto. Nuestra alma. 1944

SIN GESTO P166

Vamos a rellenarnos de precisión, de exactitud, de abstracción, de información.

El proyecto arquitectónico no requiere de gestos o sentimientos personales. No es un ejercicio de composición artística, sino que su formalización y construcción es un desarrollo riguroso y continuo de la idea motriz.

P167

La desaparición del gesto no significa la ausencia de un estilo-en

la lista de posturas citadas anteriormente también existe el gesto del silencio- sino su redefinición. El estilo no serán formas rubricas o detalles. No es una depuración, sino un soporte inventado, una película que debe ser impresionada para producir el resultado final visible. El estilo debe funcionar como una geometría, como un proceso físico. Frio y distante.

P168

La desaparición del gesto propone la búsqueda de un mecanismo dentro del propio proyecto que se encargue de definir y soportar su desarrollo completo. La búsqueda de la existencia de aquella gota de agua, precisa y generadora de leyes inmutables.

P171

El problema no es aplicar esas leyes, sino encontrar cuáles son las que deben o van a definir ese proyecto.

Pag 172

Luckhardt y Ankert piensan en los garajes como un almacén de vehículos, valorando su máxima compactación. Melnikov, por el contrario, proyecta el edificio según la optimización de las circulaciones. En este caso el proyecto parte de las leyes del movimiento de los coches, sus distancias, radios de giro y pendientes. El aparcamiento es el espacio vacío entre lugares de circulación. Puntos de partida inversos que dan lugar a dos imágenes absolutamente opuestas sobre un mismo programa.

La arquitectura renuncia así a las clasificaciones entre lo feo y lo bonito y, sobre todo, a las arbitrariedades del gusto.

P176

Confiamos en la belleza del proceso, de la decisión, de la prescripción descriptiva y de la inmediatez. Valoraremos más los procedimientos que los programas. La complejidad de los procesos de decisión que permiten la flexibilidad y la libertad de los pasos siguientes: posibilidades y extensiones.

Pag 189

Buster Keaton nunca cambia el orden asumido inicialmente. No dice: no me está quedando bonita, mejor voy a poner esto aquí. Respeta escrupulosamente las reglas iniciales. Su estilo no tiene que ver con la casa final, sino con su perseverante inocencia y su confianza en las reglas. (Buster Keaton One Week)

Con la misma perseverante inocencia de Buster Keaton, ¿estáis conmigo?

Pag 190

“El proceso es más importante que el resultado. Cuando el resultado conduce al proceso llegaremos sólo adonde ya hemos estado. Si el proceso conduce al resultado, no podemos saber hacia dónde vamos, pero sabremos que queremos estar allí.” Bruce Mau -An incomplete manifesto for growth-1999

P194

Proyectar significara establecer un procedimiento de definición sucesiva. Proyectar es negociar. Ya no interesa apoyarse tanto en los procesos, que venían impuestos por aquellos datos, como en el procedimiento.

P195

Convencional no significa obvio, elemental, usual. Convencional es lo que pertenece al mundo de los precedentes. La convención es un concierto o un ajuste. Es lo inmediato, no por ser banal sino directo.

P197

Sobre todo, y para terminar, aunque debería ir al principio: la ironía: la ironía nos dice que hasta eso puede no ser cierto. Asume la duda, reniega del sentido común. Acerca los valores y nuevas condiciones de nuestra sociedad a una disciplina que se revela ausente y autista.¹²

¹² La ironía nos remite a la estrategia manierista de intervención que envuelve todo

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

ROBERT VENTURI

EDITORIAL GUSTAVO GILI BARCELONA

PAG 19

Estos métodos de crítica son válidos para la arquitectura también: la arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia, y se hace más vívida por medio de comparaciones. El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea la opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte.

Pag 28

Sin embargo, los razonamientos a favor de la simplificación todavía son normales, aunque son más sutiles que los primeros argumentos. Son extensiones de la magnífica paradoja de Mies van der Rohe, "menos es más". Paul Rudolph ha expuesto claramente las implicaciones del punto de vista de Mies: "Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del siglo XX que los arquitectos sean muy selectivos al determinar que problemas quieren resolver. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos sólo porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si resolviere más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes".¹³

Paul Rudolph en *Perspecta 7*, The Yale Architectural Journal, New Haven, 1961, p 107.

Pag 30

el libro, así como la referencia al autismo de la profesión a la necesidad de volver a conectar con la sociedad por medio de una estrategia fenomenológica, sistémica que produzca el gatillamiento que genere los cambios necesarios para un nuevo acoplamiento estructural entre arquitectura y sociedad.

13 Ver traducción de la cita literal

La complejidad no niega la simplificación válida que es parte del proceso de análisis, e incluso un método de conseguir la misma arquitectura compleja. "Nosotros súper simplificamos un hecho determinado cuando lo caracterizamos desde el punto de vista de un interés determinado". Pero esta clase de simplificación es un método en el proceso analítico de conseguir un arte complejo. No debe confundirse con un objetivo.

Sin embargo, una arquitectura de la complejidad y contradicción, no quiere decir un expresionismo pintoresco o subjetivo.

Pag 38-39

"Estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad mental- por no decir nada de la madurez de actitud- que nos permitiría los refinamientos y los detalles más sutiles consentidos por la tradición de lo uno y lo otro" (Cleanth Brooks: *The well Wrought Urn*. 1947).

La tradición de "lo uno y lo otro" ha caracterizado la arquitectura moderna ortodoxa: un parasol probablemente no es nada más; raras veces un soporte determina un espacio; no se viola una pared con ventanas que la penetran, pero se interrumpe totalmente por cristal, las funciones del programa se articulan exageradamente en alas o pabellones separados.

Incluso el "espacio fluido" ha dado a entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir "lo uno y lo otro" en lugar de excluir "o lo uno o lo otro".

Si la fuente del fenómeno lo uno y lo otro es la contradicción, su base es la jerarquía, que admite varios niveles de significado entre elementos de valores diferentes....

Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea

ambigüedad y tensión.¹⁴

Pag 53

La idea de corredores y habitaciones cada una con una función determinada se creó en el siglo XVIII. ¿No es una de las características de la arquitectura moderna, la separación y especialización de las funciones dentro del edificio mediante muebles empotrados, una manifestación extrema de este concepto? Kahn, en consecuencia, pone en duda una especialización tan rígida y un funcionalismo tan limitado. En este contexto “la forma evoca la función”.

La ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil.

¹⁴ Quizás una de las características de la forma de proyectar de Oíza, incluir conceptos e ideas aparentemente contradictorios.

CAMBIANDO EL ARTE DE HABITAR

Alison y Peter Smithson

Editorial Gustavo Gili

Piezas de Mies

P17

Esta tradición de los tranquilos, ordenados e inviolables espacios abiertos, como tradición urbana, no es tan visible en Alemania como, por ejemplo, en Jaipur, Delhi o en Agra en la India, o en Bath en Inglaterra, por lo que pudo haber sido su contacto con los espacios y usos expansivos obtenidos mediante el río Neva el que le hizo decidirse por un modelo urbano estructurado mediante espacios abiertos, tranquilos y verdes que apuestan por la recesión de los edificios.

P20

...en Hilberseimer, la repetición pasó a ser obsesiva y, curiosamente, algo ajena a la vida. En Mies nunca ocurre así (o casi nunca). En Mies la repetición hace partícipe a la vida, su sensibilidad puede convertir la repetición en mágica característica multiplicada. Se trata de un fenómeno arriesgado, que puede observarse fácilmente en la restauración Estoa de Atalo de Atenas.¹⁵

P21

En estos bellos edificios italianos resulta fácil darse cuenta de que la repetición no es un concepto ajeno a la vida.

P22

La sensibilidad humana tiene muy desarrollada la capacidad de detectar pequeñas diferencias. Mies, en sus detalles, es un precursor, un creador (como lo es Prouvé) de otra sensibilidad con respecto a

¹⁵ En Oíza, la repetición nunca es repetición, es permitir que las múltiples piezas encuentren un lugar en el proyecto

la arquitectura.¹⁶

P47

Se puede decir que siempre necesitamos protección; una protección diferente según la tribu y la época. Ahora mismo, en Europa Occidental existe una necesidad acuciante de protegerse de un exceso de ruido, de movimientos, de cosas... necesitamos proteger nuestro territorio con más urgencia y de un modo muy diferente a lo que pudo imaginar Mies en los años treinta.

Quizá esto explique el paso instintivo que se produjo en los años setenta hacia la exploración de un lenguaje arquitectónico de capas y retículas. Los dibujos realizados entonces estaban hechos para enseñarnos a ver un territorio protegido de distinta manera.

LOS SMITHSONS

P110

Durante los años cincuenta, la atención seguía puesta en el espacio y la organización, particularmente por parte de los arquitectos del CIAM, aun así, las antiguas formas de los sistemas cerrados permanecieron inalteradas. Giedion tipificó la persona del espacio CIAM; en su libro "La mecanización toma el mando" seguía escribiendo sobre las antiguas estancias –la cocina, el baño, el comedor, etc.- cuya organización siempre se podía mejorar mediante procesos de trabajo revisionistas.

P115

La casa del futuro, 1955-56, se diseñó para ser construida dentro de un contexto de gran densidad. Y este punto ha sido exagerado, por lo que la idea aceptada de que una casa prefabricada tenía que significar una casa adosada con jardín ha sido olvidada.

P117

¹⁶ Mies, actúa como el artista que espera que sus propuestas encuentren las personas en las que resuenen y produzcan los cambios en su estructura, en su ontogenia.

Muchos edificios que adoptan técnicas industriales o pseudoindustriales (tales como los muros cortinas) crean superficies tan complejas y de tantos materiales que su estructura resulta casi imposible de mantener. Tener que pintar las superficies, aplicarles aceites a otras o limpiarlas con estropajos de aluminio, si resulta difícil, está condenada a abandonarse; y, finalmente, la estética de complicación del edificio está condenada a invalidarse. Es posible que esto represente el precio que hubo que pagar por transferir técnicas desde, digamos, la industria automovilística, que está relacionada con una vida de trabajo de dos a diez años sin mantenimiento, a edificios que normalmente se conciben para que su vida abarque la de numerosas generaciones humanas.

P123

Ya que, como había declarado Louis I. Kahn, el falso techo no expresa nada, ni las instalaciones que esconde, ni la estructura que está sobre él, ni de lo que está hecho, ni del espacio que está debajo. No expresa nada...

P126

La casa ideal es la que uno puede hacer suya sin alterar nada.

P127

Deberíamos aceptar que las cosas que estamos a punto de tocar deberían ser como si estuviesen presuavizadas por la mano del hombre, de que los objetos cercanos a nosotros deberían ser perfectos y tranquilizadores, incluso bellos, y parece razonable que todos los materiales y su manejo deberían indicar y realzar su uso.

Pero nos cuesta permitirnos pensar así, ya que el movimiento moderno como movimiento era puritano (tanto en lo malo como en lo bueno)...

MAT BUILDING

DEPTO PROJECTES ARQUITECTONICS

pag 26

El concepto de mat building, tal y como había sido concebido por el Team 10, respondía a un tipo de edificio de baja altura y alta densidad. Shadrach Woods lo había definido como un groundscraper o rascasuelos, en alusión a la extensión horizontal que lo caracterizaba.

pag 27

Sin ninguna duda, todos los ejemplos compartían las nociones de “estructura”, “crecimiento” y “transformación” a los que los Smithson aludían constantemente.

pag 28

El mat building se presentaba entonces como una defensa por una arquitectura basada en el concepto de “forma abierta” o “arquitectura indeterminada”, donde lo relevante no era tanto la forma final que el proyecto adoptaba, como las operaciones o los mecanismos que permitían llegar hasta él, confirmándose la voluntad de entender la arquitectura como un sistema.

CARLES MURO

pag 39

El concepto de mat-building nos permite pensar la arquitectura y la ciudad desde una idea de interioridad. Como un interior potencialmente infinito que incorpora en su matriz genética la idea de crecimiento, disminución y cambio, y por tanto incorpora el tiempo a su forma. Precisamente por ello su aspecto externo no es relevante, pues es entendido como un cerramiento provisional hasta que el mat building redefina su perímetro.¹⁷

¹⁷ La incorporación del tiempo, el crecimiento definido desde su propia estructura, desde sus propias leyes, incorpora la experiencia fenomenológica

THE DOORN MANIFESTO

<http://www.team10online.org/>

It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the inter-action of these on each other.

We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallized.

‘Habitat’ is concerned with the particular house in the particular type of community.

Communities are the same everywhere.

- (1) Detached house-farm.
- (2) Village.
- (3) Towns of various sorts (industrial/admin./special).
- (4) Cities (multi-functional).

They can be shown in relationship to their environment (habitat) in the Geddes valley section.

Any community must be internally convenient-have ease of circulation; in consequence, whatever type of transport is available, density must increase as population increases, i.e. (1) is least dense, (4) is most dense.

We must therefore study the dwelling and the groupings that are necessary to produce convenient communities at various points on the valley section.

The appropriateness of any solution may lie in the field of architectural invention rather than social anthropology.

sistémica y evencional.

Traducción de José Luis Jiliberto Herrera

No es útil considerar la casa si no como parte de una comunidad debido a la interacción mutua.

No debemos perder el tiempo codificando los elementos de la casa hasta que las otras relaciones hayan cristalizado.

El Habitat se ocupa de la casa en particular en relación con el tipo particular de comunidad.

Las comunidades son las mismas en todas partes

La casa rural aislada

Pueblos

Ciudades de diversos tipos (industrial/administrativos/especiales)

Grandes ciudades (multifuncionales)

Estas pueden ser vistas en relación con su entorno (habitat) en la sección del valle de Geddes.



Toda comunidad debe ser internamente eficiente – tener facilidad de circulación; en consecuencia, cualquier tipo de transporte estará disponible, la densidad debe incrementarse si la población se incrementa, por ejemplo (1) es menos denso, (4) es mas denso.

Debemos, por tanto, estudiar la vivienda y las agrupaciones que son necesarias para producir comunidades eficientes en varios puntos de la sección del valle.

La idoneidad de cualquier solución puede estar en el campo de la

invención arquitectónica más que en la antropología social.

Holland, 1954

source: Team 10 Primer, MIT Press second edition 1974 (first edition 1968)

More on Patrick Geddes in: Research: Post-war CIAM, Team X, and the Influence of Patrick Geddes, Five Annotations by Volker M. Welter (pdf)

The Doorn Manifesto

as revised by Peter Smitthson for Team 10 Primer second edition

Tanto en Entrevías como en la M30 la vivienda se entiende como parte de una comunidad, en el caso de Entrevías, dada su condición de nuevo barrio en el extrarradio de la ciudad, el proyecto crea su propia comunidad.

En el caso de la M30, la comunidad es la ciudad de Madrid, el entorno de la autovía, pero también la comunidad cultural, ideológica en la que nace el proyecto, el cuestionamiento de los enunciados del movimiento moderno surgido, justamente a partir del Team X, así como la nueva puesta en valor de la ciudad histórica, a partir de los escritos de Rossi y Colin Rowe. Esta revisión de la ciudad histórica reactiva el papel simbólico del objeto arquitectónico, actualiza el papel del monumento y del hito en la construcción de la ciudad y de la memoria histórica de los ciudadanos.

La importancia que para Oíza tenía la relación de la arquitectura en la construcción simbólica de la ciudad está ya presente en Entrevías, en los comentarios del texto de la memoria de Moneo, pero también en los comentarios sobre el impacto que espera que el edificio de torres Blancas tuviese en la gente, que entendiéndose que un edificio podía ser también una bofetada.

REFLEXIONES SOBRE LA CASA EAMES

Revista de Arquitectura RA9 junio 2007

Beatriz colominas

Charles reflexionaba constantemente sobre la “cualidad” que hacía de alguien un buen arquitecto. En una entrevista con Digby Diehl, Eames recuerda una conversación con Eero Saarinen sobre la cuestión: “Una de las cosas que reconocimos fue la cualidad de un anfitrión. Es decir, el rol del arquitecto, del diseñador, es el de un buen y atento anfitrión, cuyas energías están dedicadas a anticipar las necesidades de sus invitados –aquellos que entran en el edificio y utilizan los objetos en él¹⁸. Decidimos que éste era un ingrediente esencial en el diseño de un edificio o de un objeto de uso”. La casa debe pasar inadvertida en beneficio de las opciones creativas de sus ocupantes. Su único rol es ser un “amortiguador de choques” que protege un estilo de vida único y en constante cambio: “La casa”, dicen los Eames, “no debe exigir nada por sí misma, sino que debe ayudar como telón de fondo a la vida en el trabajo y como re-orientadora y ‘amortiguadora de los choques (“shock absorber”)

18 Cuanto de esta definición de arquitecto suscribiría Oíza, una de los hechos importantes de la contribución de los Eames es esta comprensión del quehacer arquitectónico como un quehacer que debería producir un ‘acopamiento estructural’ con el cliente. ¿Se genera esta convicción por su condición de estadounidenses o por su condición de diseñadores, en el cual la respuesta del cliente es una realidad omnipresente?

ESTRATEGIAS OPERATIVAS EN ARQUITECTURA

Jacobo García-German

Introducción de Juan Herreros

P13

En las últimas décadas hemos asistido al surgir de una inquietud que podemos identificar como el interés por los “métodos de trabajo”

Desde hace treinta años, este discurso paralelo dirige las acciones más experimentales y arriesgadas asociadas al proyecto, y sin duda acompaña a lo que llamamos investigación, si por tal entendemos el conjunto de estrategias movilizadas para descubrir algo específicamente buscado pero inicialmente desconocido.¹⁹

De esta forma, el proyecto es...un proceso estimulado por unos objetivos específicos. La selección de los mismos es capítulo esencial y la comprobación de su pertinencia será una tarea en la que el arquitecto pone a prueba su capacidad crítica.²⁰

Estamos pues ante un cambio de paradigma.

DEL PARADIGMA A LA ESTRATEGIA.

P22

Plantear como hipótesis una cierta evolución en el tiempo de la disciplina arquitectónica hacia lo estratégico, en algunos casos. Interpretar el concepto de funcionalismo como un absoluto de la arquitectura moderna al que los distintos momentos históricos han dado muy variadas respuestas y soluciones.

...

19 La referencia a Bruce Naumann es clara

20 En la medida en que en el proceso de investigación fenomenológica previa o inmersión como diría Oíza se produzca con una mayor apertura intelectual y mayor alejamiento de dogmas ideológicos, la capacidad de la realidad de resonar en la arquitectura será mayor.

Un paradigma, término capturado por Kuhn de su empleo original en el campo de la lingüística, significa un marco de referencia, un patrón o un modelo que instituye una aproximación disciplinar frente a una investigación.

Un paradigma, según Kuhn, “determina cuales son los problemas que deben ser resueltos” y cuáles no, y cómo deben ser resueltos por la ciencia en cada momento, de acuerdo con aquellos principios de interés que ese propio paradigma haya establecido previamente como relevantes.

P23

Así, según Kuhn, no habrá criterios absolutos de verificación de las teorías científicas que emergen dentro de cada paradigma sino más bien una verificación relativa, interna, de acuerdo con su propia lógica autoimpuesta....

Los periodos en los cuales se trabaja dentro de un determinado paradigma, ajustándose a sus límites y a sus objetivos son denominados por Kuhn periodos de “ciencia normal”, mientras que los momentos en los que un paradigma entra en crisis, se pone en cuestión y de él emerge un nuevo paradigma se denominan momentos de “desplazamiento de paradigma” (paradigm shift).

P24

Este entendimiento sobre el desarrollo y crisis de las ideas científicas, de su cultivo en el interior de un contexto disciplinar, de su cristalización en paradigmas y de su relación con otros discursos tiene un evidente paralelismo y aplicación en el terreno de la arquitectura.

La interpretación sobre paradigmas solapados es también válida para el momento actual.

DE CHARLES JENCKS SACA LA IDEA DE EQUIPARAR “PARADIGMA” CON “ESTILO” EN THE EVOLUTIONARY TREE.

“los arquitectos tienden a trabajar dentro de una tradición,

adoptando solamente ciertos valores, y excluyendo otros, debido a que el aprendizaje de conocimiento y de determinadas habilidades está estrechamente relacionado” lo cual se podría reinterpretar como “los arquitectos tienden a trabajar dentro de un paradigma/ estilo, adoptando solamente ciertos valores (determinados por su correspondiente paradigma/estilo).²¹

P28

En 1957 John Summerson ofrece la conferencia “The case for a Theory of Modern Architecture”. Una síntesis en la que se manifestaría la preeminencia del concepto de programa como fuente de unidad y de característica fundamental de la arquitectura moderna frente a los movimientos precedentes que habían empleado, según Summerson, la imitación formal como base.

P30

En inglés, además de la enumeración de actividades a realizarse como dato inerte, un programa es un plan, un propósito a llevar a cabo por parte de la arquitectura. (guión en el tiempo).

P31

¿se puede considerar un cambio de paradigma su llamamiento a la primacía de la organización por encima de la forma, o se trataba en cambio de documentar un desplazamiento generalizado y evidente en el desarrollo del movimiento moderno?...

La cultura del espacio y la forma se veía substituida por un nuevo objetivo, el de la “performatividad”, o la capacidad de actuación de los programas generando acontecimientos a partir de su manipulación dimensional y su interacción.

P33

Banham compartirá con Summerson la creencia de que la

²¹ La condición autopoietica de la arquitectura y su capacidad de acoplamiento estructural en su ontogenesis, permite que en cada momento se articulen cambios dentro de su estructura que mantienen la continuidad de la arquitectura.

reconsideración del elemento programa era necesaria para liberarse de los formalismos modernos, pero donde Summerson dejará la cuestión de la forma sin resolver, sugiriendo la condición infraestructural de la arquitectura como una posible solución, Banham fue capaz de describir los pasos subsiguientes, aquellos que se podría interpretar contienen la transformación de lo paradigmático hacia lo estratégico: el paso de programa a organización y posteriormente el de organización a efecto.

El paso de programa a organización cristalizaba, según Banham, en la topología del proyecto, es decir, cuando el proyecto se organizaba de forma topológica y no sólo geométricamente...

“En 1960, la cuestión fundamental residía en la naturaleza del programa, concebido en el sentido más amplio del término, adoptado para la arquitectura, un programa que aprehendiese e incluyese al mismo tiempo forma y función. No la forma sigue a la función sino literalmente la forma como programa y viceversa.”²²

Anthony Vidler “towards a theory of the architectural program”
October 106

P38

Price como un “solucionador pragmático y unidireccional de problemas” es precisamente la mejor descripción de lo que podemos llamar estratégico: alejar la arquitectura de una actividad dedicada a “resolver problemas”, cuya resolución descarta de raíz las partes del problema de las que se desconoce la solución, y transformarse en cambio en una actividad “facilitadora de fantasías o creadora de oportunidades”. Seguramente sea la distinción entre solucionar problemas e inventar oportunidades la afirmación sumaria que justifique el posible interés de la investigación que aquí da comienzo.²³

22 La capacidad del programa como estrategia holística lo acerca al uso de la investigación sistémica en los análisis estratégicos de intervención.

