

# Editorial

## ¿Quién diseña la arquitectura?

### Sobre autorías silenciadas y superpuestas

#### Laura Martínez de Guereñu



El proyecto para restaurar la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, de una década de duración, plantea interesantes cuestiones acerca del significado y el valor de la autoría arquitectónica. El estudio de David Chipperfield Architects ha tenido el privilegio y la “delicada y, en ciertos aspectos, nada envidiable tarea” de renovar la joya de la corona entre las obras tardías de Ludwig Mies van der Rohe. El propio David Chipperfield ha descrito el proyecto como un “regalo envenenado”<sup>1</sup>, debido a la gran responsabilidad profesional que conlleva la protección y recuperación de uno de los monumentos más importantes del movimiento moderno en arquitectura (fig. 01). El edificio original, de 1968, fue la culminación de toda la carrera de Mies como arquitecto, treinta años después de abandonar Berlín rumbo a América. Hoy, el espacio exento de columnas de la *Neue Nationalgalerie*, con unas dimensiones de cincuenta por cincuenta metros, conforma uno de los recintos expositivos más solicitados del mundo y es profusamente alabado tanto por la comunidad arquitectónica internacional como por los visitantes del museo. Para los arquitectos, se trata de un hito que resume los principios que persiguió el maestro a lo largo de toda su vida; para los ciudadanos, es un símbolo del papel que desempeñó la arquitectura en la búsqueda de una nueva identidad durante el tiempo que Berlín fue una ciudad dividida.

El principio rector de retener “tanto Mies como se pueda” no estuvo presente desde el primer momento<sup>2</sup>. El propósito de mantener la autoría original del edificio tan visible como fuera posible, enfatizando la singularidad formal del monumento moderno y tratándolo como una obra de arte sin igual, no llegó hasta más tarde. Los clientes definieron este objetivo una vez que el proyecto original y el estado del edificio fueron examinados cuidadosamente por los nuevos arquitectos y después de analizar las cuestiones de preservación del patrimonio hasta el mínimo detalle. Dado que la *Neue Nationalgalerie* es el único icono del movimiento moderno que forma parte de los Museos Estatales de Berlín y es el único proyectado por un arquitecto de la talla de Mies, resulta fácil entender la voluntad de los propietarios de perpetuar, como decisión política, el legado del arquitecto alemán.

Por supuesto, dar la máxima visibilidad al arquitecto original iba en detrimento de la firma de los arquitectos responsables de la posterior intervención en el edificio. Martin Reichert, uno de los

socios de David Chipperfield Architects, ha declarado que esa consigna los convirtió en “arquitectos invisibles” y les dejó “poco margen de maniobra”<sup>3</sup>. Todas las actualizaciones y modificaciones necesarias debían ejecutarse “al servicio del proyectista original y con sentido de la responsabilidad hacia él... y, por tanto, absteniéndose de incorporar [sus] propias preferencias personales”<sup>4</sup>. En sentido literal, su tarea consistía en desaparecer formalmente. Hasta cierto punto, el hecho de no añadir una “capa de diseño” es una práctica habitual en el estudio, ya que distingue explícitamente entre dos tipos de experiencia profesional: la que se ocupa del *diseño* y la que se encarga del *patrimonio*<sup>5</sup>. Al haber sido elegidos por su dilatada experiencia en esta segunda categoría, David Chipperfield Architects estaban preparados para convertirse en “moderadores de una conversación entre distintos intervinientes”<sup>7</sup>.

La deconstrucción del edificio –un proceso muy laborioso de trabajo forense, ya que hubo que retirar 35.000 elementos y componentes para restaurarlos y volverlos a montar más adelante–, reveló una “discordancia” entre la rotunda composición formal de edificio, el modo en que había sido construido en cuanto expresión de modernidad y la ambición de Mies por incorporar la técnica (fig. 02). La fachada “ya no era de última tecnología” en el momento de su construcción<sup>8</sup>, así que el trabajo de David Chipperfield Architects debía consistir en “reajustar” las técnicas constructivas para tener en cuenta los requisitos funcionales y medioambientales del siglo XXI junto a los objetivos que Mies tenía en mente para la construcción original. Por tanto, con esta nueva voz y el considerable trabajo de interpretación y creación añadido a la historia de su construcción, ya no es posible vincular la *Neue Nationalgalerie* únicamente con la firma de un gran maestro de la construcción. La labor de David Chipperfield Architects hasta abril de 2021 cuestiona, por tanto, la obra de esta figura mítica y su autoría única.

