

REVISITANDO A SCHINDLER, COMPRENDIENDO A GEHRY, LOS ÁNGELES 1921-1978

Carlos Labarta Aizpún

El estudio de la obra de Schindler no sólo nace del interés de recoger el eco del más olvidado de los pioneros de la arquitectura moderna sino que surge, principalmente, desde la percepción de que su obra anticipa y coincide en determinados planteamientos que la vanguardia y la crítica contemporáneas han atribuido, con cierto aire de singular y exclusiva originalidad, al arquitecto canadiense-californiano Frank Gehry. El inicio de su trayectoria más conocida, que culmina con su propia casa en Santa Mónica, está directamente relacionada con las actitudes, búsquedas y construcciones de Schindler, hasta el extremo de que no es posible, como la crítica especializada ha mantenido, sostener por más tiempo la mitificación de una supuesta vanguardia escondiendo las fuentes de donde surgió.

Palabras clave: Rudolph Schindler, Frank Gehry, revisión, modernidad, arquitectura californiana
Keywords: Rudolph Schindler, Frank Gehry, revision, modernity, californian architecture

Rudolph Schindler, nacido en Viena en 1887, encontrará su lugar definitivo de residencia y trabajo en Los Ángeles, cautivado quizá por la misma magia que años más tarde conquistaría a un canadiense de Toronto llamado Frank Gehry. No sólo el hecho de ser ambos extranjeros en Los Ángeles, algo por otra parte habitual entre los habitantes de la ciudad californiana, unirá sus trayectorias. Ambos comparten actitudes e intereses arquitectónicos, que van descifrándose en este artículo, concluyendo que la evolución formal de la arquitectura de Gehry no puede entenderse sin el reconocimiento explícito de la trayectoria de Schindler. Olvidado, incluso marginado desde la ortodoxia instaurada por sus contemporáneos, el arquitecto de origen austriaco se convierte en pionero, no sólo de su tiempo, sino en antecedente y referencia para la arquitectura del último cuarto de siglo en California. La práctica y crítica arquitectónicas de su tiempo no fueron especialmente condescendientes con sus innovaciones. Fue el menos comprendido y el menos apreciado de los pioneros americanos de la arquitectura moderna. Hoy, a la luz de los penúltimos acontecimientos, cabe revisar su influencia en el escenario de la arquitectura del siglo XX, singularmente en los orígenes de la trayectoria de Frank Gehry.

La llegada de Schindler a Los Ángeles está precedida de un viaje iniciático por Nuevo Méjico, 1915, donde descubre los valores de las tradiciones, las culturas primitivas y las lecciones del paisaje. Desde la experiencia de estas realidades anticipa la búsqueda de alternativas al lenguaje occidental. Un ejemplo temprano y admirable de esta pasión por las realidades vernáculas será su proyecto de la Casa Martin en Taos, Nuevo Méjico, 1915 (Fig. 1), de indudable influencia en su propia casa en Kings Road, 1921. Desde la distancia, como se observa en la perspectiva dibujada por el arquitecto, los gruesos muros de adobe le confieren un aire tradicional próximo al mimetismo populista. En realidad el edificio no se agota en esta lectura. La irregularidad y el pintoresquismo usual en las construcciones tradicionales de Nuevo Méjico fueron completamente transformadas en las manos de Schindler. Como advierte David Gebhard:

“En la Casa Martin, la propia estructura, los muros circundantes, las piscinas, los jardines y el patio central son rígidamente simétricos, una simetría que en carácter era a la vez wagneriana y wrightiana”.

Una constante en la obra de Schindler, como en la de Gehry, será la inserción de la contradicción que aporta lo inesperado frente a los cánones establecidos. En esta casa, donde la fluidez asimétrica característica de los movimientos vernáculos parecía evidente, el arquitecto austriaco-californiano opta por contraponer al lirismo que de por sí y potencialmente transmiten las construcciones vernáculas el rigor de la geometría patrimonio de la arquitectura académica.

Otra característica que aproxima a Schindler a las vanguardias contemporáneas es el permanente juego de contradicciones bajo el que se puede leer su obra. Es quizá el primer arquitecto que hace de la ambigüedad un método válido para la arquitectura. La ambigüedad entendida no como falta de rigor o de criterio, sino más bien como aceptación de implicaciones plurales

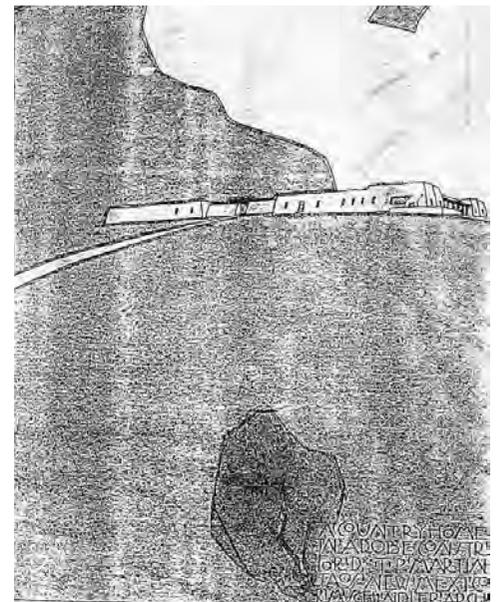


Fig. 1. Perspectiva de la Casa Martin de Rudolph Schindler, Taos, Nuevo Méjico, 1915. (Tomada de GEBHARD, David, *Schindler*, The Viking Press, New York, 1971, p. 28).

1. GEBHARD, David, "Ambiguity in the work of R. M. Schindler", *Lotus* n. 5, 1963, p. 112, traducción del autor.



2



3



4

Fig. 2. Frank Gehry. Casa Danziger, Los Ángeles, 1964. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 3. Frank Gehry. Ayuntamiento, Cochiti Lake, New Mexico, 1973. (Tomada de GEHRY, Frank, *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 71).

Fig. 4. Rudolph Schindler. Capilla y crematorio, Proyecto fin de carrera, 1912. (Tomada de GEBHARD, D., op. cit., p. 16).

al margen de una única verdad dogmática. Y esto, en los difíciles años de la explosión del Movimiento Moderno, es, sin duda alguna, una aportación todavía no justamente valorada por la crítica arquitectónica.