23 Es interesante como Price se adelanta a la conceptualización de la investigación sistémica en la cual no existen sistemas relacionados sobre los que hay que intervenir, sino que existe un solo sistema y el elemento a reconocer es el evento y la

P41

Lo paradigmático busca legitimación en verdades o discurso ya establecidos con protocolos codificados, mientras que lo estratégico no parte de un terreno tan seguro y goza de la libertad de replantearse las herramientas en cada ocasión. Su fin no será el de alinearse con formulaciones preexistentes sino que encontrará su legitimación en la realidad, en el uso y en su acoplamiento a unas condiciones, las contemporáneas, lejos de los ideales y abstracciones modernas.

Todo ello se puede calificar como “operativo”, siguiendo las indicaciones del matemático Anatol Rapoport, quien en su obra “operational Philosophy” de 1953, explicaba cómo “la ética operativa descansa en unas únicas premisas; que las reglas de conducta y los objetivos no deberán ser establecidos a priori sino que emergerán como resultado del mejor método de averiguación disponible”²⁴

P42

El discurso de lo “estratégico”, “el nuevo pragmatismo arquitectónico”, lo “proyectivo”, “lo post-crítico” o lo “performativo”. Todos estos términos se aplican a la reevaluación y puesta en actualidad de sistemas de pensamiento asociados a técnicas de trabajo arquitectónico latentes a lo largo del desarrollo de la modernidad deudores de actitudes antiparadigmáticas, más preocupadas por la instrumentalización de la arquitectura frente a las cuestiones de significado y por la producción de efectos por encima de la adscripción a criterios abstractos prefijados.

P45

Es en este contexto en el que habría que situar el argumento aquí presentado sobre el paso de una práctica paradigmática a otra estratégica, equiparando parcialmente el discurso de lo estratégico a

intervención se plantea como una participación en un proceso en el que tras ella se produce una continuidad de este proceso.

24 Investigación sistémica fenomenológica

los mencionados discursos proyectivo, pragmático, material, etc.

P68

Reyner Banham será una de las primeras voces en denunciar una desconexión entre arquitectura y vida, haciendo un llamamiento a la aceptación de la cultura popular a todos los niveles.²⁵

P72

Así, la cultura de masa había pulverizado, uno a uno, los valores estables de la modernidad como eran la noción de tipo corbuseriana, la idea de perfeccionamiento evolutivo a partir de la optimización, la creencia de que el objeto se conformaba desde criterios estrictamente funcionales y la vinculación de la simplicidad formal con la utilidad y la economía.

Estos valores, propios del hombre moderno trabajador y productivo, su sustituían por aquellos que correspondían al Homo Ludens descrito por Huizinga ya en 1938 y daban paso a una época la del pop, movimiento definido en palabras de Richard Hamilton como “popular, transitorio, desechable, económico, producido en masa, joven, ingenioso, sexy, artificioso, glamouroso y Big Business.

P87

La explicación que Banham da en Design by Choice a la oposición entre el ideal pastoral europeo y el americano ofrecerá dos modelos alternativos de ocupación del territorio: si el paradigma europeo deriva de la tradición medieval del “hortus conclusus”, jardín enclaustrado, y que reproduce en cierta medida un paraíso ideal transformado en jardín, el americano se definirá por la ocupación del territorio a partir de la mediación entre hombre y naturaleza a través de los objetos artificiales.²⁶

P96

25 Un reacoplamiento estructural entre ambos sistemas autopoieticos, sociedad y arquitectura

26 De alguna forma es la evolución de los modelos griego y romano de los que habla Cacciari.

Como alternativa al cuerpo teórico presentado dos años antes por La arquitectura de la ciudad, de Aldo Rossi, (en la que se defendía la noción de la recuperación de trazado como generadora de tejido urbano, en una aproximación morfológica, estructural y tipológica), las opiniones de los miembros de Archigram,... , iban no obstante expandiendo progresivamente el campo de aquello que se había entendido desde la modernidad como entorno habitado, en oposición al estudio sobre los objetos productos del trabajo arquitectónico.

P110

About Potteries Thinkbelt de Cedric Price

Es decir, frente a las técnicas de Proyecto funcionalistas basadas en identificar “un problema” y responder a este formalizando una demanda abstracta en forma de m², superficies y función de programas, la técnica de proyecto empleada aquí es un buen ejemplo de lo que se pretende defender en este libro como “pensamiento estratégico” en la arquitectura: la producción de una suerte de “sinergia” entre los ingredientes de base que subyacen tras una proposición arquitectónica.

Sinergia según la RAE” acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales”.²⁷

Un resultado, por tanto, no evaluable desde la fidelidad hacia los datos de partida sino a partir de los efectos generados y parcialmente imprevisibles a priori.

P115

Como en estos casos, el trabajo de Price borrara los límites entre la intervención artificial y el soporte, no considerando el contexto como punto de partida estable y neutro sino como contenedor de información latente.

P130

27 Es la definición de sistema en la teoría de sistemas

Como es bien sabido, entropía se define canónicamente como una magnitud que mide la pérdida de orden, o lo que es lo mismo, el aumento del desorden del sistema y en un intervalo de tiempo concreto....

Coloquialmente se ha entendido entropía como la “tendencia al caos” en un lugar o en una situación, y se explica como la inevitable irreversibilidad de los acontecimientos y los procesos en un sistema termodinámico.

En un ciclo reversible la variación de la entropía es cero mientras que en todo proceso irreversible la variación de entropía es mayor que cero.

P137

El vacío será un lugar en sí mismo para Le Corbusier, mientras que para Price o Smithson, será simplemente la percepción relativa de un estado transitorio de la materia, en permanente transformación.²⁸

28 Teoría de sistemas evenencial, Varela, etc

LA BUENA VIDA

Ábalos, Iñaki

En las casas patios de Mies :

P22

Lo importante será la idea de individualizar “un sistema”, esto es, de operar con pocas variables ligadas entre sí para obtener resultados complejos y diversos., tanto constructivos como espaciales o estructurales.

P23

¿Para quién pueden ser estas viviendas? ¿a quién, a qué formas de vida están destinadas? ¿qué valores implican en relación al espacio privado y en relación, también-aunque solo fuese por la evidencia con que este se niega- al espacio público? ¿quiénes son los sujetos? ¿hacia qué abstracción del hombre se proyectan estas casas? ¿qué referencias implican?...

No hay familias en estas casas, la familia como programa ha sido rechazada.../... renuncia a pensar en términos de familia.²⁹

P27

Esta cita pone de relieve la distancia que Mies estableció con el positivismo ideológico de la modernidad y sus metodologías operativas; la casa patio es un artilugio-¿una máquina?-para olvidar la modernidad triunfante, la simplicidad de su positivismo y adentrarse en el abismo del individualismo nietzscheniano, aquel superhombre que construía su vida como obra de arte, tomando como base la pura afirmación de su yo.

P36

29 Mies plantea la autopoiesis de la arquitectura en su faceta más radical, la experimentación arquitectónica que confía en que el acoplamiento estructural con la sociedad se produzca por admiración.

Las casas que visitaremos en este texto-la casa fenomenológica, la casa del pragmatismo y del poshumanismo, la del freudomarxismo contestatario y tantas otras experiencias a las que con mayor o menor precisión hemos podido asistir, se han constituido a sí mismas como crítica al desdén positivista por la subjetividad como materia creativa, manteniendo así una deuda manifiesta con Nietzsche, pero también con Mies, quien supo detectar con certeza las carencias del proyecto moderno y los modos en los que la arquitectura debía pensarse a sí misma si quería escapar al estrecho marco que se había impuesto.

La casa de Heidegger

“El lenguaje es la casa del ser. En su hogar el hombre habita”...

P44

Este pensamiento, en origen vinculado a la fenomenología de Husserl como al nihilismo de Nietzsche, habrá partido de un empeño por volver a las preguntas primeras, por preguntarse sobre el sentido del ser, del “ser-ahí” (Dasein), como objeto primero y esencial de la filosofía.

P46

Frente al utilitarismo y el tiempo finalista moderno –una concepción del mundo que se apoya en la fe en un futuro de progreso que da sentido a las acciones de hoy-, Martin Heidegger contraponen una crítica “radical”: una vuelta a las raíces, al origen. Primero es necesario interrogarse sobre el sentido de nuestras acciones. No es tan importante qué o cuánto construir como saber por qué construimos, cual es el significado original de esta acción.³⁰

P47

El viejo puente de Heidelberg servirá a Heidegger para explicar

³⁰Esto nos remite directamente al planeamiento de Oíza, descubrir cuál es el proyecto original que hay en cada encargo, la casa de vitoria, ¿Cuál es la casa que haría un hombre, el primero. El proyecto como fenomenología del hacer arquitectónico

cómo esta inversión del valor del tiempo se corresponde con un cambio también radical en la noción del espacio, pues la característica del puente no es tanto su espacialidad como su capacidad para definir un lugar a través del establecimiento de ligaduras de orden no sólo material sino también espiritual...Tierra y cielo, divinos y mortales quedan unidos por el puente, componiendo una cuaternidad en la que habita el ser existencial.

P49

Eran estos lugares de la cuaternidad los que podrían devolver al hombre contemporáneo una dignidad que la técnica contrapuesta a la naturaleza eliminaba. Lugar, Memoria y Naturaleza, se contraponían frontalmente a Espacio, Tiempo y Técnica, por primera vez de una forma completamente articulada, dando lugar a un giro que prácticamente podría describir todos los cambios de valores que han ido sucediéndose en el panorama arquitectónico desde finales de los sesenta hasta fechas recientes.

P50

Quien habita la casa es quien domina el lenguaje; quien constituye su pensamiento a su través. Más allá de cualquier otro argumento, del radical intento de Heidegger por superar la metafísica, hay en su concepción doméstica una nostalgia hacia ese sujeto centrado y dominante que construye la casa al habitarla, del mismo modo que el filósofo construye la casa con su pensamiento.

P51

La noche de invierno, la fuerte tormenta de nieve...

Es también metáfora de la relación de esta casa con esa naturaleza artificial que es la gran ciudad, de las nítidas fronteras entre lo público y lo privado que están en la base de esta concepción del espacio doméstico.

La relación con la naturaleza, al igual que sucede con la que

mantiene con lo público, estará marcada por la violencia.³¹

P52

La casa es el lugar de lo auténtico, es el refugio que protege de lo exterior, de la inclemencia del tiempo y de los agentes naturales, pero también de lo mundano y superficial, de una exterioridad que se concibe como nociva.

La violencia de la naturaleza se reproduce en los ámbitos de lo público y lo privado marcando el pulso del habitar existencial. La casa es pues la huida del ágora, del foro, de lo público (y del partido nazi).

Lugar de lo “auténtico” en el que la entrada de las manifestaciones de la exterioridad supondría un desgarró, un velamiento de la autenticidad.³²

P57

Pero no es la puerta en sí misma, como objeto técnico, lo que Tessenow –y Heidegger- consideran importante. No es en absoluto, o solo, su funcionalidad sino su figuratividad, la capacidad de una puerta ya existente, “intemporal” con memoria de un pasado que es la expresión de esa dignidad.³³

31 En la m-30 hay un intento de hacer conjugar la relación violenta con la ciudad como entorno agresivo, con la autenticidad, hogareña de la casa, de ahí el castillo, un muro que permite la vida ante los ataques del exterior.

De alguna forma la apertura de los portales hacia el exterior, la vía pública, la carretera, el ruido, todo aquello de lo que el muro debe proteger, enfatiza su carácter defensivo, radicaliza el mensaje que el muro quiere transmitir. La apertura de los portales hacia el jardín interior, arcadia, jardín, devendría en un gesto de magnanimidad del creador. Elimina el umbral, elimina el espacio de transición entre lo público y lo privado, todo es ya una sola cosa y cada día lo recordarás.

32 Lugar donde, y siguiendo a Cacciari, hay una vuelta al lugar en contra de lo universal, pero es un lugar público, la casa es la casa de todos, es un ágora.

33 En la M30, la puerta al exterior es también el símbolo permanente, la huella, la herida, que señala, el lugar de la casa, que en ese lugar, donde no debería estar, está la casa de unos y cada vez que pasas delante, el símbolo de la puerta está presente como el kimono del niño muerto en el haiku de Ferlosio

P60

Cómo, en definitiva, la casa era expresión de una subjetividad que se construía a sí misma a través de problematizar el significado de construir, enfrentándose a los hechos originales y fundacionales del habitar. Devolviendo, en definitiva, al pensamiento filosófico un papel crucial en el desarrollo de las ideas arquitectónicas.

LA CASA POSITIVISTA

P75

Podemos sintetizar lo dicho hasta ahora con estas palabras: en el espacio moderno lo privado se expone, lo doméstico se anula, lo íntimo se castiga.

P76

Por ello no será difícil entender que si la casa positivista tiene algún espacio privilegiado este será sin duda el que representa a la familia como un todo orgánico: el salón, el lugar en el que se realiza el sujeto positivista, en el que su ideal espacial de visibilidad y transparencia culmina. Transformado en pieza principal, en expresión simbólica de esta forma de vida, el salón crecerá hasta ocupar dobles y triples alturas en torno a las que gravita la casa, como una versión doméstica del Panopticon. Pero el espacio interior privilegiado encontrará, necesariamente, su doble en el exterior: la terraza o el jardín se pensarán a su imagen y semejanza, tan sólo una fina y permeable hoja de vidrio los separará.

P78

Entiéndase bien: es la casa positivista la única que encuentra su culminación en el bloque residencial; son los arquitectos modernos los únicos que encuentran la legitimación de sus ideas de vivienda en su capacidad para dar forma al bloque residencial.

Pero al estar la casa positivista y el bloque residencial animados por el imperativo moral de que lo colectivo sea el valor superior, el destino último de la vivienda será modelar y resolver el espacio

público, hacer ciudad. Este es en definitiva el proyecto ilustrado, de cuyo optimismo social participa profundamente el positivismo: construir ciudad, construir el espacio público a través de la vivienda.

LA CASA FENOMENOLÓGICA

Fenomenología de la percepción, Maurice Merleau-Ponty, capítulos cuerpo y espacio, 1945

La poética del espacio Gastón Bachelard

P93

...el pensamiento fenomenológico –el de Husserl, el de Merleau-Ponty- está dirigido a rescatar para la subjetividad una capacidad de explicar el mundo capaz de anular la hegemónica constitución del objetivismo positivista del pensamiento único. El fenomenólogo piensa que conoce tan sólo el hecho de su propia vida; que este es su único dato de partida –de ahí su subjetividad radical-. Por ello desea ante todo volver a encontrar “un contacto ingenuo con el mundo”, su tarea filosófica no es tanto analizar o explicar sino “describir las vivencias”. Maurice Merleau-Ponty lo describe nítidamente: “El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder: es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.”

La “reducción eideética”, la epojé husserliana, es una técnica de olvido de todas las preconcepciones y de restablecimiento de vínculos directos entre los fenómenos y la percepción individual; es, en este sentido, una técnica de suspensión del tiempo, de “poner entre paréntesis” la historicidad del conocer y del ser humano, a favor de una vuelta idealista a “las cosas mismas”, cuya esencia nos sería revelada por una “vivencia depurada”. Esta vivencia depurada no es otra cosa que un primado absoluto de la percepción sobre las restantes formas de aproximación a la realidad. En el fenómeno tal como lo “ve” el fenomenólogo se capta la cosa misma a través de su intención significativa: se atiende a la intuición y la intención, a la unión de ambas como fundamento de su conocimiento.

P95

“el tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades”

En Merleau-Ponty primará la intensificación de la experiencia en tanto que suspensión del tiempo. En Bachelard todo será activación de la rememoración, del ensueño. La presentación de la casa fenomenológica requiere en Bachelard esta técnica del ensueño que nos retrotrae a la infancia y a la casa natal como momentos supremos en los que la relación entre el yo y el mundo no ha sido deteriorada por la imposición de un modelo racional a nuestra forma de visión.

P96

Si queremos aprender a pensar y proyectar haciendo nuestro este filón del pensamiento contemporáneo debemos hacer el esfuerzo de aprender a olvidar de nuevo, ejercitando nuestra inteligencia y nuestros sentidos para ver el mundo –la arquitectura- a través de la mirada de este sujeto al que probablemente nada –absolutamente nada- de lo que propugna la forma positivista de pensar la casa –la que pervive aún hoy en la práctica totalidad de las arquitecturas-, nada le importa, nada le interesa. Aprendizaje por tanto, a pesar de su aparente sencillez, difícil, que obliga a desandar un largo trayecto. ¿Cómo podría proyectar una casa este niño o niña arquitecto? ¿qué vería como decisivo? ¿cuáles serían las ideas desencadenantes?.³⁴

P97

Esta activación del aire llevada a cabo por la fenomenología recibió una creciente atención por parte de los arquitectos según se divulgaban los escritos clásicos de la fenomenología-

Fenomenología de la percepción fue escrita en 1945

La poética del espacio en 1957

³⁴ Volver a ver el mundo con la visión fenomenológica, sistémica, evenencial, exige una gran ausencia de dogmas y un gran esfuerzo por parte del arquitecto. Estar dispuesto a compartir y a incorporar lo que el mundo trae ante sí a su propia estructura, dejar que el mundo gatille en el arquitecto los cambios que surjan para también traer al mundo los cambios que la arquitectura trae a la mano.

Gestalt

Principios de psicología de la forma , Kurt Koffka, 1935

Psicología de la forma, Wolfgang Köhler, 1947

Arte y percepción visual, Rudolf Arnheim, 1954

El nuevo paisaje, Gyorgy Kepes, 1956

La imagen de la ciudad, Kevin Lynch, 1960

Intenciones en arquitectura, Christian Norberg-Schulz, 1967

La dimensión oculta, Edward Hall, 1969

P99

Por ello la casa fenomenológica conlleva una concepción de la piel bien distinta a la existencial. Esta ahora es extremadamente sofisticada, un filtro emocional, erizado y sensible (sic), y no tanto algo que cierra ámbitos o señala "estabilidad". Para el fenomenólogo "la casa es un ser "entreabierto", como Francisco J. Sáenz de Oíza la ha descrito tantas veces, un umbral continuo, un espacio de transición donde se regularían los intercambios y se organizaría la complejidad laberíntica.

Cuanto no sentimos esa relación entreabierto con el exterior en las case study houses, sentimos no solo la apertura de la casa sino que también sentimos que viven en un entorno seguro y amigable, un espacio de confianza, que también admiramos.

P102

De igual manera, si atendiésemos al esquema Público/Privado, encontraríamos una mecánica similar de reproducción escalar del microcosmos de multiplicidades desde la casa hacia los modelos urbanos a los que se remitiría la casa fenomenológica. Los arquitectos del congreso Ciam de Dubrovnik(1956) así lo entendieron cuando enfrentaban polémicamente la vitalidad de la

Kashbah y su laberíntica organización espacial con la pureza de los prismas modernos; propusieron sustituir las cuatro funciones que estructuran la carta de Atenas por otra cuatro categorías directamente ligadas a la experiencia : casa, calle, distrito, ciudad.

La ciudad fenomenológica tendrá así un carácter fragmentario, escenográfico y complejo, suma densa de piezas que la experiencia y el tiempo ha ido destilando.

P104

Y ello incluye no solo, los tradicionales espacios de sociabilidad – el café, el mercado, la plazoleta- sino también los descampados, aquellos lugares que, como la gran casa picassiana, solo adquieren pleno sentido por el uso que de ellos se da, por cómo seamos capaces de apropiarnos de ellos.³⁵

Lo decisivo de la ciudad fenoménica, del ámbito público al que se remite sería así, desde el punto de vista del proyecto, la suspensión de toda linealidad de los argumentos, la puesta en cuestión de los métodos subjetivistas, la confianza en los métodos subjetivos propios de la experiencia: la kasbah, el descampado y las termas como idea misma de lo público fenoménico.

P105

El collage no es solo una referencia para pensar la ciudad sino una técnica del arquitecto bricoleur, ajena al sentido optimizador del ingeniero.

P107

Quizás sea interesante subrayar aquí que hay algo que diferencia la casa fenomenológica del resto de casas que visitamos. Y es que esta es tanto producto de una decisión de quien proyecta, como objeto de la experiencia de quien la vive.³⁶

³⁵ Los vacíos de la ciudad tiene la misma edad que lo construido

³⁶ No deja de ser sorprendente esta afirmación, es decir que una casa en la que la experiencia de quien la vive se ha incorporado a la misma, tiene apellido, y las otras que no llevan ese apellido, ¿Qué son?, ¿da igual quien las habita? ¿son casas

La actitud fenomenológica enseña a cuestionar el burocrático método positivista a través de la propia experiencia vital.

P108

El reto ante el que el fenomenólogo nos pondría sería precisamente el opuesto: como recuperar esa complejidad de la experiencia; como recuperar los laberintos topológicos de los grandes caserones rurales en viviendas y apartamentos que apenas tienen cien metros cuadrados; como organizar una piel entreabierta, proveedora de intensidad, en una fachada con superficie y técnicas limitadas y en lugares sin cualidad alguna.

PASADO A LIMPIO II

JOSEP QUETGLAS

EDITORIAL PRE-TEXTOS 2001. GIRONA

L'ESSENCE DU VIDE : LE VIDE D'ESSENCEE

Pag 13

El silencio significa según la posición que ocupa en el dialogo. Lo que impone dos consecuencias. Primero que a todo silencio se le puede reconocer algún sentido-su sentido. Segunda, que todo silencio va asociado a un no silencio, contra el que destaca, en el que se enmarca, al que se refiere, con el que se combina.³⁷

Pag 16

La tarea técnica prioritaria de las vanguardias históricas había sido llegar hasta lo específico de cada género artístico: destilar lo específico de la pintura, lo específico de la literatura, del cine, de la arquitectura...

Esa preocupación no existirá medio siglo después, incluso es posible que ahora se haya querido partir de una posición contraria: comprobar la permeabilidad entre géneros artísticos constituidos, intentar poner en circulación una cierta correspondencia entre las distintas operaciones y técnicas artísticas.

Pag 17

Opino que aquí está la idea más productiva del texto de Sontag: el silencio del arte de los Sesenta no es afán por alcanzar una verdad esencial, sino resistencia a comunicar. El autor quiere no decir, y su obra está, consecuentemente, a la defensiva, clausurada.

³⁷ Si consideramos el vacío como el equivalente del silencio, en la M-30 y en Entrevías el juego de vacíos y no vacíos es parte del juego, la manzana que se vacía generando un silencio, una nota que enmudece, los vacíos en torno a las manzanas en las que estas resuenan como melodías autónomas. En la m-30 el gran silencio del interior y el gran silencio de la piel vacía de gestos, el silencio del muro de ladrillo.