Uno de los objetivos de la llamada a artículos para este número de *RA. Revista de Arquitectura* era, precisamente, cuestionar la autoría única y acortar la larga sombra arrojada por autores de arquitectura unipersonales, consolidados a lo largo de la historia y habitualmente masculinos. La redacción de la convocatoria pretendía aportar luz sobre un tema que con demasiada frecuencia suele darse por supuesto: “¿Quién diseña la arquitectura?”. Tradicionalmente, los arquitectos han defendido los territorios de su creación como si fueran una cima que se alcanza en solitario, incluso cuando la autoría individual es más excepción que norma. Una vez que los arquitectos han partido hacia nuevos proyectos, las instituciones responsables de su legado también tienden a perpetuar la singularidad y unicidad de esa autoría, a menudo dejando de lado el merecido reconocimiento a otros socios instrumentales o equipos de colaboradores.

El caso más explícito y probablemente más conocido de un arquitecto que deja huella de su autoría puede encontrarse en el friso del Panteón de Roma, en cuya piedra está labrada el acto creativo y el nombre del autor: “M AGRIPPA (...) FECIT” [Marco Agripa (...) lo hizo]<sup>9</sup>. Concebido como panteón para la ciudad de Roma en el año 20 a. de C., fue convertido en panteón para el emperador romano Adriano en el 126 d. de C. La inscripción sobrevivió a la reforma del edificio que tuvo lugar más de un siglo después. La firma del arquitecto original y el convencimiento de que ostentaba la “paternidad” de su obra importó entonces más que los antiguos y los nuevos ocupantes, o que los artesanos encargados de levantar la construcción. En la actualidad, incluso la denominación habitual del edificio apela a una posesión: “el Panteón de Agripa”. El autor original y su firma parecen ser, por consiguiente, más importantes que la memoria a la que rinde homenaje el edificio.

Este ejemplo muestra que la autoría es un concepto muy arraigado en la arquitectura. Según el diccionario Merriam-Webster, la *autoría* es ‘la fuente de un texto, de una pieza de música o de una obra de arte’. Esta definición explica cómo la autoría es el concepto que permite rastrear al autor, a la persona que ejecuta el

acto creativo. Y esa trazabilidad cumple principalmente dos funciones. La primera es aportar credibilidad a una trayectoria profesional, contribuir a la consolidación de la carrera de ese autor concreto o, dicho de otro modo, contribuir a la formación de una autoridad particular. La segunda función, seguramente más noble, consiste en que el autor pueda responder de su trabajo. Existe una necesidad ética y política de identificar la responsabilidad de cualquier acto creativo, ya que siempre se busca la explicación de una obra en el hombre o la mujer que la ha producido.

Podría argumentarse que tal necesidad de respuesta tiene en el campo de la arquitectura una relevancia mayor que en cualquier otra forma artística, sobre todo teniendo en cuenta la responsabilidad social que lleva implícita la materialización del entorno construido<sup>10</sup>. Un arquitecto estará siempre obligado a explicar las razones que hay detrás de la creación de una obra que transforma un contexto dado. La trazabilidad también es más problemática en la arquitectura que en el resto de las artes, ya que la obra no se presta a un reconocimiento automático o físico de su autor o autora. Debido a su naturaleza proyectual y a la mediación intrínseca e ineludible del dibujo, el propio acto de "escritura" se hace menos visible en la arquitectura que en cualquier otra disciplina creativa.

En la década de 1990, la obra de Séan Burke contribuyó notablemente a iluminar el complejo asunto de la autoría y explicó el modo en que, a lo largo de la historia, diversos pensadores y escritores han reflexionado sobre la trazabilidad del autor<sup>11</sup>. En 2007, el libro *Authorship and Architecture*, editado por Tim Anstey, Katja Grillmer y Rolf Hughes, ampliaba el alcance de esta cuestión a la arquitectura aproximándose a ella desde cuatro puntos de vista diferentes<sup>12</sup>. Recientemente, debido a la digitalización del ejercicio de la arquitectura y a la profunda transformación que está experimentando la disciplina, diversas instituciones académicas han vuelto a dirigir una mirada crítica a la noción de la autoría del proyecto<sup>13</sup>.