También la arquitectura de Gehry, entronca en sus inicios con la tradición mejicana, inesperado primer punto en común con Schindler. La Casa Danziger, Los Ángeles, 1964 (Fig. 2), es una muestra de ello. El arquitecto combina el vocabulario moderno con la tradición reduciendo el contacto con el exterior a la expresión de unos muros ciegos que protegen, como en la Casa Martin de Schindler, una obra introvertida. El recorrido por la primera obra de Gehry está impregnado de recurrencias al entorno inmediato y a la transposición de localismos. De este modo puede comprenderse el Ayuntamiento en Cochiti Lake, New Mexico, 1973 (Fig. 3), en el que el arquitecto continúa con la reinterpretación de las estructuras vernáculas.

La primera característica en común que extraemos de esta coincidencia es la pasión de los dos arquitectos por las costumbres y formas de hacer autóctonas de unas culturas que inicialmente nada tenían que ver con los orígenes de sus autores, uno austriaco y el otro canadiense. Esto demuestra también una similitud en el carácter errante y adaptable a un medio que les fascina y al que se someten aceptándolo abiertamente como si fuera realmente suyo². Desde esta visión universal, en la que ambos coinciden, asumen la realidad cosmopolita a la vez que se enamoran de las tradiciones primarias.

LA INDEPENDENCIA ESTILÍSTICA: EL ESPACIO COMO RAZÓN DE LA ARQUITECTURA

Schindler mantiene desde los inicios de su carrera una decidida búsqueda de las posibilidades espaciales de la arquitectura evitando la adscripción a cualquier clasificación estilística. Más allá de la educación recibida y de la formación con Otto Wagner abordará, ya desde sus años de estudiante, una intensa investigación sobre el espacio arquitectónico. Basta recordar su proyecto final de estudios, una capilla y un crematorio para una ciudad de cinco millones de habitantes (Fig. 4), para comprender la radicalidad de sus búsquedas. Estas reflexiones no tardarán en plasmarse en un manifiesto inicial que nos revela, a la luz de la contemporaneidad, la decisiva importancia de tan lejanas afirmaciones, equiparables a las verdaderas revoluciones del concepto de espacio introducidas en la arquitectura moderna por Wright y Le Corbusier. Así, Schindler, todavía estudiante, escribía en 1912:

“Los viejos problemas han sido resueltos y los estilos están muertos...El arquitecto ha descubierto finalmente el medio de su arte: el ESPACIO. Un nuevo problema arquitectónico ha nacido”³.

Esta desvinculación respecto de la ortodoxia instaurada, contra la que el joven Schindler, repetidamente se rebela, acaso como premonición de otras revoluciones, se ejemplifica en unos textos del propio Schindler referidos a los trabajos de De Stijl y de la Bauhaus:

“Expresión de las mentes de una gente que han vivido la Primera Guerra Mundial, parapetados en uniformes, forzados a la máxima eficacia y resistencia, sin que cupiera ningún resquicio para la alegría, el cariño o el calor”⁴.

2. Referir a COLL-BARREU, Juan, “Los Ángeles de Schindler”, *Arquitectura Viva*, n. 76, 2001.

3. McCOY, Esther, *Five California Architects*, Praeger Publishers, New York, 1960, p. 152, traducción del autor.

4. *Ibid.*, p. 153, traducción del autor.



5



6



7



8

Fig. 5. Rudolph Schindler, Apartamentos Falk, Silver Lake, Los Ángeles, 1939. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 6. Rudolph Schindler, Casa Van Patten, Silver Lake, Los Ángeles, 1934-1935. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 7. Rudolph Schindler, Casa Schindler, Kings Road, Los Ángeles, 1921. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 8. Frank Gehry, Casa Gehry, Santa Monica, California, 1978. (Fotografía: Carlos Labarta).

Esta visión del verdadero problema de la arquitectura le llevará a independizarse definitivamente de cualquier colaboración con otros arquitectos –conocida es su intensa relación profesional con Wright y su dramática separación⁵– y a abordar una concepción casi mesiánica de la profesión, iniciando su revolucionaria visión con la construcción de su propia casa en Kings Road, Los Ángeles, 1921 (Fig. 7). Esta vivienda cabe interpretarla desde la revolución del programa (¿acaso no lo es la reformulación de las relaciones familiares en los nuevos espacios y los dormitorios al aire libre en cestas sobre el tejado?) o la revolución de la construcción, ambiguamente insertada entre la caverna y la tienda de campaña (al mecanicismo seriado de los muros fabricados in situ y elevados manualmente, con la colaboración de una simple polea, se opone la ligereza de las fachadas móviles interiores de vidrio sobre marcos de madera). Casualmente también Gehry reformulará su arquitectura desde la construcción de su propia vivienda en Santa Mónica, 1978 (Fig. 8).

Distanciándose paulatinamente de la blanca abstracción moderna (Fig. 5), Schindler comienza a utilizar la madera, con sus cualidades expresivas, así como incorpora en sus viviendas el uso de la cubierta inclinada, signo inequívoco de su distancia respecto a los cánones establecidos. La presencia de estos elementos discordantes ha sido siempre esencial en la obra de Schindler. Estas disonancias en la sumisión a un estilo contribuyen a la imposibilidad de una clasificación estilística, anticipando la actitud de Gehry. Incluso en la época de máximo esplendor del movimiento *De Stijl*, Schindler utilizó una superposición de distintas formas de tejados en las Casas Oliver, Van Patten (Fig. 6) o Walker⁶.

5. La relación profesional entre Wright y Schindler, así como sus diferentes avatares, queda descrita en el artículo mencionado de Esther McCoy. Podemos tomar dos frases extremas reveladoras de los polos de su convivencia. La devoción inicial del discípulo Schindler por su maestro es evidente: “Su libertad es perfección. No tiene tradición que superar ni prejuicio contra el que luchar. Su trabajo crece silenciosamente desde su interior. El es el maestro de cada material, y la máquina moderna está en la base de su creación formal”. (p. 155). La frase final, tras su ruptura, refleja la distancia insalvable, como escribió en su diario en 1927: “Nosotros mismos somos los guardianes de nuestros sentimientos. Depende solo de nosotros el sobrellevarlos calladamente”.