Pag 28

Que el silencio y el vacío puedan ocupar la esencia de una obra de arte es, en nuestro tiempo, una creencia anacrónica.

Antes cuando la obra de arte era una forma que introducía al mundo, y el espectador iba a la obra como en tránsito hasta el corazón de las cosas, si que podía producirse la obra alrededor de un núcleo vacío, alrededor de un bloqueo de comunicación.

Pag 29-30

La obra de arte moderna no es una clave del mundo, sino un mundo análogo, desvinculado.³⁸

(“ser obra significa: instalar un mundo”, Martin Heideger, Der Ursprung des Kunstwerkes(1935-1956) “las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro, con esencia propia y contrapuesta a aquel, como si también este fuera consistente” theodor w. adorno ästhetische theorie.)

Como en el mundo, la obra de arte moderna conoce una única propiedad: ser. La pregunta que conviene dirigirle a una obra no es “¿tú qué significas?”- eso sería una impertinencia, sería reducir la obra a mero vehículo ancillar portador de otra cosa, sería remitir la obra a algo ajeno a ella, a un “contenido”, lo importante, que podría ser dicho con el lenguaje-, sino “tú qué eres?”

Pag 43-44

“La única cosa a decir sobre el arte es que es una cosa. El arte es arte-en-tanto-que-arte y cualquier otra cosa es cualquier otra cosa. El arte-en-tanto-que-arte no es nada sino arte. El arte no es lo que no es arte” Ad reinhart “Art-as-art 1962.

Minimalistas: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris y Tony Smith. La obra minimalista trata de escapar de

³⁸ En la medida que la arquitectura se ha reivindicado como obra de arte, ha entrado en ese proceso de desvincularse del mundo que construye, construyendo un mundo análogo de referencias al que el mundo puede acceder si lo desea.

quedar atribuida a un género artístico determinado

La obra minimalista no se conoce por cuanto afirma, ni por cuanto rechaza, sino por cuanto ocluye y obstruye. Cortocircuita cualquier intento del espectador por valorar la obra, por abrir en ella hendiduras que permitan introducir algún “contenido”, por seccionarla en líneas de sentido, por interpretarla.

La obra minimalista no comparte nada con su espectador, escapa a cualquier reconocimiento de forma.

La obra minimalista detiene la imaginación, no la estimula.

Pag 51

La obra de arte minimalista es metáfora del trabajo incommunicante.

“Bajo critica esta la noción racionalista de que el arte es un tipo de trabajo del que resulta un producto acabado. La noción de que el trabajo es un proceso irreversible que acaba en un objeto-icóno estático ya no tiene mucho interés” Robert Morris notes on Sculptures, 1969.

Pag 53

Como solo los artistas pop seguirían al Picasso que se niega a la invención, y retira su actividad al interior de la historia de la pintura, como exploración de su territorio, y a la serie de cuadros, como desplazamiento del interés del objeto artístico a la actividad del artista.

Pag 93

Programa del curso 90-91

La arquitectura tiene que ver con la protección del cuerpo, con su amparo.

Tiene que ver con la ropa, puesto que cubrirse fue el gesto que originó la arquitectura.

Tiene que ver con el lenguaje, puesto que sólo de palabras está tejido el envoltorio ficticio y arrollador que recoge y protege al cuerpo acabado de parir.

Pag 141

Die wiener génesis de Franz Wickhoff

Wagner, Klimt, Mahler, el límite, el mosaico, el marco, Van de Velde a Mondrian, el collage.

Con esto ha quedado dicho:

-que el montaje de piezas es potencialmente indefinido, capaz de integrar en su proceso ámbitos de escala cada vez mayor, y que la tendencia de la obra es a ocupar todo el escenario. Que eso tiene una traducción directa en la indefinición de la obra, en la pérdida de sus límites, cosa que puede leerse en dos direcciones, como ocurre en cualquier desintegración: como pérdida de la identidad o como esponjamiento de las propiedades antes recluidas en un recinto. (Mondrian y la pintura "sin marco". El mosaico como agrietamiento de la figura, como cuarteamiento, pero también como substitución del límite de las figuras por una vibración que ensancha y expande sus efectos)

Pag 168

sobre Wright

Advertid sólo su definición de proyecto como "expresión de las condiciones de un problema"³⁹, o esta frase: "las limitaciones de un artista deben ser sus mejores aliadas"

39 Definición esta utilizada ampliamente por Oíza.

UNA CAJA DE RESONANCIA

JUAN NAVARRO BALDEWEG

Editorial Pretextos 2007

P 15

Copa, habitación y usuario están unidos en los azares de la luz. Y también aquel paisaje y sus habitantes, al ser contemplados, comparten el horizonte.

P 16

Ver es un acto selectivo, es afirmar y negar, reforzar unas relaciones, disipar otras, supone un proceso de decantación y entonces ocurre una súbita transfiguración-siempre en trance de desvanecimiento-de un fragmento de lo real ante nosotros que emerge de la realidad entera.⁴⁰

P 22

Una vez situé un pequeño peso -un peso estándar- al pie de una columna y fotografié su convivencia.

El pequeño peso hace hablar a la columna y nos dice: soporto el peso. Borra o diluye otras vías de interpretación, define una atribución del objeto, limita a lo que es ilimitado en el divagar interpretativo.⁴¹

P 53

40 Ver, la mirada de un arquitecto ha estado presente siempre en la génesis de la arquitectura, ver con ojos nuevos, de manera selectiva, pero con el deseo de conocer el fenómeno que está ocurriendo ante su mirar.

41 Surge el acto conceptual de colocar un muro al borde del río, un recinto cerrado que declama, al borde del río de coches, junto a la tormenta de ruidos, me cierro, oculto las vistas, busco el silencio.

How shall we hew the sun

Split it and make blocks

To build a ruddy palace?

Wallace Stevens (arquitectura)

Cómo debemos tallar el sol

Partirlo y hacer ladrillos

¿Para construir un maldito palacio?

La forma interrogante sobre esa acción cuestiona el cómo, no el qué y al ceder la iniciativa a una consideración instrumental, al como de la acción antes que a la naturaleza de la acción, sin darnos cuenta, se nos ha hecho partícipes de un proceso fantástico con la apariencia de algo verosímil y factible.

P 78

Cada época, cada cultura y cada región posee un ambiente visual propio, una especificidad en sus adornos y en la manera de disponerlos análoga al de una música de fondo o al de un comportamiento pegadizo.

En el ambiente se instala un rumor visual, un tam-tam peculiar o un redoble característico. Y ese golpeteo recurrente de lo ornamental es apreciable en cualquier civilización. Es como el oleaje de un mar en el cual navegan, se mecen y danzan las vidas humanas traídas y llevadas entre las estructuras manufacturadas, ya sean ciudades, casas, ropas u objetos.

Y a través de esa palpitación distintiva y envolvente se conectan las experiencias individuales a un inconsciente colectivo.

P80

La austeridad, el rechazo casi supersticioso del ornamento en lo

moderno, según la lógica exclusiva de la máquina, ha provocado una desazón, un hambre y una ansiedad cuya causa solo vagamente podemos identificar. Percibimos, por ejemplo, una oscilación y vaivén que inclina los estilos hacia extremos: uno orgánico, de exuberancia formal, y otro en el que lo formal es sujeto al rigor más acentuado. Ambas inclinaciones son complementarias y no necesariamente excluyentes y es posible atender ese doble requerimiento no de un modo alternativo sino simultáneamente. En consecuencia, la propuesta consiste en segregarse limpiamente los dos estratos evitando supeditar uno a otro, permitiendo una convivencia de ambos en libertad. Rigor racional e impulso ornamental crearían al unísono un tejido en el que se trenzan dos hilos de distinto color.

P 88

La obra de arte es una metáfora, una transmutación de sustancias, de la materia o de la energía del medio que nos rodea. La manipulación de algunas pocas de esas sustancias es suficiente para sugerir un mundo vasto, plural, de gran complejidad física. La obra de arte, en cualquier modalidad expresiva, sea escrita, sonora, pintada o modelada, es un destilado, es una transmutación en sonidos o palabras, líneas, colores o formas extraídas de una experiencia física múltiple.

P 158

Ahí radica la emoción de una obra: en esa combinación entre lo que es y lo que no es, o aún mejor, en la influencia entre ambas cosas.

Las formas en sí, el lenguaje incluso, quedan en un segundo plano y hasta podrían ser tratadas con cierto desinterés, como ya he dicho que ocurría con Soane. Esa es una idea que he expresado muchas veces con el concepto de invisibilidad, que no consiste en hacer que las cosas sean invisibles, sino en hacer visible tan sólo lo que uno quiere que se vea.

../..

Puedes, mediante un contraste, hacer que aparezca la masividad de algo o, al contrario, crear la ilusión de que no existe masa pesante. Los juegos, o sea, las influencias entre factores que intervienen son en realidad infinitos. Al hacer mis piezas iba advirtiendo que, tanto si se potencia el valor de una variable como si se disminuye, se produce una consciencia en el espectador, alertado, excitado por esa combinación. La pieza, entonces, te conduce a donde se pretendía: al descubrimiento de que estas sumergido en esa energía que en ella se manifiesta de la manera más sencilla. Reconoces esa fuerza general. O la vuelves a conocer: estaba ahí y ahora la adviertes sintiéndote, en efecto, inmerso en ella.

P 159

Porque clarificar tiene que ver, para mí, con la creación de un vacío.

Es por ejemplo, esa fuerza extraordinaria que tiene la simetría de, al mismo tiempo, reducir el silencio y señalar todo lo que no está ordenado por ella misma.

P 162

No existe otra razón de ser para esa que llamamos planta libre que lo óptico. Es una planta, diríamos, velada porque continuamente crea y niega expectativas a los ojos.

P 177

La columna y el peso es una obra antigua tiene la virtud de clarificar muchas cosas ...Y, sin embargo, cuando la ves con el pequeño peso al lado todas esas implicaciones desaparecen de repente, queda limpia de otros significados que no sean los relativos a su peso.

Limpiar y clarificar es como adjetivar las cosas: el adjetivo no añade una cualidad nueva a la cosa, sino que resalta una que ya existía por encima de las demás, haciéndola ver, aunque sea por un momento, como única o, mejor, como definitiva. Lo haces pasar todo por un estrechamiento, por un aro, por un canalón.

JAULAS Y TRAMPAS

MARIA TERESA MUÑOZ

Edición Ricardo Sánchez Lampreave - 2013 Madrid

P17

La maison Citrohan es el modelo arquitectónico que más se acerca a la disposición espacial, al espacio celular, propuesto por Bentham. Por una parte, se trata de organizar el interior de la casa de acuerdo con una serie de actividades sucesivas del habitante, incluso de fijar el orden en el que este lleva a cabo sus movimientos....

La maison Citrohan descompone el tiempo, multiplica las subdivisiones, desarticula y despliega todos sus elementos internos bajo una mirada que los controla.

P29

Wright nunca construyó jaulasfuera de ellas , Wright destruyó sistemáticamente las esquinas como en Fallingwater o las curvó como en el edificio para la Johnson Wax.

P157

Hablando de las viviendas de Poelzig, premodernas.

Esta división del espacio de la planta ha sido considerada, sobre todo por los arquitectos promotores de la modernidad, como la antítesis de la racionalidad espacial y como una organización azarosa y caótica que debía dejar paso a otra u otras en las que la jerarquía de uso y la lógica estructural fueran claramente expresadas. No se trataba únicamente de sustituir un orden por otro más acorde con las intenciones de sus autores y las demandas de los usuarios, sino que se negaba que en estas viviendas hubiera orden alguno, solo una aglomeración informe de habitaciones sometidas a la única disciplina del perímetro del edificio y, sobre todo, de la cubierta. Esto podría ser cierto, aunque nadie se haya ocupado de demostrarlo y mucho menos de indagar las

posibilidades de que existiera un orden distinto tras este aparente desorden en la distribución del espacio. El imperativo renovador de la arquitectura moderna, ante cuyas soluciones cualquier ejemplo anterior debía ser considerado inservible y hasta irracional, explica este modo de actuar, pero lo que no se explica es que tantos años después nadie se haya interesado por descifrar las claves de lo que no es más que un modo distinto de organizar el espacio doméstico....

La puerta es una imposición del uso sobre la geometría, como la continuidad de las líneas de división, de algunas de estas líneas de división, es una imposición de la estructura, del sistema de construcción de la cubierta apuntada.

P169

Hasta este momento de finales de los años veinte, Poelzig organiza el espacio doméstico según un esquema distributivo que no distingue entre un sistema circulatorio diferenciado y los lugares de habitación, entre los elementos dinámicos y estáticos del edificio, entre los espacios servidores y los servidos. Pero hay todavía más, tampoco existe en estas viviendas una jerarquía entre las distintas funciones de la casa, entre los dormitorios y las estancias por ejemplo, ni por la posición de las habitaciones ni por su tamaño, de manera que no es posible distinguir espacialmente las actividades sociales de las más individuales y privadas. Las habitaciones, en estas viviendas de la primera década del siglo XX, no son ni unidades que se repiten ni células individuales, como correspondería respectivamente a una ordenación derivada de la retícula geométrica o a la derivada de la adición de elementos distintos cada uno con su propia identidad. En consecuencia, ni la geometría abstracta ni la analogía orgánica proporcionan clave alguna para la lectura de este tipo de organización.

P189

Cuando Prada Poole dice que existe una tela para cada tipo de araña, se refiere no solo a una especificidad relacionada con el agente, con el constructor, sino sobre todo a las presas que han de

ser capturadas, cuyas cualidades determinarán tanto la resistencia de la red como las dimensiones de los huecos.

P193

Red es entonces sinónimo de organización, de estructura, de esquema de relaciones, que domina un campo perceptivo en el que prevalecen el movimiento y la variabilidad, con lo que adquiere un status superior al que poseen los objetos fijos y aislados.

P195

La red, en definitiva, es el registro de un comportamiento torcido equivocado, o simplemente torpe, por parte de quien cae en ella y las cualidades positivas del mecanismo se ven así contrarrestadas por su condición de dispositivo de corrección.

LA DISOLUCION DE LA ESTANCIA

JOSE MORALES

EDITORIAL RUEDA SL MADRID 2005

P103 casa Ugalde

La casa, su espacio doméstico, retiene probablemente aquel día en el que se decidió conservar el lugar más que transformarlo; corporeizarlo, más que aclimatar el lugar a la obra, o hacer de la obra un lugar que prescindiera de lo que allí había.

P115 Mies

La casa es paradójica, pero el trabajo que acomete Mies, no lo es tanto; consigue un espacio que se cuele hacia el interior, o que se escapa hacia el exterior.

La definición del perímetro es necesaria para abordar la construcción de la estancia y el espacio privado. Para Mies la solución está en cómo plantearlo, sin que esté presente físicamente. (Barcelona)

La colocación del pequeño estanque, la desmesurada longitud de los muros, o el desplazamiento que sufre la cubierta respecto del centro de gravedad de la casa ayudan al objetivo que Mies se propone. En efecto, recordemos algunas operaciones de este arquitecto como mirar hacia el exterior sin construir una ventana, o como salvar un camino o una carretera, sin que la casa se inmute.

P164

“la casa ideal es la que uno puede hacer suya sin alterar nada. Hacerla suya de manera habitual, es decir dentro de los límites de la moda del momento y sin sentir presión alguna por comunicar la trivial singularidad de cada uno o por acomodarse de manera absurda.” Alison+Peter Smithson “cambiando el arte de habitar”.

P176

Experiencia y tiempo, entendido como lo contemporáneo, entre otras razones del ideario del Team X, son el marco de una propuesta que hizo tambalear hasta caerse a los CIAM.⁴²

P195

“...deberíamos aceptar que las cosas que estamos a punto de tocar deberían ser como si estuviesen presuavizadas por la mano del hombre, que los objetos cercanos a nosotros deberían ser perfectos y tranquilizadores, incluso bellos, y parece razonable que todos los materiales y su manejo debería indicar y realzar su uso. Pero nos cuesta permitirnos pensar así, ya que el movimiento moderno, como movimiento era puritano (tanto en lo malo como en lo bueno) y se encomendaba a actitudes que encontraríamos innaturales y difíciles de ignorar” Alison+Peter Smithson “cambiando el arte de habitar”,⁴³

P201

J.Bakema exponía esta aparente contradicción, y la voluntad por resolverla, en su “carre blue” cuando al referirse al estudio de Nimes , de Candilis y Woods, decía, “Lo individual y lo colectivo como entidades relacionadas, explican el fenómeno de la vida total. ¿Cómo resolver el encuentro entre lo privado y lo público, cuando las relaciones entre las cosas deben ser reconocidas y visualizadas?”.

Este “contar con las cosas”, era la base de un ideario que se definía como “de nuevo realismo y de nueva objetividad”.

Una de las palabras claves del Team X era el concepto de “umbral”. Con esta idea se sugería el modo de pensar el espacio doméstico en relación con lo social:

“Hay algo más que ha estado trabajando en mi mente desde el

42 Fenomenología y creación de un lugar como acto vivencial.

43 Esta manera de ver la arquitectura, tan sensorial, tan fenomenológica, estando tan presente la presencia del usuario, no deja uno de pensar que de alguna manera está también muy presente en la forma cómo Oíza vive la arquitectura.

momento en que los Smithson pronunciaron la palabra “umbral” en Aix. Desde entonces, no he abandonado la idea. He vuelto veinte veces sobre ella, ampliando su significado en la medida que pude hacerlo. He llegado, inclusive, a identificarla como un símbolo, con lo que la arquitectura significa como tal y con lo que debería lograr. Establecer las partes intermedias es en realidad conciliar polaridades en conflicto. Procuremos un lugar en el que puedan intercambiarse, y habremos restablecido el original fenómeno dual. En Dubrovnic llamé a esto, “la más grande realidad del umbral”. Manual del Team X , ediciones nueva visión , buenos aires 1966.⁴⁴

44 Nuevamente no podemos sino pensar cuan cerca está la posición de Oiza a los planteamientos del Team X.

PAUL RUDOLPH Y LA ESCUELA DE SARASOTA.

<http://www.artic.edu/research/paul-rudolph-1918-1997>

“Nunca pueden resolverse todos los problemas.... Por cierto, es una característica del siglo XX, que los arquitectos sean altamente selectivos en determinar que problemas quieren resolver. Mies, por ejemplo, hace edificios magníficos solo porque ignora muchos aspectos de los mismos. Si resolviera más problemas, sus edificios serían menos potentes.”

(Elkton, Kentucky 1918 - Nueva York 1997)

Interview Excerpt

“The idea of what you express and what you don’t express is a tantalizing thing. I think it probably comes as close to getting to the art of architecture as any single thing. You can’t say that a building which expresses everything is better than one that doesn’t express. I said a long, long, time ago that the reason why Mies made great architecture is he left so much of it out. He was very careful about what he wanted to show. It wasn’t necessarily the truth of the matter as we all know, but he made great architecture...in his hands it was a great work of art....Nobody can say that buildings are better or worse because of their articulation of the parts. Nobody can say that a building which shows all of its mechanical system is better than a building that doesn’t show any of it. The art of architecture deals with why you have certain prejudices about certain things, which I’ve tried to say nobody knows. The other aspect has to do with what you choose to show and not show.” (pp.12-13)

La idea de qué es lo que quieres expresar y qué es lo que no quieres expresar es una cuestión sugerente. Pienso que es probable que tenga tanto que ver con el arte de la arquitectura como con cada cosa independiente. Tú no puedes decir que un edificio que lo expresa todo es mejor que uno que no lo expresa. Yo dije hace mucho, mucho tiempo que la razón por la que Mies hacía gran

arquitectura es porque él dejaba tanto fuera de ellos. Él era muy cuidadoso sobre lo que quería enseñar. No era necesariamente el fondo del asunto, porque él hacía gran arquitectura... en sus manos era un gran trabajo de arte...nadie puede decir que los edificios son mejores o peores a causa de la articulación de sus partes. Nadie puede decir que un edificio que enseña todos sus sistemas mecánicos es mejor que un edificio que no enseña ninguno. El arte de la arquitectura se ocupa de porqué tienes ciertos prejuicios sobre ciertas cosas, sobre las cuales según he intentado decir, nadie sabe. El otro aspecto tiene que ver con lo que eliges enseñar o no enseñar.

(Traducción de JL Jiliberto Herrera)

UNA ARQUITECTURA DE LA HUMILDAD

Juhani Pallasmaa

Fundación caja de arquitectos 2010

P7

También solía recordar al interlocutor que el sentido original de la voz griega *theorein* es “observar” algo. La etimología del concepto no implicaba, pues, la idea de especulación intelectual, idea que a menudo caracteriza el ejercicio teórico de la arquitectura....

Me limito a observar los fenómenos arquitectónicos y artísticos desde el punto de vista de quien ejerce la profesión.

“El trabajo filosófico- como en muchos aspectos sucede en la arquitectura- consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas. Wittgenstein, Ludwig. Aforismos, cultura y valor.

P12

El método característico para alcanzar el éxito en los concursos de arquitectura es “apuntar por encima del objetivo”. Quien tenga en cuenta los innumerables requisitos de un problema arquitectónico, en condiciones normales no tendrá la menor oportunidad de presentar una solución brillante y sorprendente. El impacto de una solución ganadora se logra, sobre todo, mediante la simplificación, la exageración y la indiferencia.

P31

La arquitectura contemporánea ha recibido la condena tanto del público como de aquellos arquitectos que han perdido la fe en el movimiento moderno. 1982

P35

De hecho el peor defecto del movimiento moderno estriba en su

incapacidad de transformarse en una tradición local positiva. 1982.

P36

“la forma no es más que el deseo concentrado de una vida que quisiera perdurar eternamente en la tierra” Alvar Aalto Undated Draft for a speech.

P52

“Un planificador urbano debería también tener en cuenta los zapatos de mujer que esperan a que alguien los compre en el escaparate de una zapatería.” Sverre Fehn conferencia La tradizione moderna Venecia 1982

P83

La piscina de forma irregular de villa Mairea suele interpretarse como metáfora de los estanques de los bosques finlandeses. No se puede negar que la forma de la piscina evoca esta imagen, y no es menos cierto que Aalto daba importancia de los ingredientes de lo finés.

Pero la piscina también evoca el símbolo secreto de lo femenino que aparece en los collages cubistas: la caja de resonancia del violín, de la guitarra o de la mandolina.