Este número de *RA* nació con el objetivo de aportar un enfoque específico a la cuestión de la autoría, que incide en esos otros agentes involucrados en el diseño de la arquitectura que no han recibido suficiente visibilidad. La convocatoria de artículos partía de la hipótesis de que la falta de reconocimiento suele ser síntoma de una desigualdad en las condiciones en las que se desarrolla una praxis concreta. En general, los edificios se atribuyen a un solo arquitecto, incluso cuando es bien sabido que para proyectar arquitectura son necesarios el esfuerzo y las ideas de muchos más individuos (fig. 03). Al llamar la atención "sobre autorías silenciadas y superpuestas", el objetivo de este número era apreciar otras voces, expandir el concepto de la firma en el diseño, descubrir otros autores y autoras que pudieron cumplir una función instrumental en la gestación de un proyecto, poner de manifiesto las supresiones y las ausencias que el canon ha pasado por alto y defender una historia y una praxis arquitectónica más diversa, inclusiva y plural.

#### DESVELAR LA AUTORÍA ARQUITECTÓNICA

Los doce autores reunidos en este número se enfrentan a la cuestión de la autoría desde distintos y matizados puntos de vista. Una manera de acortar la larga sombra arrojada por autores de arquitectura unipersonales, consolidados a lo largo de la historia y habitualmente masculinos es revisar la vida de los edificios escrita en retrospectiva, contar la historia de sus cambios de titularidad a lo largo del tiempo y traer a la luz las complejas relaciones entre autoría y posesión, entre la propiedad intelectual y la material. Otro planteamiento para revisar de forma crítica el papel representado por las instituciones que legitiman la disciplina arquitectónica radica en examinar los archivos y publicaciones que documentan los edificios construidos y no construidos. También se pueden distinguir otras voces en el ejercicio de la arquitectura determinando el verdadero origen de ciertos proyectos y concediendo el merecido reconocimiento a profesionales que se han mantenido a la sombra de sus propios socios. Otra vía que

llama la atención sobre algunas de las ausencias del canon trata de evaluar el verdadero alcance de la autoría individual en el ejercicio corporativo de la profesión, algo que suele evidenciar el trabajo y las responsabilidades de diversos protagonistas y revela distintas formas de asociación. Otra de las estrategias perseguidas consiste en explorar los límites de la creatividad más allá del entorno laboral propio de la arquitectura para reconocer la identidad de otros agentes, como pueden ser propietarios, clientes, constructores, técnicos, artesanos y promotores, cuya contribución al desarrollo del proyecto podría no haber sido desdeñable. Por último, algunos autores exploran fuentes alternativas de creación formal atendiendo a diversos marcos de trabajo para investigar y conceptualizar la arquitectura. De este modo, los doce artículos destacan diversas facetas de desigualdad en el campo de la arquitectura que emanan de cuestiones que incluyen el género, la etapa profesional, el reconocimiento alcanzado o aquello que puede considerarse o no un acto de diseño arquitectónico.

Para comenzar esta colección de artículos, Nora Wendl nos invita a realizar un intrigante viaje que dirige nuestra mirada hacia la desaparición de la Dra. Edith Farnsworth de la casa que encargó diseñar y construir a Mies, así como del discurso de la historia de la arquitectura. "Guárdalo como es debido y todo irá bien" saca a la luz algo que hasta entonces había estado custodiado por las instituciones del poder patriarcal: la transcripción del juicio *Van der Rohe contra Farnsworth* (1951-1955) y la casa tal como fue amueblada y habitada originalmente por la Dra. Farnsworth. El artículo deja claro hasta qué punto una exposición o la alteración de un texto pueden constituir formas de investigación y praxis artística que contrarresten el modo en que la autoría de una obra y el legado de su arquitecto han sido salvaguardados a lo largo del tiempo, y cómo también pueden ser una herramienta eficaz para que el público general comprenda la historia real y vivida de una de las obras más míticas de la modernidad.