6. La realización de estas viviendas impregnadas de localismos le llevó a no participar del círculo de poder arquitectónico del momento. Nunca volvió a Europa, lo que no deja de ser un hecho interesante en sí mismo. No es de extrañar, en consecuencia, que no manifestase interés alguno en publicar sus trabajos en las revistas internacionales. Una revisión de la bibliografía nos indica su escasa participación en las publicaciones del momento, a diferencia de Neutra que, incluso por razones estilísticas y de concepción de la arquitectura, siempre estuvo más cercano al poder de las revistas.



10

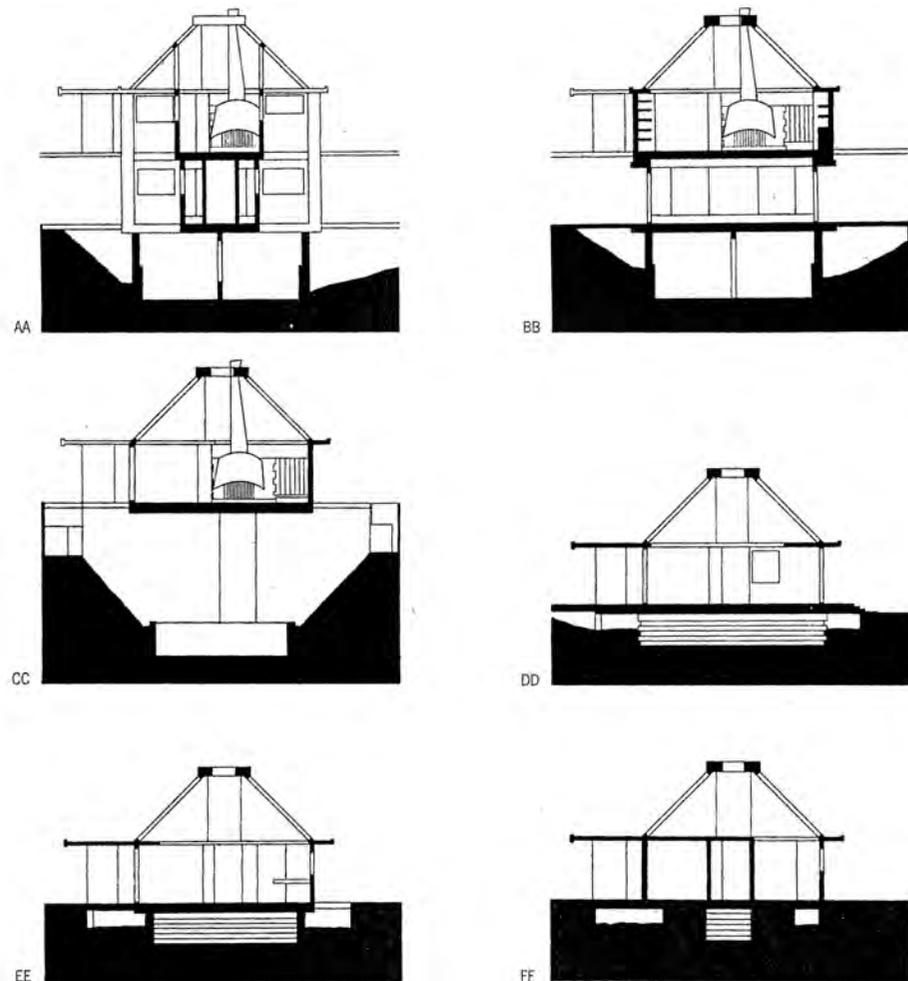


Fig. 9. Rudolph Schindler, Casa Tischler, California, 1948-1950. (Tomada de la revista *2G*, n. 7, 1998).

Fig. 10. Frank Gehry, Granero, San Juan Capistrano, California, 1968. (Tomada de GEHRY, F., *Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 41).

9

Esta independencia estilística y la apuesta por el espacio como razón de la arquitectura tiene indudables influencias en Gehry. De entre todas las casas acaso podamos señalar la Casa Tischler, Westwood, California, 1949-1950 (Fig. 9), como una de las que Gehry extraerá lecciones casi literales. Schindler anticipa las técnicas visuales que tanto interesarán al arquitecto de origen canadiense a partir de finales de los sesenta: la versatilidad de los espacios interiores, la variedad de las secciones y la incorporación del uso del color. En un mundo todavía dominado por las influencias de la ortodoxia moderna Schindler irrumpe con la fuerza de los genios para incorporar la concatenación espacial (o su interrupción donde entienda necesario) sin ninguna atadura estilística lo que explicita posteriormente en su artículo "Visual Techniques", 1952. El volumen horizontal intersecciona con varias formas geométricas advirtiendo ya de las posibilidades de la explosión formal. Schindler, en una nueva investigación, inicia la disolución del alzado frontal como expresión directa del interior, rompiendo la insistencia moderna sobre la legibilidad del interior en el exterior. Como advertimos, toda una cadena de anticipaciones a los acontecimientos de los ochenta.

La independencia estilística es otra de las búsquedas de Gehry desde el inicio de los setenta. Tras unos desconocidos años en su trayectoria en los que colaboró con firmas comerciales como la de Victor Gruen, e influenciado igualmente por la versatilidad de la realidad californiana, iniciará su propio proceso de independencia, compartiendo esta pasión por las realidades espaciales de la arquitectura, con el proyecto para Ron Davis de 1972, consecuencia directa, a su vez, de su proyecto para granero en San Juan Capistrano, California 1968 (Fig. 10). Con ellos inicia la parte más interesante, y corta, de su carrera, la que podríamos definir genéricamente como regional deconstructivismo⁷, en el sentido de que sus propuestas, informadas por las revoluciones plásticas constructivistas, reinterpretan las condiciones del entorno de la California de los setenta.