P91

“También la arquitectura tiene una segunda intención que siempre permanece latente: la idea de crear un paraíso. Es el único significado de nuestras casas. Si no llevásemos continuamente este ideal a cuestas, todos los edificios serían simples, triviales y la vida sería ..., bueno, entonces no sería vida. Cada edificio, cada producto de la arquitectura, es un símbolo de esta y pretende demostrar que deseamos construir un paraíso terrenal para los hombres. Alvar Aalto, conferencia Malmö, 1957⁴⁵

45 No sabríamos decir si Oíza conocía esta cita, pero que conocía el pensamiento de Aalto es seguro, esta de Aalto es una idea que subyace en el edificio de la M-30, también podemos decir que está presente en la cita de Cela que Oíza lee

P108

“Para un arquitecto, más que habilidad de imaginar espacios, lo importante es la capacidad de imaginar vida” Aulis Blomstedt. Arq finlandes (1906-79)

P112

La arquitectura: una disciplina impura.

La complejidad del fenómeno arquitectónico deriva de su esencia conceptual “impura” como campo de progreso de la humanidad. La arquitectura es un acto práctico y metafísico, y es también utilitario y poético, tecnológico y artístico, económico y existencial, manifestación colectiva e individual, todo al mismo tiempo.

La arquitectura es una respuesta a las demandas y deseos existentes, pero al mismo tiempo crea su propia realidad y criterios. Reúne el pasado, presente y futuro. Es el medio y el fin. Además, al aspirar al ideal, la arquitectura auténtica sobrepasa cualquier objetivo planteado conscientemente y, en consecuencia, siempre es un regalo. (2003)

P114

Tal y como nos advierte el geógrafo fenomenológico David Seamon: “El método fenomenológico exige sinceridad. Ocurre a menudo que leemos demasiado en una imagen o vemos en ella demasiado poco” A way of seeing people and place. Phenomenology in environment behaviour research.

P124

Caí en la cuenta de que la esencia de la arquitectura no se halla en los edificios, entendidos como objetos físicos, sino en su papel como estructuras a través de las cuales se ve el mundo, como horizontes que nos permiten experimentar y comprender la condición humana.

repetidas veces. “esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece”

LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD

ALDO ROSSI

EDITORIAL GUSTAVO GILI BARCELONA

1º edición en italiano 1966-1ª edición en español 1971

PAG 41

La arquitectura de la ciudad, en efecto, tiene un significado preciso que conviene recordar del modo más simple posible. Considerar la ciudad como arquitectura significa reconocer la importancia de la construcción de la arquitectura como disciplina dotada de una propia y determinada autonomía (no, claro está, autónoma en sentido abstracto) la cual, precisamente en la ciudad, constituye el hecho urbano preeminente que, a través de todos aquellos procesos que aquí analizamos, une el pasado con el presente. La arquitectura no queda por eso esfumada en una pretendida arquitectura urbana donde otra escala ofrezca nuevos significados; al contrario, se trata de individualizar el sentido de cada proyecto y de su constitución como hecho urbano.⁴⁶

Pag 42

La arquitectura y la teoría de la arquitectura, como todo, pueden ser descritas por determinados conceptos, los cuales, a su vez, no son absolutos o neutrales.

En arquitectura los problemas del conocimiento han ido siempre unidos a las cuestiones de las tendencias y de la elección. Una arquitectura sin tendencia no tiene campo ni modo de manifestarse. Así, al construir una teoría de la arquitectura, también la relación con la historia es una correspondencia de elección.

Pag 45

⁴⁶ Cuando Patrick Schumacher plantea la tesis de la arquitectura como sistema autopiético, tiene que tener en la cabeza, seguro, planteamiento como los de Aldo Rossi.

En otros términos, como he escrito en este libro, es menester referirse al concepto de función en sentido algebraico, lo que implica que los valores son cognoscibles uno en función del otro y que las funciones y la forma establecen vínculos más complejos que no los lineales de causa y efecto, desmentidos por la realidad.⁴⁷

Pag 51

Pero la arquitectura, en todo su iter histórico y en su proceso de constituirse y afirmarse como disciplina, se identifica con la ciudad y no puede afirmarse sin la ciudad.-

Pag 51-52

Este diseño general se puede definir como forma tipológica.

La clasificación de las diferentes casas góticas nos lleva a la necesidad de determinar el carácter común que las unifica, que hace de ellas una experiencia única, y esta es la forma.

Una forma que, después de precisarse por medio de la relación con realidades distintas, se convierte en una manera de afrontar la realidad, una manera con la que, dentro de un cuadro histórico determinado, se divide el terreno y se fijan los caracteres de la casa.

Esto tiene para la arquitectura el valor de una ley, con su autonomía, con su capacidad de imponerse sobre lo real. La parcela gótica, con su forma estrecha y alargada, con la posición de la escalera fijada y con su relación constante entre lleno y vacío, constituye una experiencia precisa de la unidad.

Una experiencia que permanece como forma, incluso en situaciones diversas, hasta hoy; por ello, cuando un arquitecto capta la belleza del corte largo y estrecho de los apartamentos de Le Corbusier, se refiere a una experiencia precisa que ha aprendido por medio de la arquitectura.

Así pues entiendo por forma tipológica aquellas formas que en la historia o en las opciones que se les atribuyen en ciertos periodos, o

⁴⁷ En términos actuales estaríamos hablando de teoría de sistemas.

en las implicaciones que se les dan, acaban por asumir el carácter sintético de un proceso que precisamente se manifiesta en la propia forma.

Se puede afirmar que las innovaciones arquitectónicas se han valido siempre de acentuaciones particulares, no de invenciones de la tipología.

No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que esta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que está en un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad.

Pag 54

Otra tesis de este libro, en la que la investigación ha avanzado, es la que se refiere a las partes de la ciudad. Aquí se habla de la ciudad como de un conjunto constituido por varios trozos completos en sí mismos y de que el carácter distintivo de toda ciudad, y por tanto de la estética urbana, es la tensión que se ha creado y se crea entre las zonas y elementos, entre las diversas partes.

Pag 63

Podemos estudiar la ciudad desde muchos puntos de vista: pero esta emerge de manera autónoma cuando la consideramos como dato último, como construcción, como arquitectura.

Pag 78

Uno de los mayores teóricos de la arquitectura, Quatremere de Quincy, comprendió la gran importancia de este problema y dio una definición magistral de tipo y modelo:

“[...] La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa que copiar o que imitar perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe servir de regla al modelo[...] El modelo entendido según la ejecución práctica del arte es un objeto que tiene que repetirse tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual nadie puede concebir obras que no se asemejen en absoluto

entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo, todo es más o menos vago en el tipo. Así vemos que la imitación de los tipos nada tiene que el asentimiento o el espíritu puedan reconocer.”

Pag 79

Ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remisibles a tipos.

Pag 126

La forma en que se realizan los tipos edificatorios residenciales, el aspecto tipológico que les caracteriza, está estrechamente vinculado a la forma urbana.

APOSTILLAS A EL NOMBRE DE LA ROSA

Umberto Eco

LO POSMODERNO, LA IRONÍA, LO AMENO

Sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un Kunstwollen, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica).

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.

...

Por eso, si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio. Por lo demás, en eso consiste la cualidad (y el riesgo) de la ironía. Siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio.⁴⁸

48 La reacción de Sota ante la propuesta de Oíza en la M-30 se entiende de quien no cree que se pueda ironizar, reformular con ironía los principios del movimiento moderno.

SABER VER LA ARQUITECTURA

Bruno Zevi

EDICIONES APOSTROFE

Pag 31-32

Que el espacio, "el vacío", sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.⁴⁹

Pag 38

En efecto, todo edificio corta resueltamente e interrumpe la continuidad espacial, de manera que el hombre, colocado en su interior, no puede ver todo lo que está fuera de la "caja de muros", y viceversa. Todo edificio, por consiguiente, pone un límite a la libertad visual y espacial del observador.

49 Esta idea de escena donde se desarrolla la vida, básica en el desarrollo de la arquitectura, toma forma en el proyecto fenomenológico sistémico, aquel que se sumerge en la vida sobre la que debe intervenir hasta conseguir que esta resuene en su interior y sea capaz de proponer las arquitecturas que permitan la continuidad de la vida hecha propia.

LA MODERNIDAD SUPERADA

Montaner, Josep Maria

Gustavo Gili 2002 Barcelona

Pag 13

LINA BO BARDI

Si la arquitectura moderna era anti histórica, ella consiguió hacer obras en las que la modernidad y tradición no eran antagónicas.

Pag 14

Bo Bardi no propuso una forma arquitectónica sino un método: un método para superar las limitaciones de la propia modernidad consistente en armonizar la base cultural del pasado y la riqueza y vitalidad de la cultura popular con el proyecto moderno de crear unas nuevas formas para una nueva sociedad.

Pag 27

La sensibilidad hacia el lugar por parte de la arquitectura contemporánea es un fenómeno reciente

Pag 28

Riegl presenta como paradigma el interior delimitado y perfecto del Panteón de Roma. Sin embargo, la concepción que desarrollan las vanguardias se basa, en un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano, en total contraposición al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático.⁵⁰

Pag 30

⁵⁰ Tal como define Cacciari, lo moderno es abstracto, no adscrito a ningún lugar sino a unas normas y lo tradicional es lo arraigado a un lugar específico.

La concepción de espacio infinito como continuum natural, receptáculo de todo lo creado y lo visible, tiene una raíz platónica. Platón habla en el Timeo del chora como el espacio eterno e indestructible, abstracto, cósmico, que provee de una posición a todo lo que existe.

Aristóteles, en cambio, identifica en su Física el concepto genérico de "espacio" con otro más empírico y delimitado que es el de "lugar", utilizando siempre el término "topos". Es decir, Aristóteles considera el espacio desde el punto de vista del lugar.

Pag 31

Según Aristóteles "el lugar es algo distinto de los cuerpos y todo cuerpo sensible esta en el lugar/...../ El lugar de una cosa es su forma y limite/.../La forma es el límite de la cosa, mientras el lugar es el límite del cuerpo continente/.../Asi como el recipiente es un lugar transportable, el lugar es un recipiente no trasladable"

Pag 31

En la arquitectura moderna, .., la sensibilidad por el lugar es irrelevante: todo objeto arquitectónico surge sobre una indiscutible autonomía.

Pag 32

el espacio moderno se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado..., por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado. En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano.

Pag 38

El espacio moderno que configura Wright no depende de una concepción racional, autónoma y prototípica sino de la experiencia

visual y corporal de cada usuario habitando los interiores. Wright persigue un espacio moderno que no sea indiferente al lugar. De hecho, la idea de lugar se diferencia de la de espacio por la presencia de la experiencia.

Pag 41

Según el texto crucial de Heidegger, *Construir, habitar, pensar* (1951), “los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar/.../los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares”.

Pag 43

Según Heidegger, “el lugar no existía antes de la construcción del puente/.../ se origina sólo a partir del puente”

Pag 45

Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos.⁵¹

Pag 91

LA EXPRESIÓN EN LA ARQ DESPUÉS DEL MOV MODERNO

En griego “hermenéutica” significa “expresión de un pensamiento”, es decir desvelamiento de su significado más profundo y oculto.

Pag 95

La arquitectura del movimiento moderno se basa en la idea de la ausencia de carácter./.../ La arquitectura moderna, que es ahistórica por principio, ya no representa nada del pasado, sino que es y sólo puede representar su propia condición de modernidad. Una

⁵¹ La experiencia, el fenómeno evenencial como validador de la arquitectura, la experiencia del ser en la arquitectura.

arquitectura de aspiración internacional debía negar el concepto de carácter por todo lo que comportaba de forma singular y específica, de costumbre local, de excepción o accidente.⁵²

Pag 96

El pensamiento moderno, con su insistencia en la reproductibilidad, había convertido la arquitectura en diseño de prototipos. Si la arquitectura se reduce a soluciones reproducibles en serie, se niega la posibilidad del monumento, es decir de aquella pieza, singular e irrepetible, que es un monumento por ser distinta a las demás y que nunca podrá serlo mientras predomine el mecanismo de hacer que los edificios públicos sean repetibles y similares.

Pag 118

TIPO Y ESTRUCTURA

Para Jean Nicolas Louis Durand, estructuralista *avant la lettre*, tipo era tanto la estructura interna de la forma arquitectónica como el proceso metodológico del proyecto basado en la articulación en planta y fachada de elementos y partes.

Quatremere de Quincy estableció en su *Dictionnaire historique de la architecture* (parís 1832) una diferenciación conceptual entre “tipo” y “modelo”, que aun hoy puede ser válida.

TIPO es la idea genérica, platónica, arquetípica, es la forma básica común de la arquitectura; MODELO es aquello que puede irse repitiendo tal cual, como un sello que posee caracteres recurrentes.

Pag 119

La armonía es el depósito y el repertorio de sonidos que puede emplear la melodía; y la melodía es una serie sucesiva de sonidos que no admiten más que un solo arreglo. Guy de Chabanon. (fines del sXVIII)

⁵² En Oíza, desde las primeras obras, la presencia del carácter, de la respuesta frente al lugar, lo coloca en una posición ambigua frente a la ortodoxia moderna.

Pag 145

MODERNIDAD VANGUARDIAS Y NEOVANGUARDIAS

Paradójicamente estos dos mitos modernos, la originalidad y la reproductibilidad, son totalmente contradictorios: o se pone énfasis en el carácter original e innovador de la obra o se hace en su capacidad de repetición.

De la misma manera son antitéticos originalidad y novedad: la originalidad remite a los orígenes, a una sustancia arcaica que se recupera, en cambio novedad significa ruptura, búsqueda de lo que no tiene antecedentes.

Pag 145

A pesar de su gran diversidad, las creaciones de las vanguardias artísticas y arquitectónicas destacan por unos principios formales básicos: falta de jerarquía y de centro, abstracción y carácter antireferencial, reacción contra la tradición, utilización de mallas geométricas, mecanismos compositivos basados en el collage, búsqueda de formas dinámicas y transparentes, inspiración libre en el universo de la máquina.

Pag 148

¿Quién es más moderno, el que continúa acríticamente los patrones de la modernidad establecida o el que pone énfasis en la crisis de esta modernidad y para afrontarla introduce referencias a la tradición?

LOS ARTÍCULOS DE ANY

Ignasi de Sola Morales

Fundación Caja de Arquitectos 2009 Barcelona

Anyone

P17

Los supuestos de la vanguardia sobre la historia, el tiempo, el cambio y las relaciones sociales fueron objeto de una crítica radical en los años sesenta....

La concepción lineal de la historia como progreso ilimitado de la humanidad fue destruida por el pensamiento estructuralista.

P18

Dos eran las consecuencias más inmediatas de la difusión del paradigma lingüístico. La primera consistía en entender cualquier proceso o producto cultural como un lenguaje en sí mismo y, por lo tanto, sometido a la interdependencia entre lo significativo y lo significado....

about Rossi

La petición de un conocimiento autónomo de la arquitectura basado en el cuerpo teórico que le ha sido propio- la tratadística y la manualística- y la definición de los datos morfológicos y tipológicos como las referencias esenciales para el análisis de las obras arquitectónicas y urbanísticas constituyen una inteligente transposición de las preocupaciones del pensamiento estructuralista al territorio de la arquitectura.

P28

En el caso de la arquitectura posmoderna el procedimiento realista se manifiesta en los siguientes puntos. El aparente historicismo de la reutilización de estereotipos estilísticos del pasado no es otra cosa

que un acto de plena confianza en la posibilidad de su repetición, al margen de la historia –es el liberalismo del fin de la historia de Fukuyama- así como una demostración de la seguridad en la consistencia comunicativa de los signos.

Anywhere

P39

Es la sustitución del empirismo psicológico, fundamentalmente de la psicología de la percepción gestáltica, por la fenomenología husserliana la que propondrá la sustitución de la noción de espacio por la de lugar.

P40

Frente a ello las filosofías de la existencia proponen poner en práctica la máxima husserliana de “volver a las cosas mismas”. La arquitectura está referida a las condiciones particulares concretas de cada situación dada en un espacio y un tiempo precisos.

P41

Christian Norberg-Schulz..., su obra se desarrolla bajo la inspiración heideggeriana. La arquitectura es vista desde la noción central que encuentra en ella, sobre todo, una actividad destinada a señalar lugares. Lugar es el reconocimiento, delimitación, establecimiento de confines.

P45

La noción de lugar aparece indisolublemente ligada a la noción de tiempo. Los lugares de las culturas históricas han sido casi siempre, desafíos al tiempo, monumentos que acumulan la memoria combatiendo el olvido,...

Pero hay también la cultura del acontecimiento.

El acontecimiento es una vibración... un sistema de armónicos que permanecen un tiempo antes de disiparse.

Anyway

P51

Las interpretaciones habituales de cuales han sido los objetivos de la arquitectura moderna tienden a privilegiar la idea de la obra arquitectónica como pacificación.

Frente a los problemas sociales, a las culturas locales, al patrimonio histórico conocido o la naturaleza, la arquitectura parece estar llamada a resolver todas estas contradicciones.

Anybody

P95

En la revista Das neue Frankfurt aparecen entre 1926 y 1931 minuciosos estudios sobre las medidas e los cuerpos, de sus partes, de su ámbito de movimiento.

La desmembración, desorganización, a la que hemos aludido más arriba es la condición de posibilidad de una arquitectura que se desarrollará no en relación con el cuerpo humano sino como adecuación de los distintos órganos del mismo.

P96

El cuerpo-gimnasta presentado por Le Corbusier para mostrar sus maisonettes no es sino la confirmación de que el buen comportamiento físico higiénico del cuerpo está indisolublemente ligado a las dimensiones, a la conformidad, que las partes del cuerpo mantienen con la machine a habiter...

En las arquitecturas del entorno bien climatizado (banham) o las metabolistas células móviles incorporadas a las megaestructuras, el cuerpo antropomórfico no existe, como tampoco existe el cuerpo del hombre medida de todas las cosas. Lo que queda es un sistema de mecanismos –ambientales, psicológicos o mecánicos- mediante el cual se busca la satisfacción de un cuerpo que se resuelve en demandas energéticas, en intercambio de frío y calor, de radiaciones

o de información a través de medios también electrónicos.

Anyhow

P106

¿Qué sucede si intentamos pensar desde el otro extremo de estos conceptos tradicionales? ¿Existe una arquitectura materialmente líquida, atenta y configuradora no de la estabilidad sino del cambio y, por tanto, habiéndose las con la fluidez cambiante que ofrece toda realidad? ¿Es posible pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio? ¿Una arquitectura cuyo objetivo sea no el de ordenar la dimensión extensa sino el movimiento y la duración?⁵³

P113

La experiencia del lugar del flujo es cinestésica, distraída, como hubiera dicho Walter Benjamin, quien tuvo la poderosa intuición de que la mirada atenta, visualista, pertenecía a la experiencia de una cultura periclitada.

Anymore

P118

Sin embargo con este nuevo paradigma se producían otros cambios. Con el desarrollo de lo que convencionalmente llamamos arquitectura moderna, desaparece la tratadística, es decir, cualquier tentativa de organizar de forma ordenada el conjunto de principios y de conocimientos en los que fundamentar la práctica de la arquitectura, a la vez que aparecen discursos parciales, estudios, manifiestos, narraciones históricas de alcance limitado, gracias a las cuales se legitima la nueva arquitectura.

⁵³ Mas que una arquitectura líquida, una postura líquida frente al proyecto, una postura fenomenológica sistémica que permita, desde la ausencia de dogmas, el acoplamiento estructural entre sociedad y arquitecto, el cual responderá desde la propia estructura ontológica de la arquitectura en coordinación estructural entre ambos sistemas.

P120

Desde distintas instancias, el paradigma tecnológico-psicológico entra en crisis en los años cincuenta. En nombre de la fenomenología, del humanismo, de la antropología y de la historia crítica, asistimos al desmontaje del edificio racional-técnico-social que estructuraba la llamada arquitectura moderna. Las irónicas palabras de Colin Rowe (*) no hacen más que levantar acta del fin de una episteme, contar la que luchaban tanto el Team X como los arquitectos nórdicos, tanto los brasileños como Louis Kahn.

(*) el momento actual ¿no es el fin de la historia? 1958

Anymore

P124

Por lo menos desde Foucault sabemos que las cosas no son más que el cruce de sus relaciones y que el conocimiento al que podemos acceder dependerá, en todo caso, de nuestra habilidad para detectar el máximo número de flujos relacionados que se entrecrucen en un evento.⁵⁴

P127

Unos párrafos más adelante, Gilles Deleuze añade: "Una teoría es como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante. Es preciso que sirva, que funcione y que funcione para otros no para uno mismo"

Anything

P132

Tanto en las artes plásticas como en la música y la danza, pero también en la arquitectura, la poética minimalista tiene como rasgo

⁵⁴ Una investigación fenomenológica sistémica y evenencial, para una realidad de la que sólo podemos conocer el evento, para, actuando, insertarnos en él, formar parte de esa realidad, permitir la continuidad de la experiencia, traer un mundo a la mano.



común la resistencia.

El minimalismo tiene un referente conceptual y otro religioso...

El minimalismo apuesta por la redundancia completa, por la pura autorreferencialidad y por los niveles más elementales de la forma abstracta....

El minimalismo en arte y en arquitectura es una ética de apartamiento y renuncia del mundo. Del mundo contemporáneo también, de sus contradicciones y banalidades.⁵⁵

FENOMENOLOGÍA

⁵⁵ La referencia de varios críticos a la autoreferencialidad de la arquitectura minimalista genera la pregunta de si esta actitud de ensimismamiento autopoietico no ha generado una desconexión con la sociedad y una falta de acoplamiento de las propuestas arquitectónicas y la sociedad para la que proponemos arquitectura

CONSTRUIR HABITAR PENSAR

Martin Heidegger

Traducción del original alemán de José Luis Jiliberto Herrera.

2016

A continuación, intentaremos pensar sobre el habitar y el construir. Este pensar sobre el construir no tiene la pretensión de encontrar ideas sobre la construcción, ni siquiera dar reglas sobre cómo construir. Este ensayo de pensamiento no presenta en absoluto el construir a partir de la arquitectura, ni de la técnica, sino que remonta el construir a aquella región a la que todo pertenece, a lo que es.

Nos preguntamos:

1.º ¿Qué es habitar?

2.º ¿En qué medida pertenece el construir al habitar?

- | -

Al habitar llegamos, así parece, en primer lugar a través del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta.

Entre tanto, no todas las construcciones son viviendas. Un puente y un aeropuerto; un estadio y una central eléctrica; son construcciones pero no viviendas; una estación y una autopista; una presa y un mercado son construcciones pero no viviendas. Sin embargo, las construcciones mencionadas están en el campo de nuestro habitar. Este va más allá de esas construcciones y no se restringe, de nuevo, a la vivienda. El camionero se encuentra en la autopista como en casa, pero no tiene allí su alojamiento; la obrera de una fábrica textil está allí como en casa, pero no tiene allí su vivienda; el ingeniero que dirige una central energética está allí como en casa, sin embargo no habita allí.