Los archivos son otro tipo de institución que afecta a los modos de recepción de los proyectos arquitectónicos, ya que intensifican u oscurecen la autoría de sus diseñadores. En un proyecto como el Fun Palace (1961-1975), considerado en su momento un "antiedificio" diseñado por un "antiarquitecto", los archivos han desempeñado un relevante papel en el desigual reconocimiento de sus dos autores, Cedric Price y Joan Littlewood. En "La autoría y el archivo", Ana Bonet Miró expone cómo, todavía hoy, el proyecto no construido circula sin cesar en múltiples reevaluaciones de la academia arquitectónica. El artículo reconstruye los casi sesenta años de historia –y recepción– del proyecto para comprender de qué manera han influido los distintos archivos en la construcción de la imagen del proyecto y la de sus autores.

Los premios aportan credibilidad e influyen en el avance de la carrera de los arquitectos, obviando en ocasiones la crucial contribución de los profesionales creativos que son copartícipes del trabajo de los premiados. La obra de Denise Scott Brown, y su exclusión del Premio Pritzker otorgado únicamente a Robert Venturi, es un primer indicio de la desigualdad de género que todavía hoy invade el ejercicio de la arquitectura e ilustra lo mucho que queda por avanzar para hacer justicia con ciertas contribuciones a las que no se ha prestado la atención merecida. En "Aprendiendo de Denise Scott Brown", Miguel Mayorga y María Pia Fontana dirigen el foco hacia las facetas de Scott Brown como escritora y coautora de diversos textos considerados esenciales dentro de su extensa producción e inciden en la validez de su obra basándose en la actual relevancia de sus proyectos más importantes en ciudades y en campus universitarios.

Más allá de la desigualdad de género que se cierne implacable sobre el reconocimiento de méritos a la hora de justificar una titularidad, de disfrutar de la recepción de la crítica o de atribuir la autoría de una obra, Michael Abrahamson detecta los problemas de jerarquía instalados en una fase muy anterior del desarrollo de un proyecto. No todos los arquitectos que trabajan en un gran estudio tienen

siempre el privilegio de llevar a cabo labores creativas. En "Una pirámide de trabajo administrativo", Abrahamson relata que un cambio en el modelo laboral de los arquitectos norteamericanos durante los años sesenta y setenta afectó al modo en que los arquitectos situados en la cúspide de la estructura jerárquica monopolizaron cierto tipo de tareas. El archivo de Gunnar Birkerts and Associates evidencia que las tareas más imaginativas no se distribuyeron por igual. Para combatir esta desigualdad, el artículo defiende que, al escribir la historia, se incluya la contribución de esos individuos en los créditos, al igual que la de otros técnicos y diseñadores de interiores, que "convierten el proyecto en un instrumento de servicio".

Podría pensarse que añadir el trabajo de estos intervinientes en los archivos de los grandes estudios corporativos es un paso importante de cara a reconocer todo el crédito y construir una profesión más igualitaria. Este ha sido el planteamiento de Norman Foster, quien, coincidiendo con la publicación de sus propios cuadernos de bocetos, ha puesto también a disposición de los investigadores los dibujos elaborados por otros técnicos de peso en las distintas épocas de la historia de su estudio. Tras analizar los documentos depositados en el archivo de la Norman Foster Foundation (NFF), supervisados directamente por Foster, Gabriel Hernández desvela la autoría de tres de esos arquitectos, Birkin Haward, Helmut Jacoby y Jan Kaplicky, quienes tuvieron un papel clave en las primeras fases de conceptualización de proyectos, así como en la elaboración de las "Estrategias de comunicación de Foster Associates en Fitzroy Street (1971-1981)".

Una manera de reconocer los méritos en tiempo real puede apreciarse en la postura de Peter Harnden. En "Mejor en equipo", Julio Garnica nos lleva, a un ritmo vertiginoso, por las distintas etapas de su carrera y nos descubre las diferentes relaciones colaborativas de las que formó parte a lo largo del tiempo. Harnden pasó de dirigir una oficina que trabajaba en diseños de exposiciones para el Gobierno americano en Europa tras la Segunda Guerra Mundial a establecer en Francia PGHA Peter Graham Harnden Associates para, finalmente, fundar Harnden & Bombelli en España con un miembro de su anterior equipo. Sin jerarquías, y ya sin distinción entre director y asociado, es posible verlos hoy como dos socios de igual nivel gracias al análisis de la intensa correspondencia que intercambiaron para asegurar el buen funcionamiento de un trabajo que realizaron a nivel global.