7. Esta época de la arquitectura de Gehry nos atrevemos a denominarla deconstructiva, con toda la distancia que esta expresión aplicada a la arquitectura requiere. No en vano, cuando entre los críticos de arquitectura explota este término, la obra de Gehry llevaba más de una década construida. Fue el incombustible Philip Johnson, y el joven y brillante Mark Wigley, quienes en el verano de 1988 (del 23 de junio al 30 de agosto) promovieron la denominación de la arquitectura deconstructiva englobando a siete arquitectos: Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Frank Gehry, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi.

Las especulaciones de Schindler encuentran eco entre los intereses de Gehry. El proyecto del granero es el primero en el que el arquitecto se permite a sí mismo el lujo de hacer de la forma el tema central comenzando las especulaciones formales y el abandono de la ortogonalidad. La condición mínima del programa le permitió iniciar sus investigaciones espaciales con mayor libertad, —aquella que Schindler ya había alcanzado— y aproximarse a las propuestas de los escultores minimalistas. Una estructura de madera con postes de teléfono (creyendo iniciar la aventura por recuperar cualquier elemento industrial del medio como material de construcción no hace sino seguir el ejemplo de Schindler en la Casa Janson, 1949) soporta una cubierta de chapa ondulada. La investigación espacial se extiende a la inclinación de la cubierta rectangular sobre sus diagonales provocando una estructura minimalista con ciertas referencias a las producciones de Carl André o Donald Judd.

Previamente a la construcción de su propia casa, Gehry diseña otra vivienda unifamiliar en la que reafirma su nueva actitud ante la arquitectura asociada a la investigación espacial. En la casa para el pintor Ron Davis (Fig. 11) por primera vez en su arquitectura se inician las manipulaciones en planta con formas trapezoidales. El abandono de la ortogonalidad se extiende paralelamente al creciente interés por las diagonales siguiendo las investigaciones de la escultura constructivista. La manipulación de las perspectivas, como ya hiciera Schindler, se convierte en objeto del proyecto. La geometría trapezoidal de la planta de la vivienda se repite en el lucernario. Esta secuencia de geometrías no ortogonales genera nuevas perspectivas sobre las que el espectador no tiene preconcepciones. La evolución que este proyecto tuvo en la propia pintura de Davis, así como en las nuevas posibilidades de la perspectiva, ha sido analizado por Rosemarie Haag Bletter:

“La importancia y significación del estudio de Ron Davis no es sólo la de constituir una formulación nueva de la representación en perspectiva, va más allá porque abre amplias vías de diálogo con la obra creativa de Davis...Gehry dio un paso adelante en el sistema de ilusiones ópticas bidimensionales de Davis entrando en el mundo del artificio espacial al imponer al objeto tridimensional una visión determinada en perspectiva”⁸.

La apuesta de Schindler por el espacio⁹ le acerca a la vanguardia de los ochenta y le aleja de sus contemporáneos¹⁰. Judith Scheine lo relata de este modo:

“Schindler entendía bien la diferencia entre su obra y la de los arquitectos más consagrados del movimiento moderno y así distingue claramente su obra de la de los seguidores del estilo internacional en un artículo de 1934, “Space Architecture”, donde critica a los impulsores del estilo como meros ‘racionalistas’, obsesionados por “el ideal de la perfección... la máquina”. Las viviendas de Schindler no son máquinas para habitar”¹¹.

Como arquitecto especialmente sensibilizado por las escenografías espaciales, Gehry desarrollará en la segunda parte de su trayectoria un complejo sistema de intersecciones de las geometrías utilizadas. También en esto Schindler había iniciado ya el camino, sobre todo en las casas Armon, Lechner y Skolnik, caracterizadas por el uso de geometrías que derivan en un dinamismo espacial fruto de una rica concatenación de distintas unidades que asumen la pérdida de la ortogonalidad.

LA PÉRDIDA DE LA ORTOGONALIDAD

En Schindler confluyen dos razones por las que entiende que el sometimiento al orden regular y ortogonal establecido por la arquitectura occidental no es inviolable. Por un lado la influencia de culturas primitivas de las que podemos reinterpretar sus aportaciones. Así se entiende por ejemplo la inclinación exterior de las esquinas de la Casa Schindler en clara referencia a la arquitectura mejicana o la paradigmática Casa Janson tan cercana a movimientos vernáculos. Por otro su concepción de la arquitectura en términos no superficiales sino volumétricos en los que las propias vivencias del hombre debían reflejarse. Evidentemente Schindler no podía acotar un mundo formal que expresase dichas vivencias. Los sentimientos y las sensaciones del hombre en Schindler no pueden someterse al rigor de la ortogonalidad. Por todo ello sus volúmenes no podían parecerse a una simple caja o suma de cajas sino que debían entenderse como una compleja y contradictoria relación que sólo podía ser descifrada desde la experiencia interior y exterior de los mismos.

Su obra del final de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta es de singular importancia para entender el desarrollo de la trayectoria de Gehry. La pérdida del concepto de



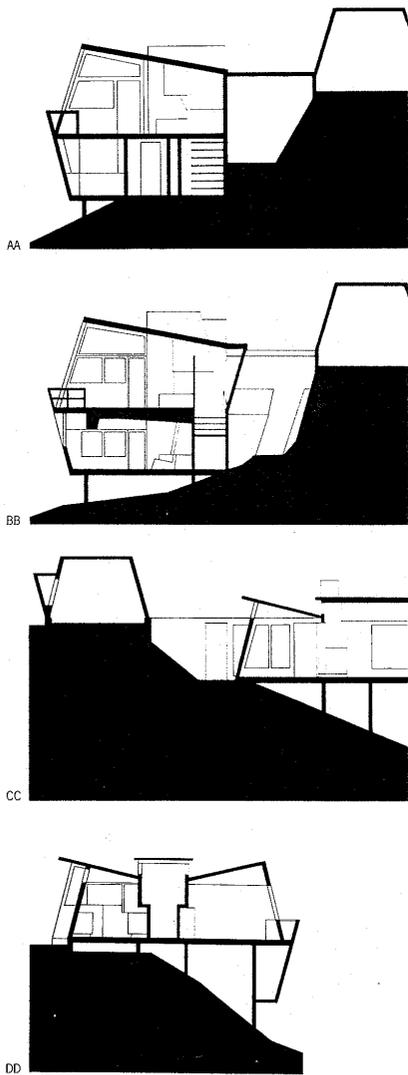
Fig. 11. Frank Gehry, Casa Ron Davis, Malibu, California, 1972. (Tomada de GEHRY, F., op. cit., p. 62).