Estas construcciones albergan a las personas. Las ocupan e

igualmente no habitan en ellas, si habitar solo significa tener alojamiento en ellas. En la actual falta de viviendas, tener donde alojarse es ciertamente algo tranquilizador y reconfortante; las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento. Hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar? Aquellas construcciones, sin embargo, que no son viviendas siguen estando determinadas por el habitar en la medida en que sirven al habitar de las personas. Así pues, el habitar sería, en cada caso, el fin que persigue todo construir. Habitar y construir están, el uno con respecto al otro, en la relación de objetivos y medios.

Ahora bien, mientras únicamente pensemos esto, tomamos el habitar y el construir como dos actividades separadas, y en esto planteamos algo correcto. Sin embargo, al mismo tiempo, con el esquema medios-objetivos nos ocultamos las relaciones esenciales. Construir, realmente, no es sólo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar. ¿Quién nos dice esto? ¿Quién, sobretodo, nos da una medida con la cual medimos la esencia del habitar y el construir? El estímulo de la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a su propia esencia. Sin embargo, mientras tanto, por el orbe de la tierra corre una desenfrenada carrera de escritos y de emisiones de lo hablado. El ser humano se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad el lenguaje sigue siendo el señor del hombre. Tal vez, más que cualquier otra cosa, la inversión, llevada a cabo por el ser humano, de esta relación de dominio es lo que empuja a su esencia en lo no doméstico. Que nos preocupemos por la corrección en el hablar está bien, pero no ayuda mientras el lenguaje nos siga sirviendo, únicamente, como un medio de expresión. De entre todos los estímulos que nosotros, los humanos, podemos, desde nosotros mismos, aportar al hablar, el lenguaje es el mayor y en todas partes el primero.

¿Qué significa entonces construir? La palabra del alemán antiguo correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. Hemos perdido el significado propio del

verbo bauen (construir), es decir, habitar. Una huella escondida ha permanecido en la palabra Nachbar (vecino). El Nachbar, el Nachbargebür, el Nachbargebauer, aquel que habita en la proximidad. Los verbos buri, büren, beuren, beuron significan todos el habitar, el hogar. Ahora bien, la antigua palabra buan, ciertamente, no nos dice solamente que construir es propiamente habitar, sino que a la vez nos da una indicación sobre cómo debemos pensar el habitar que ella nombra. Nos imaginamos, habitualmente, cuando hablamos de habitar, unos comportamientos que las personas llevan a cabo junto con otras muchas. Trabajamos aquí y habitamos allí. No sólo habitamos — esto casi sería inactividad — tenemos una profesión, hacemos negocios, viajamos y estando de camino habitamos, ahora aquí, ahora allí. Construir (bauen) significa, originariamente, habitar. Allí, donde la palabra construir habla aun de un modo originario, dice, al mismo tiempo, hasta dónde llega la esencia del habitar. Bauen, buan, bhü, beo es nuestra palabra «bin»(«soy») en las formas ich bin, du bist (yo soy, tú eres), la forma del imperativo bis, sei, (sé). Entonces ¿qué significa ich bin(yo soy)? La antigua palabra bauen (construir), a la que pertenece “bin” (soy), contesta: «ich bin»(yo soy), «du bist»(tú eres), quiere decir: yo habito, tú habitas. El modo en que tú eres y yo soy, la manera según la cual las personas somos en la tierra es el Buan, el habitar. Ser humano significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra bauen dice, el hombre es en la medida en que habita; pero la palabra bauen significa al mismo tiempo: abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) una tierra de labranza (einen Acker bauen), cultivar (construir) una viña. Este construir sólo cobija el crecimiento que, por sí mismo, hace madurar sus frutos. Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir. La construcción de buques y de templos, en cambio, produce en cierto modo ella misma su obra. El construir (bauen) aquí, a diferencia del cuidar, es un erigir. Los dos modos del construir — construir como cuidar, en latín collere, cultura; y construir como erigir edificios, aedificare — están incluidos en el propio construir, el habitar. El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, permanece, para la experiencia cotidiana del ser humano, como “lo habitual”, como lo dice tan bellamente la lengua. De ahí que se oculte tras las múltiples maneras en las que se lleva a cabo el habitar; tras las actividades del cuidar y erigir. Luego, estas actividades reivindican, solo para sí,

el nombre de construir y con él la cosa que este nombre designa. El sentido propio del construir — a saber: el habitar — cae en el olvido.

Este acontecimiento parece, al principio, como si fuera un simple proceso dentro del cambio semántico que tiene lugar únicamente en las palabras. En realidad, sin embargo, se oculta ahí algo decisivo, a saber: el habitar no es experimentado como el ser del ser humano; el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental de la existencia humana.

El hecho de que en el lenguaje se pierda el significado propio de la palabra construir, da testimonio, sin embargo de lo originario de estos significados; porque en las palabras esenciales del lenguaje, cae en el olvido su significado propio a favor de su significado más aparente. El misterio de este proceso es algo que el ser humano apenas ha considerado aún. El lenguaje le retira al ser humano el habla simple y grande. Pero no por ello enmudece el estímulo inicial del lenguaje. Simplemente guarda silencio. El ser humano, naturalmente, deja de prestar atención a este silencio.

Pero si ponemos atención a lo que el lenguaje dice en la palabra construir, entonces oiremos tres cosas:

- 1.º Construir es propiamente habitar.
- 2.º El habitar es la manera de ser de los mortales en la tierra.
- 3.º El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, el crecimiento — y en el construir que levanta edificios.

Si pensamos estas tres cosas, percibiremos una señal y observaremos esto: lo que, en su esencia, sea construir edificios es algo sobre lo que no podemos preguntar de un modo satisfactorio, y no hablemos de decidirlo, de un modo adecuado a la cuestión, mientras no pensemos que todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan. Pero ¿en qué consiste la esencia del habitar? Escuchemos una vez más el estímulo del lenguaje: el

antiguo sajón «wun» y el gótico «wunian» significan, al igual que la antigua palabra baven, el permanecer, el residir. Pero la palabra gótica «wunian» dice de un modo más claro cómo se experimenta este permanecer. «Wunian» significa: estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella. La palabra paz (Friede) significa lo libre (Freie), das Frye, y fry significa: preservado de daño y amenaza; “preservado de...”, es decir: cuidado. Freien (liberar) significa propiamente: cuidar. El cuidar, en sí mismo, no consiste únicamente en no hacerle daño a lo cuidado. El verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano preservamos algo en su esencia, cuando restituimos algo a su propia su esencia; en correspondencia con la palabra liberar, dar cobijo. Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer cobijado en lo libre, es decir: en lo libre que cuida toda cosa en su esencia. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, velar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Se nos muestra en tanto que pensamos que lo humano descansa en el habitar y, en realidad, en el sentido del residir de los mortales en la tierra

Pero «en la tierra» significa «bajo el cielo». Ambas cosas significan «permanecer ante los divinos» e incluyen un «pertenecer a la comunidad de los seres humanos». A unidad originaria pertenecen los cuatro: tierra y cielo, los divinos y los mortales en una unidad.

La tierra es la que, sirviendo, sostiene; la que floreciendo da frutos; extendida en riscos y esteros, abriéndose a plantas y animales. Decimos “tierra”, entonces estamos pensando ya en los otros Tres, pero, no obstante, no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro.

El cielo es el paso abovedado del sol, el curso cambiante de las fases de la luna, el resplandor ambulante de las estrellas, las estaciones del año y su transición, luz y crepúsculo del día, oscuridad y claridad de la noche, lo hospitalario y lo inhóspito del clima, el paso de las nubes y el azul profundo del éter. Decimos “cielo”, entonces estamos pensando ya en los otros Tres, pero, no obstante, no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro.

Los divinos son los mensajeros de la divinidad que nos saludan. A

través de sus mandamientos aparece Dios en su presencia o se retira en su refugio. Cuando nombramos a los divinos, estamos pensando en los otros Tres, pero no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro.

Los mortales son los hombres. Se llaman mortales porque pueden morir. Morir significa ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere — y además de un modo permanente — mientras está en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos. Cuando nombramos a los mortales, estamos pensando en los otros Tres pero no estamos considerando la simplicidad de los Cuatro.

Esta unidad de los Cuatro la llamamos la Cuaternidad. Los mortales están en la Cuaternidad en tanto que habitan. Pero el rasgo fundamental del habitar es el cuidar (velar por). Los mortales habitan en la manera en que cuidan la Cuaternidad en su esencia. En esta medida, este cuidar que habita es cuádruple.

Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra, tomada la palabra en su antiguo sentido, que Lessing conocía aún. La salvación no sólo arranca algo de un peligro, verdaderamente, salvar significa: permitirle a algo la entrada a su propia esencia. Salvar la tierra es más que sacar provecho o incluso esforzarse. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra; no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso conduce a la explotación sin límites.

Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje, a las estrellas su ruta, a las estaciones del año su bendición y sus rigores; no convierten la noche en día, ni hacen del día una carrera sin reposo.

Los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos. Esperanzados les ofrecen lo inesperado. Esperan las señales de su advenimiento sin desconocer los signos de su ausencia. En la medida en que no se convierten en dioses ni practican el culto a ídolos. En la desgracia, esperan aún la salvación sustraída.

Los mortales habitan en la medida en que conducen su propia

esencia en el uso de su capacidad— ser capaces de la muerte como muerte —, para que sea una buena muerte. Conducir a los mortales a la esencia de la muerte no significa, en absoluto, poner como meta la muerte en tanto que nada vacía; tampoco quiere decir, ensombrecer el habitar con una mirada ciega, dirigida fijamente al fin.

En el salvar la tierra, en el recibir el cielo, en la espera de los divinos, en la conducción de los mortales, acontece el habitar como el cuádruple cuidar de la Cuaternidad. Cuidar quiere decir: custodiar la Cuaternidad en su esencia. Lo que se toma en custodia tiene que ser albergado. ¿Dónde resguarda el habitar su esencia cuando cuida la Cuaternidad? ¿Cómo llevan a cabo los mortales el habitar en este cuidar? Los mortales no serían nunca capaces de esto si el habitar fuera únicamente un residir en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales. El habitar es más bien, siempre, un residir junto a las cosas. El habitar como cuidar, resguarda la Cuaternidad en aquello, junto a las cuales los mortales residen: en las cosas.

Pero el residir junto a las cosas no es algo que esté simplemente añadido como un quinto elemento al carácter cuádruple del cuidar del que hemos hablado, al contrario: el residir junto a las cosas es la única manera como se lleva a cabo siempre, de un modo unitario, la cuádruple permanencia en la Cuaternidad. El habitar cuida la Cuaternidad cuando porta su esencia a las cosas. Las cosas, solamente, albergan la Cuaternidad cuando a ellas mismas, en tanto que cosas, se les deja ser en su esencia. ¿Cómo ocurre esto? De manera que, los mortales abrigan y cuidan las cosas que crecen, que las cosas que no crecen, las erigen ellos mismos. El cuidar y el erigir es el construir en el sentido estricto. El habitar es, en la medida que la Cuaternidad se refugia en las cosas, como este refugio un construir. Con ello nos hemos puesto en camino hacia la segunda pregunta:

- II -

¿En qué medida el construir pertenece al habitar?

La contestación a esta pregunta aclara lo que es propiamente el construir pensado desde la esencia del habitar. Nos restringimos al construir en el sentido de erigir cosas, y preguntamos: ¿qué es una cosa construida? Como ejemplo nos sirve, para nuestra reflexión, un puente.

El puente se tiende «ligero y fuerte» por encima de la corriente. No sólo une dos orillas ya existentes. Recién al pasar por el puente emergen las orillas en tanto que orillas. El puente es lo que, expresamente, deja que una permanezca frente a la otra. El otro lado se opone a este a través del puente. Las orillas tampoco discurren, a lo largo de la corriente, como franjas fronterizas indiferentes a la tierra firme. El puente le aporta a la corriente, con las orillas, las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de ellas. El lleva a la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca. El puente reúne la tierra como paisaje en torno a la corriente. Así conduce a ésta por las riberas. Los pilares del puente, que descansan en el lecho del río, aguantan la presión de los arcos que dejan seguir su camino a las aguas de la corriente. Tanto si las aguas avanzan tranquilas y alegres, como si las lluvias del cielo, en las tormentas o en el deshielo, se precipitan en olas furiosas contra los arcos, el puente está preparado para los climas del cielo y su esencia voluble. Incluso allí donde el puente cubre el río, el puente cubre sus corrientes del cielo, recibéndola por unos momentos en el vano de sus arcos y soltándola de nuevo.

El puente deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan y viajen de una tierra a otra. Los puentes conducen de distintas maneras. El puente del pueblo lleva del recinto del castillo a la plaza de la catedral, el puente que cruza el río frente a la capital, lleva los coches y los carros a los pueblos de los alrededores. El discreto viejo puente de piedra que cruza el pequeño riachuelo es el camino por el que pasa el carro de la cosecha, desde los campos al pueblo; lleva la carreta de madera desde el sendero a la carretera. El puente que atraviesa la autopista

está conectado a la red de rutas de tráfico rápido de larga distancia. Siempre, y cada vez de un modo distinto, el puente acompaña, de un lado para otro, los caminos vacilantes y apresurados de las personas, para que lleguen a otras orillas y finalmente, como mortales, lleguen al otro lado. El puente, con arcos pequeños o grandes, atraviesa río y barranco — tanto si los mortales prestan atención al camino superado como si se olvidan de él — para que, siempre, ya de camino hacia el último puente, en el fondo, aspiren a superar lo habitual y la desgracia, y para expresar la salvación de lo divino. El puente une como la transición preponderante frente a los divinos. Tanto si pensamos su presencia en sí y la agradecemos claramente como en las figuras de los santos de los puentes, tanto si permanece desfigurada o incluso arrumbada

El puente reúne, junto a sí, a su manera, tierra y cielo; los divinos y los mortales.

Según una vieja palabra de nuestra lengua, reunir significa «thing». El puente es una cosa y lo es en función de la caracterizada reunión de la Cuaternidad. Se piensa, ciertamente, que el puente es, ante todo y en su propio ser, sin más, un puente. Y que, luego, ocasionalmente, podrá expresar, además, distintas cosas. Como tal expresión puede llegar a ser un símbolo, por ejemplo, de todo lo que antes se ha nombrado. Sólo que el puente, si es un auténtico puente, no es nunca primero puente sin más, y luego un símbolo. Y del mismo modo, tampoco es, previamente, sólo un símbolo en el sentido de expresar algo que, tomado de un modo estricto, no pertenece a él. Si tomamos el puente en sentido estricto, el mismo no se muestra nunca como expresión. El puente es una cosa y sólo eso. ¿Sólo? Como esta cosa reúne la Cuaternidad.

Nuestro pensar está habituado, desde hace mucho tiempo, a señalar la esencia de la cosa de un modo demasiado mezquino. En el curso del pensar occidental esto tuvo como consecuencia que la cosa se representara como una desconocida X, afectada por propiedades perceptibles. Ciertamente, visto desde esta perspectiva, todo aquello ya que pertenece a la esencia reunida de esta cosa, nos parece como un aditamento incorporado posteriormente. Según esto, el puente no sería nunca un puente sin más, si no fuera una

cosa.

El puente es, ciertamente, una cosa de un tipo propio, porque reúne la Cuaternidad de tal modo que le otorga una morada. Pero sólo lo que es en sí mismo un lugar puede albergar una morada. El lugar no existe ya antes del puente. Es cierto que hay, antes de que el puente esté puesto, a lo largo de la corriente muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos uno se revela como un lugar, y esto ocurre por el puente. De este modo no es el puente el que, originariamente, viene a ocupar un lugar, sino que por el puente mismo, surge un lugar por primera vez. El es una cosa; reúne la Cuaternidad, pero la reúne de tal modo que le otorga una morada. Desde este lugar ordenado se determinan plazas y caminos, a través de los cuales, un espacio es reconocido.

Cosas que de este modo son lugares, permiten, inicialmente, cada vez, espacios. Lo que esta palabra, espacio (Raum), nombra, lo dice su viejo significado. Raum, rum quiere decir lugar franqueado para población y campamento. Un espacio es algo ordenado, libremente dispuesto dentro de unos límites, en griego “péras”. El límite no es donde termina algo, sino, como ya sabían los griegos, el límite es aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). Para esto está el concepto: “orimos”, es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo ordenado, dispuesto en sus límites. Lo ordenado es cada vez permitido y de este modo dispuesto, o sea, reunido por medio de un lugar, o sea, por una cosa del tipo puente. De ahí que los espacios reciban su esencia de lugares y no de «el» espacio.

Cosas que, como lugares, permiten una morada, las llamaremos ahora, anticipándonos, construcciones. Se llaman así porque están producidas por el construir que erige. Pero, qué tipo de producir tiene que ser este construir, es algo que experimentamos, inicialmente, cuando hemos pensado la esencia de aquellas cosas que exige el construir como producir para su producción. Estas cosas son lugares que otorgan una morada a la Cuaternidad, y estas moradas contienen siempre un espacio. En la esencia de estas cosas como lugares yace la relación de lugar y espacio, pero yace también la relación del espacio con las personas que residen en ella. Por

esto vamos a intentar ahora aclarar la esencia de estas cosas que llamamos construcciones considerando brevemente lo que sigue.

Por un lado: ¿en qué relación están lugar y espacio?, y por otra parte: ¿cuál es la relación entre las personas y el espacio?

El puente es un lugar. Como tal cosa permite un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, los divinos y los mortales. El espacio permitido por el puente contiene distintas plazas, más cercanas o más lejanas del puente. Pero estas plazas se señalan ahora como meros sitios entre los cuales hay una distancia medible, una distancia — en griego “stadion” — es siempre algo reconocido, y esto por meros sitios. Lo reconocido por los sitios es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra stadion nos dice en latín: un «spatium», un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre personas y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como spatium, el puente aparece, ahora, como algo que simplemente está en un sitio, el cual siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso: desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así — en latín abstractum — lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad contiene no se determina ya por distancias, no es ya ningún spatium, sino sólo extensio, extensión. Del espacio como extensio se deja deducir además, a relaciones analítico-algebraicas. Lo que éstas disponen es la posibilidad de la construcción puramente matemática de diversidades con todas las dimensiones que se quieran. A esta disposición matemática podemos llamarla «el» espacio. Pero «el» espacio en este sentido no contiene espacios ni plazas. En él no encontraremos nunca lugares, es decir, cosas del tipo de un puente. Bien al contrario: en los espacios que han sido dispuestos por los lugares está siempre el espacio como espacio intermedio, y en éste, a su vez, el espacio como pura expansión. Spatium y extensio dan siempre la posibilidad de medir y calcular las medidas de las cosas y lo que estas ordenan, según distancias, líneas y direcciones. Sin embargo, en ningún caso estas medidas y sus dimensiones, por el

solo hecho de que se puedan aplicar, de un modo general, a todo lo extenso, son ya el fundamento de la esencia de los espacios y lugares que son medibles con la ayuda de las Matemáticas. Hasta qué punto la Física moderna ha sido obligada por la cosa misma a representar el medio espacial del espacio cósmico como unidad de campo que está determinada por el cuerpo como centro dinámico, es algo que no puede ser dilucidado aquí. Los espacios que atravesamos todos los días están ordenados por los lugares; cuya esencia tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas relaciones entre lugar y espacios, entre espacios y espacio, obtenemos un punto de apoyo para considerar la relación entre personas y espacio.

Si se habla de personas y espacio, escuchamos esto como si las personas estuvieran en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente de las personas, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No existen las personas y además espacio. Pues cuando digo «una persona » y pienso con esta palabra en aquél que es al modo humano — es decir: que habita — entonces con la palabra «una persona» ya estoy nombrando la residencia en la Cuaternidad, en las cosas. Incluso cuando tenemos que ver con cosas que no están al alcance de la mano, residimos junto a estas cosas mismas. No imaginamos las cosas lejanas, como se enseña, solo en nuestro interior, de tal modo que, como sustitución de estas cosas lejanas, en nuestro interior y en la cabeza, sólo pasan representaciones de ellas. Si ahora nosotros — todos nosotros —, desde aquí pensamos en el viejo puente de Heidelberg, entonces al dirigir nuestro pensamiento a aquel lugar no es solo una vivencia que se dé en las personas presentes aquí; más bien pertenece a la esencia de nuestro pensar en el mencionado puente que este pensamiento en sí, soporta la lejanía con este lugar. Desde aquí estamos junto a aquel puente, allí, y no como si dijéramos, junto a un contenido de representación que se encuentra en nuestra conciencia. Incluso puede que desde aquí estemos más cerca de aquel puente y de aquello que él ordena, que aquellos que lo usan, con indiferencia, todos los días para pasar el río. Los espacios y con ellos «el» espacio están ya siempre ordenados para la residencia de los mortales. Los espacios se abren por el hecho de que se les deja entrar en el habitar de las personas. Los mortales son; esto

quiere decir: habitando soportan espacios sobre el fundamento de su residencia junto a cosas y lugares. Y sólo porque los mortales, conforme a su esencia, soportan espacios, pueden atravesar espacios. Sin embargo, al andar no abandonamos aquel estar ahí. Más bien, vamos por espacios de un modo tal que, al hacerlo, ya los soportamos, en la medida que siempre convivimos junto a lugares y cosas cercanas y lejanas. Cuando me dirijo a la salida de la sala, estoy ya allí, y no podría ir allí si no fuera de tal forma que ya estuviese allí. Yo nunca estoy sólo aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, soportando ya el espacio, y sólo así puedo atravesarlo.

Incluso cuando los mortales «entran en sí mismos» no abandonan la pertenencia a la Cuaternidad. Cuando nosotros — como se dice — meditamos sobre nosotros mismos, vamos hacia nosotros volviendo de las cosas, sin abandonar la residencia junto a las cosas. Incluso la pérdida de relación con las cosas que aparecen en estados depresivos, no sería posible en absoluto si en este estado no siguiera siendo lo que él es como humano, es decir, una residencia junto a las cosas. Sólo si esta residencia ya determina la existencia, pueden las cosas, en las cuales estamos, llegar a no decirnos nada, a no importarnos ya nada.

La relación de las personas con los lugares y, a través de los lugares con espacios descansa en el habitar. La relación del ser humano y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial.

Cuando reflexionamos, del modo como hemos intentado hacerlo, sobre la relación entre lugar y espacio, pero también sobre la relación de la persona y el espacio, se hace una luz sobre la esencia de las cosas que son lugares y que nosotros llamamos construcciones.

El puente es una cosa de este tipo. El lugar deja entrar la simplicidad de tierra y cielo, de divinos y de mortales a un lugar ordenado, en la medida en que convierte un lugar ordenado en espacios. El lugar ordena la Cuaternidad en un doble sentido. El lugar admite a la Cuaternidad y el lugar erige la Cuaternidad. Ambos, es decir,

ordenar como admitir y ordenar como erigir se pertenecen el uno al otro. Como doble ordenar, el lugar es un cobijo de la Cuaternidad o, como dice la misma palabra, un Huis, una casa. Las cosas del tipo de estos lugares alojan la residencia de las personas. Las cosas de este tipo son moradas, pero no necesariamente viviendas en el sentido estricto.