Los correos relacionados con un proyecto también han resultado ser un elemento clave para ilustrar la contribución a las decisiones proyectuales de colaboradores externos al estudio de arquitectura. En "¿Quién diseñó la Villa Planchart?", Giorgi Danesi revisita la historia de la construcción de la canónica vivienda y descubre en ella un complejo hito arquitectónico donde el concepto de autoría no puede vincularse únicamente al renombrado arquitecto Gio Ponti. La abundante correspondencia mantenida entre Italia y Venezuela (lugar donde se inició el proyecto y se construyó la vivienda, que experimentó múltiples transformaciones) evidencia la concienzuda participación de los clientes, así como la decisiva asistencia técnica de Mario de Giovanni, el primer arquitecto director de obra en Venezuela, y en particular los detalles elaborados por Graziano Gasparini, el siguiente arquitecto en intervenir. Los correos ponen al descubierto los desafíos intelectuales y geográficos y la importancia de este acto de escritura colectiva en el desarrollo del proyecto.

Las múltiples manos que colaboran en la arquitectura ponen en duda la noción del genio heroico que lidera la invención arquitectónica por sí solo, y también se muestran contrarias a la atribución de la arquitectura a una biografía concreta privilegiada por la historiografía. En "La colaboración silenciada", Christine Casey expone cómo la historia de la arquitectura no ha conseguido ofrecer una visión integradora entre proyecto y artesanía. Mediante el análisis del diseño y la fabricación de la primera arquitectura moderna en el Reino Unido, y volviendo la vista hacia los modelos y dibujos de trabajo a gran escala (medios de comunicación complementarios

entre arquitectos y artesanos), este artículo subraya el papel del arquitecto como "orquestador de la producción artesanal" al tiempo que expande el ámbito del ejercicio profesional más allá del diseño conceptual. El artículo de Casey también nos recuerda que la firma que habitualmente acompaña al nombre del edificio (un edificio "de") denota "autoridad, capacidad de decisión y control" en lugar de "diseño", algo que implica la aportación creativa y las variadas habilidades de muchos otros individuos.

En la materialización del entorno edificado también tienen mucho que decir los intervinientes en las negociaciones poco sistematizadas del mundo de la construcción especulativa del Londres de la primera modernidad: constructores, propietarios del suelo, inversores e incluso arrendatarios. Gregorio Astengo presenta la construcción del tejido urbano de Londres como "Un paisaje de conflictos" que sólo en raras ocasiones se materializó mediante los ejercicios de autor asociados con la arquitectura. Analizando el empleo de libros y manuales, el artículo ilustra cómo la construcción del paisaje urbano fue, en general, llevada a cabo sin un objetivo proyectual definido, y muy a menudo con una ausencia absoluta de planos. Mediante esquemas de vivienda que solían ser acordados en obra entre contratistas y promotores, que copiaban, adaptaban o mejoraban modelos existentes, el artículo destaca cómo algunos individuos en principio ajenos a este mundo edificaron la mayor parte de la arquitectura del Londres de finales del siglo XVII sin apoyarse en absoluto en cuestiones de diseño.

Un caso reciente donde la forma urbana también se generó de manera autónoma, sin proyecto, es la ciudad de Lagos. En "El delirio de Lagos no es el de Nueva York", Víctor Cano Ciborro dirige la mirada hacia ese otro "territorio conflictivo" para reflexionar sobre la investigación llevada a cabo por Rem Koolhaas en un marco académico, y muestra cómo a lo largo del análisis puramente formales de las realidades generadas fuera del discurso del proyecto arquitectónico pueden acarrear interpretaciones erróneas. A pesar de la ilimitada credibilidad de la que puede disfrutar un arquitecto dentro de la disciplina y de las instituciones que la mantienen en pie, el artículo advierte de los peligros que acechan cuando se produce un ensimismamiento de la figura del arquitecto. En estos casos, el abuso de una autoridad concreta puede conducir no sólo a una lectura superficial de unas dinámicas espaciales complejas, sino también a la minusvaloración del conocimiento generado previamente por otros colegas.

Con una mirada más optimista hacia las asimetrías de poder que todavía están presentes en la creación del discurso arquitectónico, Cathelijne Nuijsink propone expandir la autoridad del autor-arquitecto para constituir una "Autoría múltiple". Mediante el análisis de la historia de la Shinkenchiku Residential Design Competition (1965-2020) –un concurso de arquitectura celebrado anualmente en Japón en el que un único autor-arquitecto-jurado propone un tema y evalúa las propuestas– y el estudio de los trabajos seleccionados, este artículo alumbra lo que describe como una "producción colaborativa multigeográfica de conocimiento". Además, al incluir las reflexiones de múltiples respuestas formales sobre un único problema arquitectónico, cambia el foco de atención y exige que se escuchen las voces "menores" de los jóvenes arquitectos, que influyen en que el arquitecto a cargo del concurso aliente el debate en una determinada dirección.