8. BLETTER, Rosemarie Haag, “Las reconstrucciones espaciales de Frank Gehry”, en *La arquitectura de Frank Gehry*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p. 25.

9. Referir a SCHINDLER, R., “Space Architecture”, en *Dune Forum*, Oceano, California, febrero 1934, pp. 44-46. Igualmente es necesario referir al artículo de SCHEINE, Judith, en *2G*, n. 7, 1998, p.11, para comprender las implicaciones técnicas en la exploración espacial: “En el artículo “The Schindler Frame” (La estructura de Schindler), que se publicó en 1947 en la sección Architectural Engineering: Technical News and Research de la revista *Architectural Record* (R.M. Schindler, “Schindler Frame”, en *Architectural Record*, New York, vol. 101, May 1947, pp. 143-146), Schindler describe el económico sistema de construcción que había desarrollado en Los Ángeles para crear sus formas espaciales. Sin embargo, este artículo, que aparentemente trata sobre la construcción, se refiere en realidad a su “arquitectura espacial” y codifica las características esenciales de su obra, desarrolladas a lo largo de toda su trayectoria pero especialmente relevantes en sus últimas obras de la década de los cuarenta y cincuenta. Estas características se pueden resumir en siete puntos: grandes aberturas en los muros; techos de diversas alturas; niveles de referencia horizontales; disposición de ventanas horizontales en la parte superior de las paredes; amplios voladizos; suelos interiores al nivel del terreno exterior; y continuidad entre “unidades espaciales” (o habitaciones) contiguas.

10. El trabajo de Schindler fue excluido de la célebre Exposición de Arquitectura Moderna organizada por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1931 por entender que no era apropiada. Esto nos indica claramente la posición lateral de Schindler en su tiempo. Schindler mantuvo siempre su confianza en sus propias posibilidades lo que le llevaba a denunciar la política de doctrinas arquitectónicas y de slogans estilísticos tan propios del Estilo Internacional.

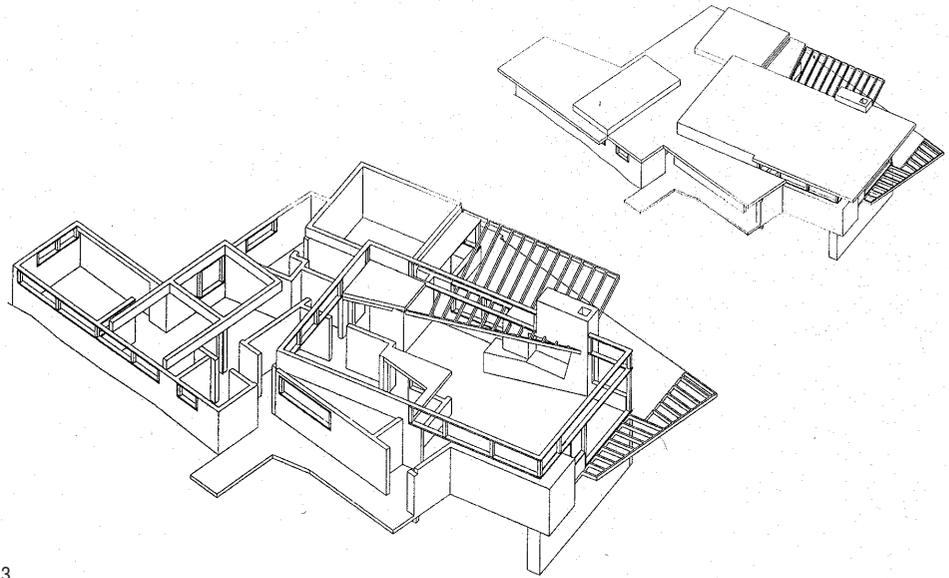
11. SCHEINE, J., *2G*, n. 7, 1998, p. 5.



12

Fig. 12. R. Schindler, Casa Kallis, Los Ángeles, 1946-1951. (Tomada de la revista 2G, n. 7, 1998).

Fig. 13. R. Schindler, Casa Armon, Los Ángeles, California, 1946-1949. (Tomada de de la revista 2G, n. 7, 1998).



13

verticalidad y horizontalidad tiene su esplendor en la Casa Janson de 1949 a la que hay que añadir las propuestas para la Casa Armon, 1946-1949 o la Casa Kallis, 1946-1951, ambas en Los Ángeles. La Casa Armon (Fig. 13), como las primeras obras de Gehry, parece casi banal en una primera aproximación. Como sucede en otras obras de Schindler la casa se va paulatinamente revelando según la pendiente o las vistas adaptándose según una multiplicidad de geometrías. En un lenguaje actual se diría que la casa se deconstruye hacia el interior de la parcela y las vistas.

La Casa Armon recurre igualmente al uso de la diagonal como dirección de la percepción y la organización espacial. En esta obra Schindler trata de integrar las múltiples geometrías dentro del espacio principal de tal forma que, anticipando el abandono de la ortogonalidad, el proyecto no se fragmenta en diferentes piezas. La Casa Kallis (Fig. 12), como posteriormente la Casa Janson, incide en nuestro argumento de búsqueda espacial desde el abandono de la ortodoxia ofreciendo ese aire casual y desenfadado tan directamente relacionado con una arquitectura más próxima al bricolaje que a la construcción mecanizada. Su construcción en madera según el sistema estructural Schindler (Schindler Frame), con contrachapado y entablillado de madera en el exterior así lo expresa. La riqueza de las secciones se explicita hacia el exterior confiriendo un aspecto casual y dinámico.