El producir tales cosas es el construir. Su esencia descansa en que corresponde a la manera de estas cosas. Son lugares que permiten espacios. Por esto, el construir, porque erige lugares, es un crear y disponer espacios. Porque el construir genera lugares, con la creación de los espacios se hace también necesario el espacio como spatium y como extensio en la creación concreta de lo construido. Sólo el construir no configura nunca «el» espacio. Ni de un modo inmediato ni de un modo mediato. Sin embargo, el construir, al producir las cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y del origen del ser que toda la Geometría y las Matemáticas. El construir erige lugares que ordenan una morada a la Cuaternidad. De la simplicidad en la que tierra y cielo, los divinos y los mortales se pertenecen mutuamente, recibe el construir la indicación para la creación de lugares. Desde la Cuaternidad, el construir se hace cargo de las medidas de todo recorrido y de cada medición de los espacios que están respectivamente ordenados a través de los lugares establecidos. Las construcciones mantienen (custodian) a la Cuaternidad. Son cosas que, a su modo, cuidan (velan por) la Cuaternidad. Cuidar la Cuaternidad, salvar la tierra, recibir el cielo, estar a la espera de los divinos, guiar a los mortales, este cuádruple cuidar es la esencia simple del habitar. De este modo, las auténticas construcciones imprimen el habitar en su esencia y alojan a esta esencia.

Este construir caracterizado es un excelente dejar-habitar. Si esto es así de facto, entonces el construir está conforme con la demanda de la Cuaternidad. Sobre esta conformidad se basa todo planificar el cual, por su parte, brinda a los proyectos las zonas adecuadas para sus líneas directrices.

Desde el momento en que intentamos pensar la esencia del construir erigiendo, desde el dejar-habitar, experimentamos de un modo

más claro dónde descansa aquel producir, en el cual el construir se hace efectivo. Habitualmente tomamos el producir como una actividad, cuyo rendimiento tiene un resultado, la construcción terminada. Se puede representar el producir de la siguiente manera: uno aprehende algo correcto y, no obstante, no acierta nunca con su esencia, que es un traer que se manifiesta. En efecto, el construir trae la Cuaternidad a una cosa — el puente — y manifiesta la cosa como un lugar en lo ya existente, que ahora, a través de este lugar, esta ordenado.

Producir (hervorbringen) se dice en griego “tekhu”. A la raíz tec de este verbo pertenece la palabra “tekhne”, técnica. Este concepto, para los griegos, no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo, como esto o aquello, de un modo o de otro, aparezca en lo presente. Los griegos piensan la “tekhne”, el producir, como un “dejar aparecer”. La “tekhne” pensada así se oculta desde hace mucho tiempo en lo tectónico de la arquitectura. Últimamente, se oculta todavía, y de un modo más decisivo, en la tecnología de los motores. Pero la esencia del producir que construye no se deja pensar de un modo suficiente a partir del arte de construir, ni de la ingeniería, ni de un mero acoplamiento de ambas. El producir que construye tampoco estaría adecuadamente determinado si quisiéramos pensarlo en el sentido de la “tekhne” griega originaria, sólo como un hacerse manifiesto, que trae algo producido, como algo presente en lo que ya está presente.

La esencia del construir es el dejar habitar. El cumplimiento esencial del construir es el erigir lugares por medio de la creación de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. Pensemos por un momento en una casa de campo en la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace dos siglos. Aquí, la casa la ha erigido la capacidad natural de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren simplemente en las cosas. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dado el tejado de tejas de gran alero, el cual, con la inclinación adecuada, sostiene el peso de la nieve y, llegando hasta muy abajo, protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de Nuestro Señor, detrás

de la mesa comunitaria. Ha dispuesto en la habitación los lugares sagrados para el nacimiento y para «el árbol de la muerte», que así es como se llama allí al ataúd. Y de este modo, bajo el tejado, a las distintas edades de la vida les ha marcado la huella de su paso por el tiempo. La casa de campo la ha construido un oficio que surgió, él mismo, del habitar. Un oficio que necesita, además, sus instrumentos y sus andamios como cosas.

Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. La indicación de la casa de campo de la Selva Negra no quiere decir, en modo alguno, que debiésemos y pudiésemos volver a la construcción de estas casas, sino que ilustra un habitar que ha sido, cómo fue capaz de construir.

Pero el habitar es el rasgo esencial del ser según el cual los mortales son. Tal vez, a través de este intento de meditar sobre el habitar y el construir algunas cosas se han aclarado e iluminado, que el construir pertenece al habitar y que recibe de este su esencia. Bastante se habría ganado si habitar y construir entraran en lo que es digno de ser preguntado y, de este modo, quedarán como algo digno de ser pensado.

Que, sin embargo, el pensar mismo pertenezca al habitar, en el mismo sentido que el construir, pero de otra manera, puede dar testimonio la vía de pensamiento intentada aquí.

Construir y pensar, cada uno a su manera, son siempre imprescindibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar, permanecen en sus propios límites y saben que tanto el uno como el otro vienen del taller de una larga experiencia y de un incesante ejercicio.

Intentamos meditar sobre la esencia del habitar. El siguiente paso en este camino sería la pregunta: ¿qué pasa con el habitar en nuestro escéptico tiempo? Se habla por todas partes, y con razón, de la carencia de viviendas. No sólo se habla, se ponen manos a la obra. Se intenta remediar esta necesidad con la creación de viviendas,

con el fomento de la construcción de viviendas, con la planificación de toda la construcción. Aunque sea tan dura y amarga, tan difícil y amenazante la carencia de viviendas, la auténtica necesidad del habitar no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica necesidad de viviendas es más antigua que las guerras mundiales y las destrucciones, más antigua aún que el crecimiento demográfico sobre la tierra y que la situación de los obreros de la industria. La auténtica necesidad del habitar reside ahí, en que los mortales tienen que continuamente volver a buscar la esencia del habitar; en que, en primer lugar, tienen que aprender a habitar. ¿Qué ocurriría si, para el ser humano no tener patria consistiera en que no considerase la verdadera necesidad de vivienda ni siquiera como la necesidad? Sin embargo, en el momento en que el ser humano reflexiona sobre la falta de patria ya no hay más miseria. La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única demanda que llama a los mortales al habitar.

Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales responder a esta demanda si no es intentando, por su parte, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar.

FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Maurice Merleau-Ponty

Fondo de Cultura económica México 1957

V

La fenomenología es el estudio de las esencias, y todos los problemas, según ella, se reducen a definir esencias: esencia de la percepción, esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es también una filosofía que vuelve a colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su "facticidad".

...pero es también una filosofía para la cual el mundo está siempre "ya ahí", antes de la reflexión, como una presencia inalienable.

...es el ambicionar una filosofía que sea "ciencia rigurosa" pero también un dar cuenta del espacio, del tiempo y del mundo "vividos". Es el intento de hacer una descripción directa de nuestra experiencia tal cual es.

VI

Se trata de describir y no de explicar o analizar

...Todo lo que se del mundo, aun científicamente, lo sé a partir de una perspectiva mía o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada.

...La ciencia no tiene y no tendrá jamás el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la simple razón de que es una explicación o determinación del mismo.

VII

Descartes, y sobre todo Kant, han disuelto el sujeto o la conciencia al hacer ver que yo no podría aprehender ninguna cosa existente si ante todo no me experimento como existente en el acto de

aprehenderla.

VIII

He comenzado a reflexionar, mi reflexión es reflexión sobre algo irreflexivo, no puede ignorarse a sí misma como acontecimiento, y por ello aparece como verdadera creación, como un cambio de estructura de la conciencia, y le compete reconocer más acá de sus propias operaciones el mundo que es dado al sujeto porque el sujeto se ha dado a sí mismo.

X

...no me distingo en nada de "otra" conciencia, puesto que somos todos presencias inmediatas en el mundo y este mundo es, por definición, único, al ser el sistema de las verdades.

XIV

Buscar la esencia del mundo, no es buscar lo que es en idea, una vez que lo hemos reducido a tema de discurso, sino buscar lo que es de hecho para nosotros antes de toda tematización.

...No hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir por el contrario: el mundo es aquello que percibimos.

XV

El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo, estoy abierto al mundo, comunico indisputablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable. "Hay un mundo" o más bien "hay el mundo", de esta tesis constante de mi vida no puedo dar completa razón. Esta facticidad del mundo es lo que constituye la Weltlichkeit der Welt, lo que hace que el mundo sea mundo, como la facticidad del cogito no es en él una imperfección, sino, por el contrario, lo que me das la certidumbre de mi existencia. El método eidético es un método de positivismo fenomenológico, que funda lo posible sobre lo real.

XVII

Hay que comprender de todas las maneras a la vez, todo tiene sentido, y encontramos por debajo de todas las referencias la misma estructura de ser. Todas estas maneras de ver son ciertas a condición de que no se las aísle, de que se vaya hasta el fondo de la historia y se toque el núcleo único de significación existencial que se explicita en cada una de las perspectivas.

EL MUNDO PERCIBIDO

P 223

...porque lo que yo llamo un plano no es más que una perspectiva más amplia: es el apartamento "visto desde arriba", y si puedo resumir en él todas las perspectivas habituales, es solo bajo la condición de saber que un mismo objeto encarnado puede ver una detrás de otra desde las diferentes posiciones.

P 224

El cubo de seis caras iguales no sólo es invisible, sino también impensable, se trataría del cubo tal cual sería para sí mismo; pero el cubo no es para sí mismo, puesto que es un objeto.

... El análisis reflexivo reemplaza la existencia absoluta del objeto por el pensamiento de un objeto absoluto y, al pretender remontarse sobre el objeto, pensarlo sin punto de vista, destruye su estructura interna. Si hay para mí un cubo de seis caras iguales y si puedo unirme al objeto, no es debido a que lo constituya desde el interior: lo que hago es meterme en el espesor del mundo por la experiencia perspectiva.

EL SENTIR

P 228

El pensamiento objetivo ignora el sujeto de la percepción....

La percepción no se da, ante todo, como un acaecer en el mundo al

cual se pudiera aplicar, por ejemplo, la categoría de la causalidad, sino como una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento.

P237

No puedo decir que yo veo el azul del cielo en el mismo sentido en que digo que comprendo un libro o que decido consagrar mi vida a las matemáticas. Mi percepción, incluso vista desde adentro, expresa una situación dada; veo el azul porque soy sensible a los colores -los actos personales, por el contrario, crean una situación: soy matemático porque he decidido serlo; de tal manera que, si quisiera traducir exactamente la experiencia perceptiva, debería decir que se percibe en mi, y no que yo percibo.⁵⁶

P238

Quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo completo. Cuando veo un objeto, se siempre que hay algo más allá de lo que veo actualmente, no sólo en cuanto al ser visible, sino también en cuanto al ser tangible o captable por el oído- no sólo en cuanto al ser sensible, sino también en cuanto a una profundidad del objeto que ningún relieve sensorial agotará....

La visión es pensamiento sujeto a un campo determinado, que es lo que se llama sentido.

P266

Estamos de acuerdo, por nuestra parte, en que la materia y la forma del conocimiento son resultado del análisis. Pongo una materia de conocimiento cuando, cuando rompiendo con la fe originaria de la percepción, adopto en relación con ella una actitud crítica y me pregunto "qué veo verdaderamente". La tarea de una reflexión radical, es decir, de una reflexión que quiere comprenderse a sí misma, consiste, por paradójico que parezca, en encontrar de nuevo

⁵⁶ Una definición de la comunicación de acuerdo a los postulados de Maturana y Varela

la experiencia irreflexiva del mundo, para recolocar en ella la actitud de verificación y las operaciones reflexivas, y para hacer aparecer la reflexión como una de las posibilidades de mi ser.

EL ESPACIO

P 268

Acabamos de reconocer que el análisis no tiene derecho a plantear como momento idealmente separable una materia de conocimiento, y que esta materia, en el momento en que la hacemos real por un acto de reflexión, ya remite al mundo....

Kant ha intentado trazar una línea de separación rigurosa entre el espacio como forma de la experiencia externa y las cosas dadas en esta experiencia....

El espacio no es el medio (real o lógico) en que se disponen las cosas, sino el medio por el cual la posición de las cosas se hace posible. Esto quiere decir que en vez de imaginarlo como una especie de éter en que se bañaran todas las cosas, o concebirlo abstractamente como una nota común, debemos más bien pensarlo como la facultad universal de sus conexiones. Así pues, o bien no reflexiono, vivo en las cosas y considero vagamente al espacio, por un lado, como medio de las cosas, y por otro como su atributo común, o bien reflexiono, reasumo el espacio en su fuente, pienso realmente las relaciones que están bajo esta palabra y me percato entonces de que sólo tienen vida por un sujeto que las describe y que las mantiene y paso del espacio espacializado al espacio espacializante.

P 269

¿Es verdad que estamos ante la alternativa, o bien de percibir las cosas en el espacio, o bien (si reflexionamos, y si queremos saber lo que significan nuestras propias experiencias) de pensar el espacio como el sistema indivisible de los actos de enlace que lleva a cabo un espíritu constituyente? ¿Acaso no funda la experiencia del espacio su unidad en una síntesis de una especie totalmente diferente?

P 320

Si reflexionar es buscar lo originario, buscar aquello por lo cual el resto puede ser y ser pensado, la reflexión no puede encerrarse en el pensamiento objetivo, sino que debe pensar justamente los actos de tematización del pensamiento objetivo y restituir su contexto.

P324

El mito mismo, por difuso que pueda ser, tiene un sentido identificable para el primitivo, puesto que forma un mundo, es decir, una totalidad en que cada elemento tiene relaciones de sentido con los demás.

P 325

La novedad de la fenomenología no consiste en negar la unidad de la experiencia, sino en fundarla en forma diferente al racionalismo clásico. Porque los actos objetivantes no son representaciones.

P328

Decir que, en la conciencia, apariencia y realidad forman unidad o decir que están separadas, es hacer imposible la conciencia de cualquier cosa, aun a título de apariencia. Ahora bien- y tal es el verdadero cogito – hay conciencia de algo, algo se muestra, hay el fenómeno....

En la conciencia, el aparecer no es ser, sino fenómeno.

P329

Percibir quiere decir comprometer de golpe todo un porvenir de experiencias en un presente que en rigor no lo garantiza nunca, percibir es creer en un mundo.

LA COSA Y EL MUNDO NATURAL

P 332

La magnitud y la forma nunca son percibidas como atributos de un objeto individual, sino que son sólo nombres para designar las relaciones entre las partes del campo fenoménico.

P 336

Es, pues, verdad que toda percepción de una cosa, de una forma o de una magnitud como real, toda constancia perceptiva remite a la posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en que mi cuerpo y los fenómenos estén rigurosamente ligados. Pero el sistema de la experiencia no se despliega ante mí como si yo fuera Dios, sino que lo vivo desde un cierto punto de vista, no soy su espectador, soy parte, y mi inherencia en un punto de vista es lo que hace posible, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura al mundo total como horizonte de toda percepción.

P 347

La constancia de color no es sino un momento abstracto de la constancia de las cosas, y la constancia de las cosas está fundada sobre la conciencia primordial del mundo como horizonte de todas nuestras experiencias.

P 354

El sentido de una cosa habita esta cosa como el alma habita el cuerpo: no está detrás de las apariencias... Por ello decimos que en la percepción la cosa nos es dada "en persona" o en "carne y hueso". Ante el otro, la cosa realiza este milagro de la expresión: un interior que se revela hacia el exterior, una significación que va hacia el mundo y existe en él y que sólo se puede comprender plenamente buscándola por la mirada en su lugar.

P 355

La cosa no puede ser nunca separada de alguien que la perciba,

nunca puede ser efectivamente en sí porque sus articulaciones son las de nuestra existencia misma y porque se pone en el fin de una mirada o en el término de una exploración sensorial que la recubre de humanidad. En tal medida, toda percepción es una comunicación o una comunión, la reasunción o el acabamiento, por nuestra parte, de una intención extraña, o inversamente el cumplimiento desde afuera desde nuestras facultades perceptivas y algo así como el emparejamiento de nuestro cuerpo con las cosas.

P 357

No se puede, decíamos, concebir una cosa percibida sin alguien que la perciba. Pero además, la cosa se presenta a quien la percibe como cosa en sí y plantea el problema de un verdadero en-si-para-nosotros....

Ahora descubrimos el núcleo de realidad: una cosa es cosa porque, nos diga lo que nos diga, nos lo dice por la organización misma de sus aspectos sensibles. Lo "real" es ese medio en que cada momento no solo es inseparable de los demás, sino en cierta forma sinónimo de los demás, en que los "aspectos" se significan uno al otro en una equivalencia absoluta; es la plenitud inseparable: imposible describir completamente el color del tapete sin decir que se trata de un tapete, de un tapete de lana, y sin abarcar dentro de ese color un determinado valor táctil, cierto peso y cierta resistencia al sonido. La cosa es un tipo de ser tal que la definición completa de un atributo exige la del sujeto entero y, en consecuencia, el sentido no se distingue de la apariencia total.

P 380

Toda percepción, si bien puede siempre ser "tachada" y figurar en el número de las ilusiones, no desaparece sino para dejar su lugar a otra percepción que la corrija. Toda cosa puede, desde luego, aparecer como incierta a continuación, pero la verdad es que hay para nosotros cosas, es decir, un mundo. Preguntar si el mundo es real es no entender lo que se dice, puesto que el mundo es justamente no una suma de cosas que siempre se podría poner en duda, sino la reserva inagotable de la que se sacan las cosas.... No

podría haber error ahí donde todavía no hay verdad, sino realidad, necesidad, facticidad....

Mi confianza en la reflexión se reduce finalmente a asumir el hecho de la temporalidad y el hecho del mundo como marco invariable de toda ilusión y de toda desilusión: sólo me conozco en mi inherencia en el tiempo y en el mundo, es decir, en la ambigüedad.

P 388

Para pensarlo como un verdadero "YO", debería pensarme como simple objeto para él, y el saber que tengo de mí mismo me impide hacerlo. Pero si el cuerpo del otro no es un objeto para mí, ni el mío para él, si son comportamientos, la posición del otro no me reduce a la condición de objeto en su campo, mi percepción del otro no lo reduce a la condición de objeto en mi campo.

P 399

En particular, hay un objeto cultural que va a desempeñar un papel esencial en la percepción del otro, el lenguaje. En la experiencia del dialogo se constituye un terreno común, entre el otro y el yo, mi pensamiento y el suyo forman un tejido único, mis dichos y los del interlocutor son exigidos por el estado de la discusión, se insertan en una operación común cuyo creador no es ninguno de nosotros.

P 390

La percepción del otro y el mundo intersubjetivo sólo es un problema para los adultos. El niño vive en un mundo que cree accesible a todos los que le rodean, no tiene conciencia de sí mismo, ni de los demás, como subjetividades privadas, no sospecha que todos, que él mismo está limitado a un determinado punto de vista sobre el mundo.

P 391

La conciencia que tengo de construir una verdad objetiva nunca me daría sino una verdad objetiva para mí; por más esfuerzos que haga de imparcialidad nunca podría superar la subjetividad —como

lo ha expresado Descartes de manera tan adecuada con la hipótesis del genio maligno- sino tuviera, por debajo de mis juicios, la certidumbre primordial de tocar el ser mismo, si antes de toda toma de posición voluntaria, no me encontrara ya situado en un mundo intersubjetivo, si la ciencia no se apoyara en esta doxa originaria....

Percibo al otro como comportamiento....pero a fin de cuentas, el comportamiento del otro, incluso las palabras del otro, no son el otro....

Si no somos ni uno ni otro conciencias constituyentes, en el momento en que vamos a comunicar y encontrar un mundo común, uno se pregunta quién comunica y para quién existe este mundo.

P 398

Hay que volver a lo social, con lo que estamos en contacto por el solo hecho de existir y que llevamos pegado antes de toda objetivación.

P401

A la fenomenología, comprendida como descripción directa, debe añadirse una fenomenología de la fenomenología. Tenemos que volver al cogito para buscar en él un Logos más fundamental que el del pensamiento objetivo, que le dé su derecho relativo, y, a la vez, lo ponga en su lugar.

LA POETICA DEL ESPACIO

Gastón Bachelard

Fondo de Cultura Económica. México, 1986

P7

Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias, que ha seguido tan claramente como ha podido el eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica su quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética.

P8

En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología.

P15

En tesis general, pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es logos....Así, la imagen poética, acontecimiento del logos, nos es personalmente innovadora.

P35

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa.

P48

Creemos que para ordenar esas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales.

La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a



nuestra conciencia de verticalidad

La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y la buhardilla.

El tejado dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol.

Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. El sótano se considerará útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos.

P56

En la casa onírica, el topoanálisis no sabe contar más que hasta tres o cuatro.

De uno a tres o cuatro van las escaleras. Todas diferenciadas. La escalera que va al sótano se baja siempre...la escalera que lleva al cuarto se sube y se baja.

En fin la escalera del desván, más empinada, más tosca, se sube siempre.

P58

Los edificios no tienen en la ciudad más que una altura exterior.

P254

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos.

CUESTIONES DE PERCEPCIÓN, FENOMENOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA

STEVEN HOLL

Gustavo Gili Barcelona 2011

Pag 11

Las cuestiones de la percepción arquitectónica subyacen en las cuestiones de intención. Esta "intencionalidad" aleja a la arquitectura de la pura fenomenología asociada a las ciencias naturales. Sea cual fuere la percepción de una obra construida-problemática, desconcertante o banal, la energía mental que la ha generado resulta a fin de cuentas deficiente, a menos que no se haya articulado el propósito. La relación entre las cualidades experienciales de la arquitectura y los conceptos generativos es análoga a la tensión que existe entre lo empírico y lo racional; es aquí donde la lógica de los conceptos preexistentes se encuentra con la contingencia y particularidades de la experiencia.

Pag 64

Al adoptar la percepción como un modelo para el pensamiento arquitectónico, un estudiante de arquitectura (un estudiante que yo todavía me esfuerzo en ser) lucha por convertirse en vidente. El acto de ver conlleva cierto gozo al captar la revelación del mundo, a pesar de todo, aún sigue siendo desde nuestra "perspectiva" como se forman nuestras propias visiones.

EL LABERINTO EXPRESIONISTA

MARIA TERESA MUÑOZ JIMENEZ

MOLLY EDITORIAL. Madrid, 1991

P18

Edmund Husserl, discípulo de Brentano, uno de los filósofos más importantes del siglo XIX, publica su obra *Logische Untersuchungen* (Investigaciones lógicas) en 1901 y dicta entre 1904 y 1905 en Gotingen una serie de lecciones que definen las características de esta nueva filosofía, Fenomenología, en cuya base está también el anhelo de autenticidad en la experiencia del mundo, a través de la experiencia vivida en primera persona y al margen de todo contacto contaminador con las teorías o convenciones anteriores. El acto purificador de la "epoché" o reducción fenomenológica, que nos permite un contacto directo con las esencias, no es muy distinto al deseo de los expresionistas de acercarse a lo no contaminado por la cultura o la razón, a lo primitivo o a lo abstracto.