El último artículo de este número sugiere que el debate puede darse por agotado cuando, en lugar de desplazarse desde las ideas hacia las formas (lo que tradicionalmente se ha denominado investigación arquitectónica: la búsqueda y exploración de paisajes mentales y materiales ignotos), los arquitectos navegan por territorios ya conocidos y estudiados, yendo de formas a formas y generando obras cuya composición se basa en otras precedentes. En "Browsing. De la exploración a la navegación", Juan Coll-Barreu reflexiona sobre cómo la actual pluralidad de fuentes interfiere con lo que denomina "la máquina" del autor, quien tiene ahora "un inabarcable capital circulante" a su disposición. Tras detectar la

mutación en un “(no) proyecto de arquitectura” el artículo arguye que el empleo de información de múltiples autores es la tecnología que transformará profundamente la disciplina arquitectónica.

En cierto sentido, la arquitectura contemporánea se está convirtiendo en un “tejido de citas”, como ya proponía Roland Barthes en relación con los textos literarios a finales de los años sesenta<sup>14</sup>. Lo cierto es que, con la digitalización del ejercicio profesional y la profusa difusión de las redes sociales, estamos asistiendo a la muerte del arquitecto solitario e individualista, como se ha conocido habitualmente, en beneficio de una práctica profesional más inclusiva y sostenible. El número “No Sweat” de la *Harvard Design Magazine* hizo una aportación decisiva al análisis del lugar de trabajo contemporáneo desde esta nueva perspectiva<sup>15</sup>. Pero el hecho de que el genio solitario ya no encaje en los nuevos modos de trabajo arquitectónicos no elimina la necesidad de elaborar una historia en la que dar luz a autorías insuficientemente representadas. Es un primer paso para hacer frente a una desigualdad estructural<sup>16</sup>. Como muestran los artículos de este número, cuando se dispone de tal conocimiento es más fácil analizar con una mirada crítica los diversos sistemas organizativos del trabajo en lo referente a la generación de ideas y formas arquitectónicas; es más fácil abrir una disciplina arquitectónica hiperprotegida al intercambio con otros campos y formas de conocimiento; es más fácil transformar una metodología desfasada de proyectos individuales en un sistema de responsabilidades compartidas, y es posible influir en los procedimientos asentados de las instituciones que manejan tanto el impacto de la carrera de un arquitecto como la propia redacción de la historia de la arquitectura.

Algunas obras de arquitectura nacieron llamadas a la desaparición. Esto sucede con la arquitectura proyectada por David Chipperfield Architects para la intervención en la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, a pesar de todo el trabajo de actualizar la obra maestra de Mies para satisfacer los requisitos contemporáneos y resolver detalles constructivos de especial relevancia. Ocurre lo mismo con la arquitectura proyectada por Lilly Reich para las distintas exhibiciones de la sección alemana en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (fig. 04), que inicialmente pretendía ser un escaparate para los productos expuestos y que posteriormente proporcionó algunas de las soluciones técnicas y formales de los elementos arquitectónicos del emblemático Pabellón Alemán. Cuando llegó el momento de definir los límites espaciales del pabellón, Mies y Reich confiaron en los detalles y proporciones de las pantallas de vidrio que habían diseñado y construido para las exposiciones. Este aspecto puede comprobarse hoy fácilmente si se comparan los alzados de las pantallas de vidrio de las exposiciones con los del Pabellón de Barcelona reconstruido en 1986 (fig. 05).

En la *Neue Nationalgalerie* de Berlín prevalecieron la forma moderna y la perdurabilidad de la composición estética de Mies, y se pidió a David Chipperfield Architects que trabajaran de acuerdo con unas directrices que hicieron que como estudio de arquitectura quedaran en segundo plano. En el caso del Pabellón Alemán de Barcelona, los sesgos de género de la época y la probable resistencia de Mies a compartir el crédito<sup>17</sup> borraron a Reich del proyecto, excluyéndola de la historia de la arquitectura moderna. Hoy, más de noventa años después, la coparticipación de Reich con Mies en el proyecto de Barcelona ha sido evidenciada en múltiples intervenciones artísticas y publicaciones científicas<sup>18</sup>. Sin embargo, sigue sin ser enteramente reconocido que Lilly Reich comparte actualmente el crédito como coautora junto a Mies en la concepción y construcción del Pabellón de Barcelona de 1929<sup>19</sup>.