De este modo Schindler introduce el dinamismo que Gehry explotará años más tarde. Igualmente la Casa Lechner (1946-1948) y la Casa Skolnik (1950-1952) continúan las investigaciones iniciadas en la Casa Armon creando unos artefactos de creciente complejidad espacial. Schindler, efectivamente, anticipa con estas casas una complejidad espacial basada en el protagonismo de la diagonal así como la concatenación de unidades espaciales, todo ello, según un dinamismo formal, impropio para la década de los cuarenta, pero asombrosamente fértil, en la década de los ochenta y noventa. También en esta casa se establecen ejes diagonales. Recordemos que las investigaciones de Gehry a partir de la Casa Ron Davis incluyen, como prioridad, el estudio de perspectivas en las que predomina la diagonal.

LA ARQUITECTURA ARTESANAL, EL USO DE LA MADERA Y LA ARQUITECTURIZACIÓN DE LO BANAL

Ambos arquitectos coinciden, a lo largo del periodo objeto de este artículo, en una verdadera pasión por el trabajo físico y manual con los materiales con los que construyen. Su propia forma de trabajo se acomoda más al trabajo manual que a la tradicional formalización del dibujo como medio de expresión del arquitecto. De ahí se deriva una arquitectura que reinterpreta la labor artesanal y constructiva del arquitecto adaptándola a la situación californiana de su momento. La apuesta de Schindler, a principios de los años veinte, por la sinceridad constructiva y por la expresividad de los materiales es claramente pionera de expresiones posteriores de este siglo (Fig. 14).



14



15

Fig. 14. R. Schindler, Casa Schindler, Kings Road, Los Ángeles, 1921. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 15. F. Gehry, Centro Edgemar, Los Ángeles, 1988. (Fotografía: Carlos Labarta).

Si bien Schindler comenzó sus casas¹², al igual que Gehry, recurriendo a acabados en estuco, pronto modificaría su estrategia para aceptar el uso de la madera como material de revestimiento así como expuesto en elementos estructurales. Gehry y Schindler participan de una evolución similar en su lenguaje partiendo de dos realidades comunes: las tradiciones californianas y el uso de la madera que de ellas se derivan. Con este gesto se estaba inconscientemente mirando en la tradición constructiva californiana a la vez que se empezaba a manifestar una estética constructivista.

Había además otras circunstancias que invitaban a trabajar con materiales como los chapados de madera, lo que los americanos llaman el *plywood*. Esta palabra me produce cierta satisfacción fuera del contexto de Gehry, verdadero enamorado de este material quien lo nombra constantemente en la genuina evolución de su arquitectura, pero en los años treinta era ya un material apetecible para Schindler:

“El *plywood* empezaba en aquellos años a producirse en cantidades industriales que facilitaban unos precios competitivos para la construcción de viviendas. Para el arquitecto moderno tenía además otra ventaja: podía funcionar simultáneamente como madera, y por consiguiente como un material tradicional, y como un nuevo producto industrial que en los años treinta se promocionaba en revistas populares y técnicas¹³.”

El arquitecto podía sentir la felicidad de haber aunado en un solo material la querida simbiosis dialéctica de lo nuevo frente a lo antiguo, lo artesanal y tradicional frente a lo industrializado, lo permanente frente a lo efímero. Realmente Schindler inició un camino en la California de los treinta que algunos anduvieron unas cuantas décadas más tarde.

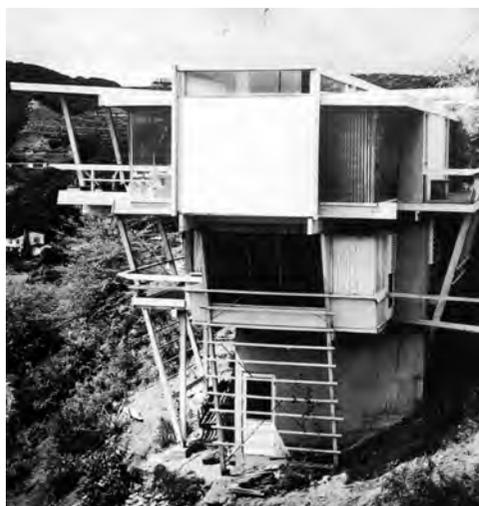
Ambos arquitectos coinciden en el uso de este material por varias razones: la primera su carácter económico que posibilita el acceso a cualquier tipo de vivienda sin depender de las posibilidades económicas del cliente (esto es importante conocido el carácter social que los dos arquitectos pretenden dar a su obra); la segunda su adaptabilidad a todo tipo de situaciones arquitectónicas, ya sea como material de recubrimiento, como paneles divisorios de espacios interiores, como material incorporable al diseño de muebles (pasión que ambos comparten); y la tercera, y más significativa, porque parece un material ordinario, vulgar, de uso común. La incorporación de lo ordinario, aun lo banal, a la construcción elevándolo al grado de arquitectura va a significar la búsqueda y la mejor aportación de Gehry a la historia de la arquitectura de nuestro siglo (Fig. 15). Una vez más esta característica tiene un claro precedente en la actitud y en la personalidad insondable de Rudolph Michael Schindler, el olvidado.

12. Para una visión de la evolución de la arquitectura moderna en California referir a COLL-BARREU, Juan, *Construcción de los paisajes inventados: Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004.

13. GEBHARD, D., op. cit., p. 169, traducción del autor.



16



17

Fig. 16. R. Schindler, Maqueta de la Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Tomada de la revista *Bauwelt*, n. 39, octubre, 1984).

Fig. 17. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Tomada de STEELE, James, *R.M. Schindler*, Taschen, Köln, 2001, p. 160).

14. La llegada hasta la misma supone un constante zig-zag por las carreteras que desde Santa Mónica Boulevard suben hasta los barrios residenciales de la clase media acomodada. El barrio en la actualidad está consolidado con viviendas unifamiliares que se disponen plácidamente entre las amplias parcelas. La carretera de acceso desemboca en la parte superior de la accidentada parcela de la Casa Janson. Desde allí simplemente se puede intuir uno de los laterales de la casa. Para descubrirla en su totalidad es preciso descender hasta la calle que discurre por la parte inferior. Una vez allí, entre unas empinadas rocas, aparece frágil e imperfecta, desafiando las vicisitudes geográficas, la estructura libre y flotante que Schindler vino a llamar Casa Janson.