En este repaso breve a la Fenomenología y su relación con el movimiento expresionista, es importante detenerse en analizar lo que supone esa llamada "epoché" o reducción fenomenológica planteada por Husserl. En un sentido estrictamente husserliano, la "epoché" significa un cambio radical de la tesis natural, es decir, un modo de colocarse frente al mundo admitiéndolo como realidad que existe y está siempre ahí. La reducción fenomenológica, por el contrario, implica la suspensión o colocación entre paréntesis no sólo de las doctrinas sobre la realidad, sino de la realidad misma. Ahora bien, tanto unas como otra no quedan eliminadas, sino simplemente alteradas por la suspensión, con lo que el mundo natural no queda negado ni se duda de su existencia. Así, como señala Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*, la "epoché" fenomenológica no es comparable a la duda cartesiana, ni a la suspensión escéptica del juicio, ni a la negación de la realidad por algunos sofistas, ni siquiera a la abstención de explicaciones propugnada, en nombre de una actitud libre de teorías y supuestos,

por el positivismo.

P19

La Fenomenología es, ante todo, un método y un modo de ver que no presupone nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas. Se coloca antes de todo juicio y de toda creencia, para explorar simplemente lo dado. Así, la Fenomenología es una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo, de acuerdo con el principio de que toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo a la intuición debe ser aceptado simplemente tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en que se presenta.

En su origen, la Fenomenología es un método que permite ver, no otra realidad, sino la realidad de otra manera, todas las realidades, incluidas las ideales, de un fenómeno.

En ambos sentidos, la Fenomenología tiene coincidencias profundas con el movimiento expresionista, cuyo campo específico es el campo del arte.

P20

En 1982, el ensayista alemán Ferdinand Fellmann (Fellman, 1984) publicó un estudio sobre las relaciones entre estas dos corrientes culturales, titulado *Fenomenología y Expresionismo*, donde analiza los puntos de contacto del pensamiento filosófico de Husserl con los fundamentos del Expresionismo.

Basándonos en las observaciones de Fellmann, destacaremos aquí brevemente estas coincidencias:

-Su desconfianza hacia la realidad dada, buscando una nueva forma de relación con el mundo.

-Su creencia de que la conciencia, capaz de dar sentido, solo puede expresarse en el acto de destrucción del mundo y en que sólo en

cuanto aniquiladores pueden llegar los hombres a ser creadores.⁵⁷

-Su intensificación del concepto de realidad, su deseo de ver la realidad esencial a través de la destrucción de las nociones y convenciones existentes.

-Su método de perder el mundo por la reducción (“epoche”) y recuperarlo por la autorreflexión.

-Su atención hacia el sujeto mismo, su referencia hacia la subjetividad.

EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA SEGUIDO DE NUEVOS ENSAYOS CRITICOS.

Roland Barthes, Siglo XXI Editores, 1997

Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escrito, sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario.

Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza.

Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad.

Pero toda forma es también valor, por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete

Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función; es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia

⁵⁷ Lorca, “Quemaré el Partenón por la noche para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca”, tantas veces citado por Oíza

Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual es escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje.

La poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un arte (es decir de una técnica), nunca como un lenguaje diferente o como el producto de una sensibilidad particular.

Sabemos que no quedan rastros de esta estructura en la poesía moderna, la que parte, no de Baudelaire sino de Rimbaud, salvo que se quieran tomar, según un modo tradicional modificado, los imperativos formales de la poesía clásica: los poetas instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje.

La Poesía ya no es una Prosa ornamentada o amputada de libertades. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están suficientemente separados para poder prescindir de los signos de su alteridad. Es más, las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo “expresa” y lo “traduce”. El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica sólo posee la necesaria para su disposición técnica.

Por lo contrario, en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el “pensamiento” es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto madura de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya

no es el de una “fabricación”, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención.

En la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es “morada”, está implantada como origen en la prosodia de las funciones comprendidas pero ausentes. Aquí las relaciones fascinan, la palabra alimenta y colma, como el súbito develamiento de una verdad; es decir que esta verdad es de orden poético, es sólo decir que la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles.

La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura.

LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS

T.S. Kuhn

Fondo de cultura económica . Mexico 1ª ed ingles 1962

P13

Al tratar de descubrir el origen de esta diferencia, llegué a reconocer el papel desempeñado en la investigación científica por lo que, desde entonces, llamo "paradigmas". Considero a éstos como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.

P53

Ninguna parte del objetivo de la ciencia normal está encaminada a provocar nuevos tipos de fenómenos; en realidad, a los fenómenos que no encajarían dentro de los límites mencionados frecuentemente ni siquiera se los ve. Tampoco tienden normalmente los científicos a descubrir nuevas teorías y a menudo se muestran intolerantes con las formuladas por otros.

Wikipedia

En 1962, Kuhn publicó *The Structure of Scientific Revolutions* (La estructura de las revoluciones científicas), obra en la que expuso la evolución de las ciencias naturales básicas de un modo que se diferenciaba de forma sustancial de la visión más generalizada entonces. Según Kuhn, las ciencias no progresan siguiendo un proceso uniforme por la aplicación de un hipotético método científico. Se verifican, en cambio, dos fases diferentes de desarrollo científico. En un primer momento, hay un amplio consenso en la comunidad científica sobre cómo explotar los avances conseguidos en el pasado ante los problemas existentes, creándose así soluciones universales que Kuhn llamaba «paradigma».

T

UNA MENTE PRÓDIGA PARA UN MUNDO SISTÉMICO

Rodrigo Jiliberto

URL : <http://polis.revues.org/6934> ; DOI : 10.4000/polis.6934

Editor : Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO) 2013

El sistema; lógica y ontológica

El sistema se ha transformado, desde su formalización (Bertalanffy 1968), en un instrumento clave en el quehacer de muchas disciplinas. Desde la economía hasta la ecología se utiliza profusamente el concepto de sistema para tratar los fenómenos que preocupan a cada una de ellas. El sentido de la utilización del concepto de sistema que ha dominado en la actividad científica ha sido el lógico. Es decir, se ha entendido que el sistema y "lo sistémico" constituye un lenguaje de descripción robusta de "lo real".

Es decir, el salto ontológico que se puede derivar de la teoría de sistemas consiste en pensar que la idea sistémica de que el "mundo" está constituido por emergencias del relacionarse de unidades más elementales, irreductibles a éstas últimas, sugiere una nueva entidad "real", que elimina al objeto como objeto último de la descripción del conocimiento

En este sentido, el uso del concepto de sistema en un sentido lógico no da lugar a entidad fenomenológica nueva alguna, pues lo que sigue habiendo "allí afuera" son objetos en relación, cosa que la física clásica había establecido y clarificado ya varios siglos atrás

Lo que en el uso lógico del concepto de sistema formalmente se denomina sistema es una designación convencional que se da a una agrupación de objetos en relación. Esta aproximación objetual a la idea de sistema tiene que ver, entre otros, con su origen en tanto que siendo una lógica y no una ontología.

El origen del uso lógico del concepto de sistema

Pues el propio enunciado sistémico de que el todo es más (y menos también, diría Morin) que la suma de las partes, empuja a pensar que la realidad no está constituida por entes últimos, sin embargo, el uso del concepto nunca llega a asumir esa propuesta implícita de forma contundente.

La vacuidad fenomenológica del concepto de sistema

Frente al uso estrictamente lógico del concepto de sistema, que como vemos no da lugar a una "entidad real" nueva, se puede explorar un uso ontológico, como el propuesto en este artículo. Como señala Morin, "La Naturaleza son los sistemas de sistemas, en rosario, en pólipos, en matorrales, en archipiélagos. Nuestro Mundo organizado es un archipiélago de sistemas en el océano del desorden" (Morin 1993:121). Todo no es más que sistemas engarzados en otros sistemas, inmersos en nuevos sistemas, así hasta el infinito del mundo organizado.

Ahora bien, la paradoja es que desde esta aproximación ontológica a lo sistémico no es posible hallar a priori sistema alguno. La ausencia fenomenológica de los sistemas es evidente en la propia ilustración ontológica del concepto de sistema de Morin citada anteriormente. En ella es evidente que el mundo es un todo interdependiente. Pero no mecánicamente interdependiente, sino que intrínsecamente interdependiente. Pues, las cosas no se determinan las unas a las otras al actuar mecánicamente en el tiempo y el espacio, como considera la física mecánica, sino que en el existir son las unas y las otras sin solución de continuidad (Bohm 1998).

Mundo evenencial

Para avanzar en la respuesta a la pregunta planteada recordemos algunas de las propiedades de esa realidad integral por boca de algunos autores. "Así la idea clásica de la separabilidad del mundo en partes diferentes pero interactuantes ya no es válida o relevante. Antes bien, debemos considerar el universo como una totalidad no dividida ni fragmentada. Su división en partículas, o en partículas y campos, sólo es una tosca abstracción y aproximación. De este

modo llegamos a un orden que es radicalmente diferente del de Galileo y Newton: el orden de la totalidad no dividida" (Bohm 1998:180, cursiva en el original)

Lo que aparece es un mundo complejo, densamente interdependiente, no lineal, distribuido (Varela 2000). En este contexto el hombre no tiene acceso posible a la realidad, como algo separable de sí mismo. Desde este punto de vista una teoría de sistema de naturaleza ontológica generaliza el cuestionamiento a un conocer objetivo, tal como el principio de incertidumbre de Heisenberg lo hace para el ámbito de la física cuántica.

El único acceso posible a la realidad de la totalidad no fragmentada es el evento. La siguiente extensa cita de un texto de Morin ayuda a comprenderlo. "A partir de la crisis de la física clásica, aunque en un cuadro finalmente regenerado, podemos regenerar un universo que nos sea como el antiguo universo encantado.... Es un universo reanimado, en movimiento, en acción, en transformación en devenir. No hay nada en el universo que no sea temporal, no hay ningún elemento, desde la partícula hasta el componente más estable, de un sistema estable, que no pueda ser concebido como evento, es decir como algo que adviene, se transforma, desaparece. El mismo cosmos es un Evento que tiene su continuidad en cascadas de eventos donde han surgido las partículas; se han formado los átomos, donde se alumbran los soles, mueren las estrellas, nace la vida.... El evento como dice Whitehead, es la unidad de las cosas reales. Es la unidad concreta que da la naturaleza, no la unidad abstracta que da la medida" (Morin 1993:414)

En la existencia cotidiana del hombre, de todo aquello que cree vivir, lo único real es el evento. Es lo único que tiene una existencia realmente autónoma, que es una totalidad en sí mismo. Y es en el evento, en cada evento, donde la totalidad no fragmentada se le presenta al ser humano como tal, es la única oportunidad de que dispone para percibirla. Ahora bien, el evento no es una cosa, y esto es una ruptura catastrófica con toda la cosmovisión objetual dominante. Porque lo que se afirma es que la realidad no se vive en las cosas.

Las distinciones del continuum sistémico, ni arbitrarias, ni reales, que el ser humano realiza a partir de sus capacidades perceptivas, son meros instrumentos de un aparato cognitivo destinado a contactar una realidad evenencial, y por tanto carecen de toda sustantividad cognitiva o epistemológica última. La realidad de la totalidad no fragmentada existe en y por el evento. Es allí donde, cada vez, se teje y entreteje la trama de lo existente. Es allí donde la totalidad se expande y se contrae, en un holomovimiento (Bohm, 1998) que conforma lo existente, sin dejar rastro posible, sin posibilidad de repetición, ni comparación, ni historia. Todo queda resuelto en un único y total devenir en el cual el hombre participa como una partícula más.

En este contexto, la cognición no puede tener como fin conocer cosas, sino facilitar el acceso a la realidad evenencial de la totalidad no fragmentada, para insertarse en ella armoniosamente y, así, persistir en ella. Todas las distinciones que se realicen en forma de distintas representaciones de lo real, no tienen, por tanto, ningún valor fuera del evento, y ninguna utilidad, si no facilitan el acceso a la realidad de totalidad no fragmentada que está contenida en cada evento. Esto resulta coherente con el entendimiento de la cognición como acción corporizada de Varela (Varela y otros 1997), pues su idea de enacción de mundo inserta en un proceso de acoplamiento estructural que asegura la filogenie, además de restar sustancialidad "objetiva" al mundo que se enactúa en la cognición, lo inserta en la acción y así lo hace estrictamente evenencial.

En primer término el evento es la unidad de reproducción básica de la totalidad no fragmentada. Es en el evento en el cual el orden total existe y se produce y reproduce a sí mismo, se expande y contrae generando nuevas formas y destruyendo viejas formas. El hacer en un mundo de totalidad no fragmentada está siempre abocado al aquí y el ahora. La totalidad no fragmentada puede parecer una entelequia lejana en términos conceptuales, mentales, pero es totalmente accesible evento a evento donde existe y donde se forma y transforma.

El término evento no tiene una connotación temporal precisa. No es un instante, sino un ocurrir. Si el evento es la unidad práxica básica y cognitiva de la totalidad no fragmentada lo es también del decidir.

El evento es la unidad decisional básica de la totalidad no fragmentada. Esto significa que en el evento es donde se decide la deriva de la totalidad no fragmentada y significa que el evento es el contexto de la decisión. Es decir, que toda decisión evenencial tiene como única referencia y horizonte el evento en el cual se toma. La decisión es, por tanto, contingente, y contingente es todo lo que compone la decisión, la información que la informa, el contenido, su contexto. En una realidad evenencial, como la de la totalidad no fragmentada, las decisiones no buscan un resultado, no son racionales en el sentido de que no buscan ajustar fines y medios, pues todo es un transcurrir que hace imposible cualquiera contabilidad fuera del evento. La racionalidad sustantiva propia del ajuste entre fines y medios sólo es pensable en un mundo poblado de objetos fijos y eternos. En este sentido las decisiones contingentes no son optimizadoras, su bondad viene determinada por su capacidad para facilitar el acoplamiento estructural evenencial en la totalidad no fragmentada.

En su libro *De Cuerpo Presente* Varela aborda de frente la pérdida de fundamento del conocimiento, que se deriva de su comprensión de la cognición como enacción. Según él, "El punto clave es que tales sistemas (autoorganizados, como el ser humano, nuestro) no operan por representación: en vez de representar un mundo independiente, enactúan un mundo como un dominio de distinciones que es inseparable de la estructura encarnada por el sistema cognitivo" (Varela y otros 1997:168).

Sin embargo, lo que le interesa a Varela, es mostrar como el budismo Mahayana ha podido afrontar la pérdida de fundamento valorizando la experiencia humana, sin caer en el nihilismo propio de Occidente toda vez que la razón pierde su base. Las enseñanzas budistas constituirían una vía intermedia para la ciencia, entre el nihilismo y el objetivismo representacionista dominante. Para avanzar en ese camino Varela recoge, entre otros, la diferenciación que el budismo realiza entre verdad última y verdad relativa o

convencional. La verdad última sería el origen codependiente de todo, resulta muy similar a la totalidad no fragmentada de Bohm o cualquiera de las otras descripciones sistémicas de la realidad que hemos enunciado antes. “La verdad relativa, (samvrti, que significa cubierto o velado) es el mundo fenoménico tal como aparece: sillas, gentes, especies, y la coherencia de estos elementos a través del tiempo. La verdad última (paramartha) es la vacuidad de ese mundo fenoménico de verdad relativa” (Varela y otros 1997:261).

Lo que Varela ayuda a entender es que las descripciones de mundo a pesar de ser meras designaciones (convenciones) lingüísticas referidas a un mundo relativo son operativas y legales. Es decir, que aunque que no se puedan referir a un mundo sistémico, sin fundamento, son el instrumento operativo mediante el cual el hombre se contacta con la naturaleza evenencial de la totalidad integrada y pervive en ella. Tales descripciones lingüísticas, una de las cuales es la científica, constituyen el modo en que el ser humano contacta de modo evenencial, contingente, relativo, con la realidad de totalidad integrada y hace posible su supervivencia en ella.

Él sabe con Lao Tse que, “Mientras lo tangible tiene sus ventajas, es de lo intangible de donde proviene lo útil”.

El maná de las descripciones sistémicas

Todas las descripciones humanas, o todos los dominios singulares de distinciones que realiza el hombre son de naturaleza lingüística, como el lenguaje natural, la ciencia, la poesía, y cualquier otro que se pueda distinguir, por sus propias reglas de construcción lingüística, y todas ellas hablan de objetos. Incluso este intento de argumentar una ontología sistémica radical utiliza denominaciones objetuales. Estamos abocados a los objetos. Pero, no lo estamos ontológicamente, sino que epistemológicamente. Vivimos, debido a nuestras capacidades sensoriales, en un mundo de objetos. Al mismo tiempo somos seres lingüísticos. Vivimos en el lenguaje. (Maturana y Varela 1990) Requerimos de lenguaje para actuar, somos una especie que se caracteriza por una praxis lingüísticamente orientada, y por eso requerimos de descripciones lingüístico-objetuales para nuestro acoplamiento estructural

evenencial en la totalidad integrada.

Sin descripción lingüística no hay acción humana. El lenguaje natural es la materia básica, el maná, para la construcción (enacción) de mundo que el ser humano requiere para su acoplamiento estructural evenencial en un mundo sistémico. Ahora bien, el que un dominio de distinción lingüística, que será objetual per se, haga de su práctica lingüística la práctica cognitiva hegemónica, supone una pérdida de capacidades cognitivas, de posibilidades de conectar con la realidad evenencial de la totalidad integrada, y en particular una pérdida de capacidades de articular, mediante el lenguaje, esas dos realidades a las que sí estamos abocados, la relativa, derivada de cualquier juego de distinciones lingüísticas, y la última, la de una realidad integrada. Es decir, una realidad de totalidad no fragmentada está epistemológicamente ligada a una práctica cognitivo-lingüística objetual, pero no a una práctica cognitivo-lingüística objetual en particular.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ábalos, I. (2005). *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alberdi, R. (1996). *Cinco proyectos de vivienda Social en la obra de Oiza*. Madrid: Ediciones Pronaos.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2012). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Boned Purkiss, J., & Jiliberto Herrera, J. (2014). *Saenz de Oiza, el proyecto fenomenológico. Pioneros de la Arquitectura moderna española* (pág. 10). Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
- Breuer, M. (1955). *Sun and Shadow*. New York: Dodd.
- Cabeza Gonzalez, M. (2010). Tesis Doctoral : *Criterios éticos en la Arquitectura Moderna Española*. Valencia: Universidad Politécnica.
- Cacciari, M. (2009). *La ciudad* (4ª Edición ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Campo Baeza, A. (1997). *Volcanic beauty*.
- Capitel, A. (septiembre de 2000). *Palabras de Arquitectura*. Arquitectura Coam, 82.
- Climent Guimera, F. (2011). *FJ Saenz de Oiza, Mallorca, 1960-2000*. Palma de Mallorca: Govern Balear.
- Coam, F. (Productor), & Coam, F. (Dirección). (1996). *Sáenz de Oiza [Película]*.
- Colectiva, G. d. (2010). *Cuadernos de Vivienda nº 4*. Madrid: Givco Dpa Etsam Upm.
- Diez Barreñada, R. (2003). *Coderch, Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Diez, G. (1986). *Sáenz de Oiza , el mejor arquitecto español*. Diario 16 Semanal.
- DPA ETSAM. (2000). *Banco de Bilbao Sáenz de Oiza*. Madrid: Departamento de Proyectos, ETSAM.
- Eberle, D., & Simmendinger, P. (2010). *From City to house, a design theory-Von der Stadt zum Haus , eine Entwurfslehre*. Zürich: Gta Verlag, ETH Zürich.
- Eco, U. (1985). *Apostillas al nombre de la rosa*.
- Fellman, F. (1984). *Fenomenología y Expresionismo*. Barcelona: Editorial Alfa (Albert Verlag, 1982-83).
- Fernandez Nieto, M. A. (2006). *Las Colonias del Hogar del Empleado - La Periferia como Ciudad*. (E. Upm, Ed.) Madrid: Tesis doctoral no publicada.
- Fernandez-Galiano, L. (1977). *El caso de Entrevias*. Jano, 18.
- Fernandez-Galiano, L., Isasi, J., & Lopera, A. (1986). *La Quimera Moderna*. Madrid: Hermann Blume.
- Flores, C. (1989). *Arquitectura Española Contemporanea II* (1961, 1989 ed.). Madrid: Aguilar ,S.A. de Ediciones.
- Fullaondo, J. (1991). *La bicicleta aproximativa*. Madrid: Kain.
- García Gual, C. (1987). *La secta del perro, Vida de los filosofos cínicos*. madrid: Alianza Editorial.
- García-German, J. (2012). *Estrategias operativas en arquitectura*. Tecnicas de proyecto de Price a Koolhaas. Buenos Aires: Nobuko.