Transformar el canon, la historia que ha sido escrita una y otra vez, no es un ejercicio inmediato. Y mientras se produce este cambio, la desigualdad persiste tanto en el ejercicio profesional como en la academia. Poner de manifiesto las contribuciones que han sido silenciadas o superpuestas a lo largo del tiempo puede ser nuestra mejor arma para combatirla.

## Notas

**01.** CHIPPERFIELD, David, “God is in the details: But what happens if the details don’t work?”, en *Neue Nationalgalerie: Refurbishment of an Architectural Icon*. Jovis, Berlín, 2021, p. 116.

**02.** *Ibid.*, p. 118.

**03.** MIETHKE, Annett, “Guiding Principles on the General Overhaul of an Icon”, en *Neue Nationalgalerie: Refurbishment of an Architectural Icon*, op. cit., p. 87.

**04.** REICHERT, Martin, “Monument Preservation and Renewal Concept”, en *Neue Nationalgalerie: Refurbishment of an Architectural Icon*, op. cit., p. 121.

**05.** *Ibid.*, p. 121.

**06.** Conversación con Martin Reichert (arquitecto y socio en David Chipperfield Architects Berlín y socio responsable del proyecto de intervención global en la Neue Nationalgalerie) durante una visita de obra al edificio con los estudiantes del Architekturmuseum der TU, 16 de julio de 2021.

**07.** *Ibid.*

**08.** PUTZ, Andreas, “Glass: The recasting is convincing in its high degree of transparency”, en *Bauwelt. Einblick “Neue Nationalgalerie”*, abril de 2021, p. 12.

**09.** La inscripción completa dice: MAGRIPPA-L-F-COSTERTIVM-FECIT (Marcus Agrippa, Lucii filius, consul tertium, fécit) “Marco Agripa, hijo de Lucio, cónsul por tercera vez, (lo) hizo”.

**10.** Ya en 1910, Adolf Loos nos recordaba que “la casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte, que no tiene por qué gustar a nadie. [...] La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie; la casa la tiene ante cualquiera”. Véase LOOS, Adolf, “Architecture”, en *The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition*, The Council, Londres, 1987. Traducido al castellano por Lourdes Cirlot y Pau Pérez en *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972 (1980), p. 229.

**11.** Véase, por ejemplo, BURKE, Séan, *The Death and Return of the Author; Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1992; BURKE, Séan, *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1995.

**12.** Las cuatro categorías exploradas son la afirmación, la dislocación, la traslación y la disolución. Véase ANSTEY, Tim, GRILLMER, Katja, y HUGHES, Rolf, *Architecture and Authorship*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.

**13.** Véase Authorship (Discourse; a series on architecture 1), Princeton (Nueva Jersey), Princeton University School of Architecture, 2019, y “On Authorship”, Schwerpunkte 9, Cátedra Delbeke, Departamento de Arquitectura, ETH Zürich, 7-8 de junio de 2021.

**14.** BARTHES, Roland, “The Death of the Author”, en *Aspen*, 5-6, 1967; “La mort de l’auteur”, en *Manteia*, 5, 1968; traducido al español por C. Fernández Medrano como “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 66-71.

**15.** Véase “No Sweat”, *Harvard Design Magazine*, 46, otoño/invierno de 2018.

**16.** Nuevos planteamientos creativos e interdisciplinarios, como la Nueva Bauhaus Europea (promovida por la Unión Europea), han colocado la inclusión y la sostenibilidad en el centro de sus objetivos. Véase [https://europa.eu/new-european-bauhaus/index\\_es](https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_es) (último acceso de todas las URL mencionadas en octubre de 2021).

**17.** Como afirma Martino Stierli, el propio Mies “no fue muy generoso con el reconocimiento de la contribución de Lilly Reich”. Véase CAMPRECIÓS, Xavi, y MARTÍN, Pep, (dirs.), *Mies on Scene: Barcelona in Two Acts*, Fundació Mies van der Rohe / Nihao Films Productions, Barcelona, 2018, video digital, 36:45.