15. SCHINDLER, R., Carta a Elizabeth Mock en el Museo de Arte Moderno, 10 de agosto de 1943. (Recogida por MCCOY, E., op. cit., traducción del autor).

LA PARADIGMÁTICA CASA JANSON: EL CONSTRUCTIVISMO Y LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MATERIALIDAD

La obra que significa el cenit de las propuestas revolucionarias de Schindler es la Casa Janson construida en Los Ángeles en 1949. Esta casa constituye uno de sus últimos diseños y se plantea como una vivienda económica en una de las múltiples colinas que rodean por su vertiente norte la ciudad de Los Ángeles¹⁴. Hoy, transcurridos sesenta y tres años desde su construcción, la casa conserva la misma expresión de fragilidad. ¿Acaso no sea una fragilidad consolidada? Schindler había demostrado ya a lo largo de su carrera una preferencia por la apariencia frágil de sus construcciones. Incluso la imagen del hormigón utilizado en sus primeras obras no expresaba exclusivamente solidez, sino que, combinado con alguna estructura puntualmente más aérea, perdía su natural carácter tectónico para dulcificar su expresión. Schindler sentía una cierta e inevitable atracción por lo no permanente.

La fragilidad de la Casa Janson se apoya en la búsqueda del uso expresivo de la madera como material sustentante (Fig. 16). La arquitectura de Schindler, y en especial esta casa, presenta constantemente la cualidad de evidenciar el funcionamiento de la estructura y la construcción. Con ello se consigue la expresión, al mismo tiempo, del proceso y el fin de la obra. Cuando la secuencia se confunde con la culminación o cuando, dicho de otra manera, la explicación del proceso constituye un fin en sí mismo, asistimos a la vinculación con las intenciones del movimiento constructivista.

De la revolución que estaba llevando a cabo, Schindler se sentía de alguna manera consciente:

“Me considero a mí mismo el primero y todavía de los pocos arquitectos que conscientemente abandonaron la arquitectura escultórica estilística en favor de desarrollar el espacio como medio de arte. Creo que fuera de Frank Lloyd Wright soy el único arquitecto en los Estados Unidos que ha conseguido una forma distinta de lenguaje personal y local”¹⁵.

Al margen de la vanidad implícita en tal afirmación hemos de compartir su criterio en lo que se refiere a la búsqueda de un nuevo lenguaje (Fig. 17). De esta búsqueda es de la que hoy podemos extraer precedentes para las vanguardias contemporáneas. De ningún otro arquitecto americano, con excepción de Wright, se derivan innovaciones de tal magnitud en el lenguaje y concepción de la arquitectura.

Más allá de las transformaciones en el lenguaje la Casa Janson introdujo una aportación fundamental como precedente a la arquitectura de Gehry: la utilización de materiales transformados industrialmente. La paternidad de la arquitectura de la segunda materialidad, otorgada, entre otros a Gehry, tiene en Schindler su pionero. Las casas Janson y Tischler, ambas de 1949, incorporan, revolucionariamente, el plástico corrugado como material de cerramiento de fachadas y cubiertas. Además, trascendiendo la tradición californiana del uso de la madera como material estructural, dota a la misma de una expresividad que aleja su arquitectura de posiciones modernas imperantes en Europa, para aproximarse a las vanguardias constructivistas y, por ende, constituye un antecedente de los postulados deconstructivistas de inicios de los ochenta.

Al reflexionar sobre la utilización del plástico corrugado me ocurre algo similar a lo que relataba con la expresión del *plywood*. Al haber escuchado repetidas veces con admiración a Gehry en sus conferencias su pasión por la manipulación de los materiales y sus expresiones acerca del *corrugated plastic*, no dejo de satisfacerme descubriendo la frágil fortaleza de las propuestas casi anónimas, construidas con ese material, de un Schindler olvidado.

Lo importante en ambos casos no es la primacía de la novedad sino el compromiso real de la arquitectura con las circunstancias de su tiempo, incluso con aquellas que inicialmente parecen lejanas a la misma por desarrollarse en las esferas de lo manipulable y lo banal. Materiales de transformación, como los contrachapados o el plástico, no figuraban en las listas comunes de los arquitectos. Tanto Schindler como Gehry nos transmiten la lección de extraer extraordinarios efectos sensoriales y espaciales desde los ámbitos más ordinarios, y aun rutinarios, de la existencia¹⁶. Los planteamientos conceptuales que soportan ambas arquitecturas surgen, evidentemente, desde la privilegiada situación de dos arquitectos que más allá de órdenes establecidos optan por una arquitectura verdaderamente inmersa en la realidad.



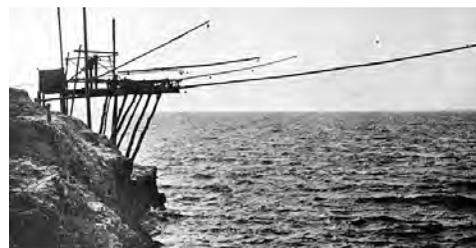
18

Esta situación de Schindler es analizada lógicamente con reservas y dudas desde la crítica de su tiempo. El mismo Hitchcock creía conocer los planteamientos de Schindler aunque no los aprobaba en su totalidad:

“En el caso de Schindler declaro no entenderlo en su totalidad. Hay ciertamente una inmensa vitalidad, algo que quizá se eche en falta entre los mejores arquitectos de la Costa del Pacífico. Pero esta vitalidad parece conducir, en general, a efectos arbitrarios y brutales. Incluso su trabajo de los últimos años nos recuerdan inevitablemente los extremos del trabajo expresionista y neoplasticista de mediados de los años veinte. Las maneras de Schindler parecen no madurar. Su continuada reflexión de ese aire psicológico de la región, del que se han intentado proteger todos los demás, produce todavía algo de las visiones para una 'película well-siana del futuro'¹⁷.”