- Hauser, A. (1957). *Concepto de manierismo*.
- Hauser, A. (1976). *Hª Social de la literatura y el arte*. Madrid: Labor.
- Heiddegger, M. (1967). *Bauen Wohnen Denken - Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske Verlag .
- Hernández de León, J. (2007). *Arquitectura y Ciudad - La resonancia del lugar*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Holl, S. (s.f.). *Cuestiones de percepción, Fenomenología de la arquitectura*.
- Hurtado Toran, E. (2002). *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la Urbanización del Rio Manzanares*. Madrid: Fundación Coam.
- Jiliberto Herrera, J. (2012). *Oíza, Sierra y Alvear. Experimentación y síntesis de un modelo de vivienda*. Obtenido de <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4949>.
- Jiliberto Herrera, R. (mayo de 2003). Mundo sistémico, Mundo evenencial. Obtenido de <http://www.encuentros-multidisciplinares.org/>: <http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%BA14/Rodrigo%20Jiliberto%20Herrera.pdf>
- Jiliberto, R. (2003). *Una mente pródiga para un mundo sistémico*. Polis.
- Jung, C. (Septiembre de 2000). Citado por Aldo Rossi en "Construcción de la ciudad" Revista 2C Número 2, pag.8. (COAM, Ed.) Arquitectura Coam, 23.
- Kaufmann, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KUHN, T. (1962). *The structure of scientific revolutions*. Londres: University of Chicago Press.
- Le Corbusier. (1942). *Principios de urbanismo - La carta de Atenas* (2ª Edición 1973 ed.). España: Editorial Ariel.
- Le Corbusier. (1946). *Cómo concebir el urbanismo* (6ª reimpresión 2006 ed.). Paris: Ediciones Infinito Buenos Aires.
- López-Pelaez, J. (1991). *El efecto Gaeshi-Waza*. El Croquis, 126-139.
- López-Pelaez, J. M. (2007). *Maestros Cercanos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Marsé, J. (2011). *Caligrafía de los sueños*. Barcelona: Mondadori.
- Martí Aris, Carlos. (2000). *Las formas de la residencia en la ciudad moderna* (Segunda Edición ed.). Barcelona: Ediciones UPC 2000.
- Martínez Arroyo, C., & Pemjeam, R. (2006). *Alejandro de la Sota, Cuatro Agrupaciones de vivienda*. Toledo: Coacm, Toledo.
- Martínez Santamaría, L. (2004). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Funadación Caja de Arquitectos.
- Maturana R, H., & Varela G, F. (1998). *De máquinas y seres vivos. Autopoesis: La organización de lo vivo* (5ª ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria SA.
- Maturana R, H., & Varela G, F. (2003). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen.
- Maturana, H. (2006). *Desde la biología a la psicología*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Merlau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Mexico-Bs-Aires: Fondo de Cultura Economica.
- Moneo, R. (1961 mayo-junio). *El Poblado Dirigido de Entrevías*. Hogar y Arquitectura, 3-28.
- Moneo, R. (2007). *Arquitectura y ciudad - Otra Modernidad*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

- Montaner, J. (2006). *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Ed Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2002). *La modernidad superada*. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX (4ª ed. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Morales, J. (2005). *La disolución de la estancia*. Madrid: Rueda SL.
- Muñoz, M. (1991). *El laberinto expresionista*. Madrid: Molly Editorial.
- Muñoz, M. (2013). *Jaulas y Trampas*. Escritos sobre arquitectura 2000-2012. Madrid: Ricardo Sanchez Lampreave.
- Navarro Baldeweg, J. (2007). *Una caja de Resonancia*. Girona: Pretextos.
- Nicolin, P., & Chaslin, F. (1984). *Mario Botta. Construcciones y proyectos 1961-1982*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Pallasmaa, J. (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Projectes Arquitectonics, Departament de ;. (2011). *Mat-Building*. Barcelona: Dpa.
- Quetglas, J. (2001). *Pasado a limpio II (PRIMERA REIMPRESIÓN ed.)*. Girona: Editorial Pretextos 2001.
- Rodríguez, D., & Torres, J. (2003). *Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhman y Maturana*. Sociologías nº9.
- Rossi, A. (2007). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rowe, C., & Koetter, F. (1981). *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sáenz de Oiza 1946-1988. (Abril de 1988). *El Croquis*(32-33), 00.
- Sáenz de Oiza, F. (1956). *Memoria Concurso 1956*.
- Sáenz de Oiza, F. (2000). *Oiza*. Arquitectura Coam.
- Sáenz de Oiza, F. J. (2006). *Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Sáenz Guerra, J. (2007). *Un mito moderno. Una capilla en el camino de Santiago*. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954. Navarra, España: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa.
- Saenz Guerra, J. (2016). *Saenz de Oiza y Torres Blancas*. Buenos Aires: Diseño.
- Sáenz Guerra, J., & Alberdi, R. (1996). *Oiza*. Madrid: Ediciones Pronaos.
- Saenz Guerra, V. (2013). *Introducción a un texto de Francisco J. Saenz de Oiza*.
- Sáinz Gutierrez, V. (1997). *La posmodernidad y el nacimiento de una nueva cultura urbana. Las aportaciones de Aldo Rossi*. tesis Doctoral. Sevilla.
- Sainz Gutierrez, V. (2013). *Aldo Rossi en Sevilla: los primeros viajes (1975-78)*. Revista de investigación y arquitectura contemporánea ETSAUC, 1-4.
- Sambricio, C. (2004). *Madrid, Vivienda y Urbanismo : 1900-1960*. Madrid: Ediciones Akal, SA.
- Sambricio, Carlos. (1997). *La vivienda experimental, Concurso de Viviendas experimentales de 1956*. Madrid: Fundación Cultural Coam.
- Schumacher, P. (2011). *Parametricism and the Autopoiesis of Architecture*. Los Angeles: Log 21.

- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas III*. Madrid: Siruela.
- Smithson, A., & Smithson, P. (2001). *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sola-Morales, I. (2009). *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Soriano, F. (2004). *Sin Tesis*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Trevisiol, R. (1983). *Mario Botta. La casa redonda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Varela, F. (2000). *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.
- Vellés, J. (2015). *Oíza Primera Parte*. Toledo: Escuela Arquitectura Toledo.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Villaluenga, Y. (26 de Diciembre de 2014). *No te mueras sin ir a Ronchamp* (Sáenz de Oíza). Obtenido de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>
- X, t. (1961). *The Doorn Manifesto*. Obtenido de <http://www.team10online.org>.
- Zevi, B. (1969). *Architettura in nuce*. (R. Moneo, Trad.) Madrid: Aguilar.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apostrofe.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Banham, Reyner. 1985 Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona Editorial Paidós Ibérica.

Banham, Reyner. 1961 Balance 1960 Madrid Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Arquitectura 26.

Giedion, Sigfried 2009 Espacio, tiempo y arquitectura Origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona Editorial Reverté.

Pizza, Antonio, 1997. Selección de Giuseppe Terragni, Ediciones del Serbal,

AA.VV: 1995 Jörn Utzon. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura. Madrid,

AA.VV: 1998. De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española. 1950-1965. E.T.S.A.U.N. Ed. T6 Ediciones S.L,

AA.VV: 1999. Arquitectura a través de un siglo. Ignacio Gardella 1905-1999 Ed. Ministerio de Fomento, Electra España,

Álvarez, Soledad, 2003 Oteiza. Pasión y razón Fundación Museo Jorge Oteiza, Ed. Nerea,

Allemand-Cosneau, Claude, Manfred Fath and David Mitchinson, Henry Moore. 1996 From the Inside Out, Ed. Prestel

Barrucand, Marianne y Achim Bednorz, 2002 Arquitectura islámica en Andalucía, Taschen

BEHNE, Adolf: 1926. La construcción funcional moderna. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ed. Serbal, Barcelona, 1994. Título original: Der moderne Zweckbau, Drei Masken, Munich,

BEHRENDT, W.C: 1975 Arquitectura moderna, su naturaleza, sus problemas y sus formas. Tít. original: Modern Building. Its Nature, Problems and Forms. Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1937. Ed. Infinito, 1975.

Benévolo, Leonardo. 1987 Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona Ediciones Gustavo Gili.

BENEVOLO, Leonardo: 1977. Historia de la Arquitectura Moderna. Título original: Storia dell'architettura moderna. Casa Editrice Gius, Roma, 1975. Gustavo Gili, Barcelona

BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; GIURA LONGO, Tommaso: 1978. La proyectación de la ciudad moderna. Título original: La progettazione della città moderna. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma- Bari, 1977. Gustavo Gili, Colección Punto y línea, Barcelona,

Benzi, Fabio, Giuseppe Terragni. 1997 Sironi y la Arquitectura Ediciones del Serbal,

Blazer, Werner, Mies van der Rohe, 1981 Continuing the Chicago School of Architecture, Birkhäuser Verlag,

BONFANTE, E; BONICALZI, R; ROSSI, A; SCOLARI, M; VITALE, D: 1983 Arquitectura racional. Título original: Architettura razionale. Franco Angeli Ed, Milán, 1973. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Borges, Jorge Luis, 2001. Arte Poética, Barcelona Ed. Crítica,

Borges/Casares/Campo, 1981 Antología de la literatura fantástica, Ed. Sudamericana,

Breuer, Marcel, 1955. Sun and Shadow, , New York
Ed. Dodd, Mead and Company

Bucci, Federico y Mulazzani, Marco, Luigi Moretti. Works
and Writings, Princeton Press.

BURGOS RUIZ, Juan. "Las nuevas escuelas madrileñas.
Fundamento, desarrollo y modernización del espacio escolar
madrileño". Tesis doctoral del departamento de
Proyectos de la

CAMPANINI, Raimondo: 1959 Scuole. Antonio Vallardi
Editor, Milán

CAPITEL, Antón: 1986 Arquitectura Española Años 50-
80. Publicaciones de MOPU Secretaría General Técnica,
Madrid,

Carter, Peter, 1999. Mies van der Rohe at work,
Phaidon Press Limited,

Casi Ramelli, 1946. A., Edifici per il culto, Milano Office
grafiche de'Il Editore Antonio Vallardi,

Caucci von Sauken, P. 1999. Roma, Santiago, Jerusalén. El mundo
de las peregrinaciones, Lunweg editores,

CECCARELLI, Paolo: 1970 La construcción de la ciudad
soviética. Gustavo Gili, Colección ciencia urbanística,
Barcelona, 1970.

Ciucci, Giorgio, 1996. Terragni Ed. Electa,

CODERCH: 1989 J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984.
Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

COHEN, J-L; COOKE, C; STRIGALIEV, A.A; TAFURI, M: 1994
Constructivismo ruso: Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-
soviéticas hacia 1917, Ed. del Serbal, Barcelona, 1994

Coll López, Jaime, 1944 Le Corbusier: La forma acústica
(tesis), marzo 1994.

Collins, Peter. 1977 Los ideales de la arquitectura moderna; su
evolución (1750-1950). Barcelona Editorial Gustavo Gili.

COLLINS, Peter: 1970 Los ideales de la Arquitectura
Moderna; su evolución (1750-1950). Título original: Changing
Ideales in Modern Architecture (1750-1950), Faber & Faber, Limited,
Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

Corominas, Joan, 1998. Breve diccionario etimológico de la
lengua castellana, Ed. Gredos,

CORTES, Juan Antonio y MUÑOZ, María Teresa: 1981 "La
repetición en la arquitectura moderna/1", Arquitectura
nº 229, marzo-abril 1981.

Chueca Goitia, Fernando, Historia de la Arquitectura
Española.

Dal Co, Francesco, 1985. Kevin Roche, Electa
Editrice,

DE FUSCO, Renato: 1981 Historia de la Arquitectura
Contemporánea, Título original: Storia dell'architettura
Contemporanea, Giv. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975.
Hermann Blume, Madrid, 1981.

- Faber, Tobias, 1968 Nueva Arquitectura Danesa, GG, 1968.
- FLORES, Carlos: 1996 Arquitectura española 1929-1960: luces y sombras de tres décadas, en arquitectura de España 1929/1960. Fundación Caja de Arquitectos, 1996.
- FRAMPTON, Keneth: 1987 Historia crítica de la arquitectura moderna. Título original: Modern Architecture: A Critical History. Thames and Hudson, Londres, 1980. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- Frampton, Kenneth, 2000 Historia crítica de la Arquitectura Moderna, GG., 2000.
- Frampton, Kenneth. 2005 Historia de la arquitectura moderna. Barcelona Editorial Gustavo Gili
- FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel y MUÑOZ, Maria Teresa: 1997 Historia de la arquitectura contemporánea Española. Molly Editorial, Madrid, 1997.
- GALINDO GONZALEZ, Julián: 2003 Cornelis van Eesteren. La experiencia de Ámsterdam 1929-1958. Fundación caja de arquitectos, colección arquíthesis, número 14, Barcelona, 2003.
- Gardella, Ignacio, 1999. Arquitectura a través de un siglo, Electa, Ministerio de Fomento,
- Ghyka, Matila, 1983. Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, Ed. Poseidón,
- GIEDION, Sigfried: 1978 Espacio, Tiempo y Arquitectura. (el futuro de una nueva tradición). Tit. Original: Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition, Harvard University Press, Cambridge, mass., 1941 Ed. Dossat, Madrid, 1978.
- GIEDION, Sigfried: 1978 La mecanización toma el mando. Título original: Mechanization Takes Command, Oxford University Press, Oxford, 1948. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Giurgola, Romaldo y Mehta, Jaimini, 1981. Kahn, Louis I. Arquitecto, GG, Barcelona
- Gombrich, 2003. Los usos de las imágenes, Ed. Debate,
- Gómez Rascan, Máximo, La Catedral de León. Cristal y Fé, Edilesa.
- González de Durana, Javier 2003. Aranzazu. Arquitectura y escultura en la Basílica de Aranzazu. 1950-55, Artium
- Grimaldi, Roberto, 1990. Fuller, R. Buckminster 1895-1983, Officina Edizioni,
- GROPIUS, W: Alcances de la Arquitectura Integral. Ed. La Isla, Buenos Aires, 1956.
- Guidarini, Stefano, 2002. Gardella, Ignacio, Skira,
- HILBERSEIMER, Ludwig: 1979 La Arquitectura de la Gran Ciudad. Título original: Groszstadt Architektur, Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927. Gustavo Gili, 2ª edición, 1999, col. "GG Reprints", 1ª edición, Barcelona, 1979.
- Hintzen-Bohlen, Brigitte, 2001. Roma, Arte y arquitectura,

ed. Kónemann,

HITCHCOCK, Henry-Russel y JOHNSON, Philip: 1984 El Estilo Internacional, Arquitectura desde 1922. Introducción de María Teresa Muñoz, traducido por Carlos Albisu. Título original: The International Style: Architecture since 1922. Ed. W.W.Norton & Co. Inc., New York, 1932. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

HITCHCOCK, Henry-Russel: 1931. Cahiers d'art J.J.P. Oud Paris,

Humphrey, Caroline y Piers Vittebsky, 2002. Arquitectura sagrada, Taschen

KAHN, Selim O. & MAGOMEDOV: 1987 Pioneers of Soviet Architecture Título original: Pionere der Sowjetischen Architektur, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1983. , Thames and Hudson Ltd, 1987. Londres,

KOPP, Anatole: 1974 Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte. Lumen, Barcelona, 1974.

Le Corbusier 1989. Textos y dibujos para Ronchamp, Talleres de la Coopi (edición española) Ginebra

Le Corbusier 1995. Ouvre complete, Birkhäuser, Publishers, Basel

Le Corbusier Mensaje a los estudiantes de arquitectura, Ediciones Infinito.

Le Corbusier 1954. Une petite maison Ed. Girsberger, Zurich, Carnet 1 Aout

Le Corbusier. 1995 Oeuvre complète 1946-1952. Zurich.

W. Boesiger. Editions d'Architecture, 1995

LE CORBUSIER: 1978 Hacia una arquitectura. Título original: Vers une architecture, Ed. Crès, París, 1923. Poseidón, Barcelona, 1978.

LE CORBUSIER: L'Esprit Nouveau en Architecture, Edición española: Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983. Almanach d'Architecture Moderne, París, 1925.

LIGTELIJN, Vicent: 1999 Aldo van Eyck, works. Berlin Birkhäuser Editores. Basel, Boston, 1999.

López Peláez, José Manuel, 2002. La arquitectura de Gunnar Asplund, Ed. Fundación Caja de Arquitectos,

Lucan, Jaques y otros, 1987. Le Corbusier, une encyclopédie, Centre Georges Pompidou, París

Lyon, Dominique 2000. Le Corbusier alive, París Vilo International,

Márquez Villanueva, Francisco, 2004. Santiago: Trayectoria de un mito, Ed. Bellaterra,

MARTÍ ARÍS, Carlos: 2000 Las formas de la residencia en la ciudad moderna (Vivienda y ciudad en la Europa de Entreguerras). Ed UPC, Colección d'Arquitectura,

MC COY, Esther: Case Study Houses. 1945-1962. Hennessey & Ingalls, inc. Los Angeles 1977. Second Edition.

- Mc-Hale, John, 1962. Fuller, R. Buckminster, New York
Ed. Hermes,
- Mies van der Rohe, 1993 The Art of Structure,
Birkhäuser Verlag,,
- Monforte García, Isabel, 1994. Arantzazu. Arquitectura para
una vanguardia, Diputación Foral de Gi- puzkoa,
- Montaner, Josep María, 1993 Después del movimiento
moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.
Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, Josep María, 2002 La modernidad Superada:
Arquitectura, arte y pensamiento. Barcelona. Editorial
Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria: 1993. Después del movimiento
moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.
Gustavo Gili, Barcelona,
- Mueller von der Haegen, Anne, 1998. Giotto, Ed.
Kónemann,
- Nervi 1956. Structures by Pier Luigi Nervi, FW Dodge
Corporation, New York
- NEUFERT, Ernst: El arte de proyectar en arquitectura
Gustavo Gili, Barcelona , 1ª ed. 1942, 2ª ed.
- Neumeyer, Fritz, 1995. Mies van der Rohe, Ed. El
Croquis,
- NIEMEYER, Oscar: Oscar Niemeyer. Ed
ISCTE 2001
- Oteiza, Jorge 1963 Quous que tandem...!,
Talleres Icharopena,
- Oteiza, Jorge 1952. — Interpretación estética de la estatuaría
megalítica americana, Madrid Ed. Cultura Hispánica,
- Oteiza, Jorge 1995. — Estética del huevo. Huevo y Laberinto.
Mentalidad Vasca y Laberinto. A Juan Daniel Fu- llaondo en
memoria y homenaje , Ed. Pamiela,
- Oteiza, Jorge — Libro de los plagios Ed.
Pamiela.
- Oteiza, Jorge 1954. — Androcanto y sigo,
Talleres Marsiega,
- Oteiza, Jorge — Existe Dios al Noroeste, Ed.
Paidós.
- Otto, Frei, 1967. Tensile Structures; Neumatic Structures,
editor Frei Otto, M.I.T. Press,
- OULD, J.J.P: 1986. Mi trayectoria en "De Stijl".
Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Murcia,
- Panofsky, E. , La perspectiva como forma simbólica.
- Pavese, Cesare, El oficio de vivir
- Pérez Oyarzun, 2002. Los hechos de la Arquitectura,
Santiago de Chile Ed. ARO,
- PEVSNER, Nikolaus: 1972 Pioneros del Diseño Moderno. De
William Morris a Walter Gropius. Tít. original: Pioneers of

Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius. Faber & Faber, Londres, 1936. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1972.

Piñón, Helio 2008 El formalismo esencial de la arquitectura moderna. Barcelona, Edicions UPC.

PIVA, Antonio y PRIMA, Vittorio: 1998 Franco Albini 1905-1977. Ed Electra, Milán, 1998.

Prieto Moreno, Francisco, 1983. Los jardines de Granada, Patronato Nacional de Museos, Móstoles

Prieto Vives, Antonio, 1977. El Arte de la Lacería, Madrid Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos,

RAGON, Michel: 1979. Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos. Título original: Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Casterman, 1971. Ed. Destino, Barcelona, Tomo I: Ideologías y pioneros 1800-1910. Tomo II: Prácticas y métodos 1911-1971,

RISEBERO, Bill: 1986. La arquitectura y el diseño modernos: una historia alternativa, Título original: Modern Hermann Blume, Madrid,

Roda Peña, José y otros, 1999. Humilladero de La Cruz del Campo, Sevilla Fundación Cruzcampo,

Rosales, Alberto, 1999. Oteiza, Jorge. Creador integral, Pamplona Universidad Pública de Navarra,

Rossi, Aldo, Autobiografía científica, GG.

Rowe, Colin, Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, GG.

Ruskin, John, 1956 Las siete lámparas de la Arquitectura. Buenos Aires. El Ateneo Editorial.

SAENZ GUERRA, Francisco Javier: 2004. Una capilla en el Camino de Santiago 1954. Arquitecturas ausentes del siglo XX. Ministerio de la Vivienda, Madrid,

Sáenz, Javier y Rosario Alberdi, Sáenz de (i)za, Ed. Pronaos.

Schulze, Franz, 1986. Mies van der Rohe. Una biografía crítica, Hermann Blume,

Schwob, Marcel, 1996. Vidas imaginarias. La cruzada de los niños, Ed. Valdemar/Avatares, nº 24,

Segura Munguía, 2002. Nuevo Diccionario Etimológico Latín-Español, Universidad de Deusto,

SIGFRIED GIDEON: 1954. Walter Gropius: Work and Teamwork. Reinh Publishing Corporation, Nueva York,

Smith, Elisabeth A.T., 2002 Julius Shulman, Case Study Houses, Italy Taschen,

Smithson, Allison y Peter, 2001. Cambiando el arte de habitar, GG, 2001

SOLÁ-MORALES, Ignasi: 1980. Eclecticismo y vanguardia. Gustavo Gili, Colección: Arquitectura y crítica,

Soriá, Enric, 1997. Conversaciones con J.A Coderch,
Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia,

Spaeth, David, 1986. Mies van der Rohe, GG. (edición
castellana),

Steidl, Göttingen, 1998. Serra, Richard. Sculpture 1985-
1998, Los Angeles Ed. The Museum of Contemporary Ad,

STRAUVEN, Francis: 1998 Aldo Van Eyck. The Shape of
Relativit Architectura & Natura, Amsterdam, 1998.

Szarkowski, John, 2000. The idea of Sullivan, Ed.
Thames and Hudson,

Tafari, Manfredo y Dal Co, Francesco. 1976 Arquitectura
Contemporánea. Milán EditorialElecta.

TERAN, Fernando de: 1982 Planeamiento urbano en
la España contemporánea (1900-1980). Alianza
Editorial 1982.

Thompson, D'Arcy, 2003. Sobre el crecimiento y la forma,
Cambridge, edición abreviada,

TIM, Benton y Charlotte: 1981 El Estilo Internacional
2. Colección AdirOpen. Edición española ADIR
Editores, 1981.

Tomas L. Schumacher, 1980. Il Danteum de Terragni,
Officina edizioni,

Tournikiotis, Panayotis. 2001 La historiografía de la arquitectura

moderna. Madrid Maireya yCeleste Ediciones.

Unamuno, Miguel de 1980. , Niebla, Colección
Austral,

Unicersidad Politécnica de Madrid. 1999
ETSAM.

Vasari, 1998. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores
y escultores italianos desde cimabúe hasta nuestros días,
Ed. Tecnos,

VERDÍN, Paolo: 1983 Walter Gropius. Obras y
proyectos. Gustavo Gili. Barcelona1983.,

Von Moos, Stanislaus, 1977. Le Corbusier, Ed. Lumen,

W.AA., 2002. Un siglo de Arquitectura a través del Archivo de
FIDAS/COAS, Sevilla

W.AA., 1988. Coderch 1913-1984, GG. Generalitat de
Catalunya,

Wachsmann, Konrad, 1959. Wendepunkt im Bauen, Ed.
Kranzskopf-Verlag, Wiesbaden

Weston, Richard, 2002. Utzon, Ed. Blondal,

WRIGHT, Frank Lloyd. 2000 Frank Lloyd Wright y la ciudad
viviente . Ed. Vitra Design Museum,

Yehuda E., Safrán 2001. , Mies van der Rohe. GG,

ZEVI, Bruno: 1980 Historia de la Arquitectura Moderna. Título



original: Storia dell'architettura moderna, Einaudi, Turín, 1950.
Ed. Poseidón, Barcelona, 1980.

ZEVI, Bruno: 1969. Arquitectura in Nuce: Una definición de
arquitectura. Ed. Aguilar, Madrid,