**18.** MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura, “German Pavilion/ German Exhibits: An Almost Forgotten Episode in the History of Modern Architecture”, en *Grey Room*, 84, verano de 2021, pp. 38-63. [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00324](https://doi.org/10.1162/grey_a_00324)

**19.** ROBERTSON, Helen, “Inhabiting the Skin of Another: Lilly Reich and the Barcelona Pavilion”, en *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 28, núm. 1, primavera-verano de 2021, p. 143.

## Imágenes

**Entrada.** Instalación de una sección extranjera en el Palacio de Victoria Eugenia, diseñado por Josep Puig i Cadafalch para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, c. 1928, detalle.

© Arxiu Nacional de Catalunya, Fondo Brangulí (Fotògrafs), Josep Brangulí

**01.** Ludwig Mies van der Rohe y David Chipperfield Architects. Neue Nationalgalerie, Berlín, 2021. Fotografía de Simon Menges.

**02.** Ludwig Mies van der Rohe. Columna con detalles. Copia en blanco y negro del pliego original A18. Fechado el 20 de julio de 1965. Lápiz sobre acetato con carátula y marco impresos. Delineante: Peter Pran. The Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia.

**03.** Richard Paulick (con pipa), director del estudio de Walter Gropius en Berlín (1928–1930), rodeado de sus empleados en *Modern Homes*, la empresa que fundó junto a su hermano, Rudolf Paulick, en Shanghai, China, en 1937. Fotógrafo desconocido. Gentileza de Architekturmuseum der TUM.

**04.** Lilly Reich y Ludwig Mies van der Rohe. Pantallas de vidrio del Palacio de Comunicaciones y Transportes. Colección Lilly Reich, Archivo Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, Nueva York. De *The Mies van der Rohe Archive 2: Part I, 1910–1937*, vol. 2, Garland, Nueva York, 1986, p. 260.

**05.** Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich. Pabellón de Barcelona, vista frontal desde la plaza de la Fuente Mágica. Reconstrucción, junio de 1986. Fotografía de Adrià Goula, junio de 2020.

## 01

# “Guárdalo como es debido y todo irá bien”

Nora Wendl

La exposición “Edith Farnsworth, Reconsidered” [Edith Farnsworth, replanteada], visitable desde marzo de 2020 hasta diciembre de 2021, presenta la Casa Farnsworth (Ludwig Mies van der Rohe, Plano, Illinois, 1951) tal como fue habitada por la clienta y muestra al público por primera vez la historia vivida de la vivienda. Se centra en el periodo 1951-1954, poco después de que la Dra. Farnsworth tomara posesión de ella y justo antes de que una inundación destruyera el mobiliario interior de estos años, y recorre así unos años de incertidumbre: en 1951, Mies van der Rohe inició el proceso judicial *Van der Rohe contra Farnsworth* (1951-1955), en el que demandaba a su antigua clienta por unas facturas pendientes y le reclamaba la titularidad de la construcción. Este artículo recorre la cronología de ese juicio hasta su desenlace y considera que la exposición temporal y el expediente del juicio, celosamente custodiado, son dos artefactos con muchos puntos en común: ambos se refieren a unos hechos coincidentes en el tiempo y también ambos han sido “censurados” por las instituciones con el objetivo de salvaguardar el patriarcal legado del arquitecto. La censura, en este caso, no es definitiva: es el augurio de otras historias que pueden ser liberadas de las instituciones que las amarran.



- I. Parece que alguien acabara de irse, o quizá que alguien estuviera a punto de llegar. En el centro de la mesa descansa un juego de café: una jarra grande de acero inoxidable, otra más pequeña de cerámica y un azucarero. Sus blancas formas redondeadas combinan con los platos y tazones listos para tres personas, quizá la propietaria de la vivienda y dos invitados. Pero se echa de menos toda la información sensorial que podríamos asociar a un momento como este: el sonido del café al filtrarse, el ruido sordo de unos pies descalzos, el ronco murmurar de los adultos cuyas voces apenas comienzan a despertar. A falta de estímulos, nuestra imaginación rellena los huecos con recuerdos personales evocados por tales objetos: en las papilas, el sabor ligeramente amargo del primer sorbo