Este aire desconcertante de la arquitectura de Schindler, particularmente de la paradigmática Casa Janson (Fig. 18), nos ilumina otras conexiones con fenómenos no ilustrados y vernáculos. Su interés por el valor de lo no gravitatorio y por la creación de estructuras espaciales puede referir a los orígenes del constructivismo ruso y los trabajos de El Lissitzky entroncando con una tradición que se asemeja a la producción vernácula. La Casa Janson puede también independientemente asemejarse a estructuras encontradas en otros lugares surgidas de la espontánea resolución plástica de problemas funcionales. No me resisto a presentar la similitud que esta arquitectura iniciada con Schindler tiene con las estructuras construidas por los pescadores de Vieste, en Italia (Fig. 19), o más indirectamente de Stanleyville en el Congo¹⁸. La estructura en ambos casos, al igual que en el trabajo de los constructivistas, se convierte en el fin de la creación y nos permite esbozar una serie de características comunes a estas experiencias así como a los trabajos de la deconstrucción¹⁹: la aparente casualidad de la disposición; la enfatización del poder plástico de la línea frente al vacío; la manifestación explícita del proceso de construcción conectando con los caminos abiertos por las estructuras espaciales de Rodchenko; la transmisión de un cierto aire de trabajo inacabado que precisamente tiene su fin y su fuerza en ese estado y la creación de una arquitectura estructural. La Casa Janson, al igual que estas construcciones vernáculas, surgen de una concepción absolutamente original e independiente de cualquier método de creación del espacio²⁰.

Anticipándose a la crítica, la Casa Janson permanece hoy como un hito infranqueable entre las colinas de Los Ángeles (Fig. 20) a la vez que resuelve la espacialidad interior de una vivienda. Fiel a su filosofía Schindler parece constantemente conciliar lo irreconciliable. Esta forma en el espacio, suspendida, no niega la naturaleza. La forma es, al mismo tiempo, en su plenitud, estructura que se muestra desnuda para manifestar su autenticidad. Transcurridas seis décadas desde su construcción lo que quizá verdaderamente nos conmueva es la manifestación de autenticidad que se transmite desde su fragilidad. Estamos acostumbrados a entender como más cer-



19



20

Fig. 18. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Fotografía: Carlos Labarta).

Fig. 19. Estructura para pescadores. (Tomada de RUDOFISKY, B., *Architecture without architects*, University of New Mexico Press, fotografía 107).

Fig. 20. R. Schindler, Casa Janson, Century City, Los Ángeles, 1949. (Fotografía: Carlos Labarta).

16. Judith Scheine refiere específicamente al uso de los paneles de fibra de vidrio: “En construcciones de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta donde se utilizan paneles de fibra de vidrio ondulada: la casa Janson, con paneles de fibra de vidrio en los muros; la casa Skolnik, en la que se ilumina el espacio interior con paneles de fibra de vidrio en una parte de la cubierta; la casa Tischler, en la cual la cubierta se transforma toda ella en un cielo traslúcido de color azul”, op. cit., p. 19.

17. HITCHCOCK, H., “An eastern critic looks at western architecture”, diciembre 1940, recogido por GEBHARD, D., *Schindler*, cit., p. 176, traducción del autor.

18. Referir a las fotografías tomadas de RUDOFISKY, B., *Architecture without architects*, University of New Mexico Press, 1964.

19. No en vano en el programa de la exposición “Deconstructivist Architecture”, MoMA NY, 23 de junio-30 de agosto, 1988, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley, aparecen dos fotografías: una de ellas, sorprendentemente, es una pequeña cabaña de pastores, Spring House, Nevada, 1860.

20. En particular desafía la concepción de Bruno Zevi sobre el espacio arquitectónico. Para Zevi la arquitectura debe referirse al espacio convirtiéndolo en el protagonista de la misma. Considera el valor espacial arquitectónico creado en el interior diferenciándolo del valor externo que es diferente a la arquitectura. El rasgo característico de ésta es precisamente ese valor interno espacial. Schindler, defensor del espacio como único medio de la arquitectura, unirá una vez más los extremos que plantearía más tarde Zevi.

Fig. 21. F. Gehry, Casa Gehry, Santa Monica, California, 1978. (Fotografía: Carlos Labarta).



21. El contenido de este artículo forma parte de mi tesis doctoral inédita "Meditación ante un cambio: huellas, razones e incertidumbres en torno a la deconstrucción construida", bajo la dirección del Dr. Javier Carvajal, ETSAUN, 2000. Próximo a finalizar la misma me percaté de la publicación monográfica sobre la figura de Schindler (revista *2G*, n. 7, 1998) que recoge un artículo de Margaret Crawford "Olvidando y recordando a Schindler: la historia social de una reputación arquitectónica". Me llenó de satisfacción comprobar que las líneas dibujadas para conectar a Schindler con Gehry no forman parte de la especulación de un viajero por las arquitecturas de California sino que son compartidas por otros críticos. Mis viajes y escritos de 1991 a 1994 se ven refrendados con estas reflexiones de la profesora Crawford.

tero aquello que se nos presenta sólidamente, no sólo en arquitectura sino en otros órdenes del quehacer humano. La permanencia de la fragilidad es lo que magnifica hoy la presencia de Schindler entre las vanguardias. Desde este entendimiento Schindler fue el primero que incorporó a la arquitectura una nueva formalización más allá de la imagen simbólica de la máquina, a la vez que incorporó las manifestaciones populistas de las realidades del sur de California. Esta fusión significa una incuestionable aportación que Gehry extenderá entre clamores de contemporaneidad²¹ (Fig. 21).

Carlos Labarta Aizpún. Arquitecto, ETSA, Universidad de Navarra, 1987; Becado Fulbright Ministerio de Educación y Master in Design Studies, GSD, Universidad de Harvard, 1990; Premio Extraordinario de Doctorado, 2000, en la ETSA de la Universidad de Navarra, escuela en la que ha desarrollado su labor docente e investigadora desde la finalización de sus estudios y de la que es Profesor Visitante. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Valladolid (2004-2009) y de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza desde 2009. En 2006 logra la Beca Eisenhower. Su labor investigadora, fundamentalmente sobre la arquitectura del siglo XX, en especial la modernidad arquitectónica, ha sido difundida en revistas especializadas, libros conjuntos así como en diversos congresos internacionales. Es coautor del libro *Arquitectura racionalista en Huesca* (2009), y coeditor de *Metodología docente del proyecto arquitectónico* (2011).