

	Editorial
P. 205	Laura Martínez de Guereñu ¿Quién diseña la arquitectura? Sobre autorías silenciadas y superpuestas
P. 209	01. Nora Wendl "Guárdalo como es debido y todo irá bien"
P. 214	02. Ana Bonet Miró La autoría y el archivo: la recepción del Fun Palace
P. 222	03. Miguel Mayorga, Maria Pia Fontana Learning from Denise Scott Brown. Beyond Learning from Las Vegas
P. 228	04. Michael Abrahamson Una pirámide de trabajo administrativo: labores de creación e interpretación en la práctica arquitectónica de finales del siglo XX
P. 234	05. Gabriel Hernández Communication Strategies of Foster Associates at Fitzroy Street (1971-1981): A Look at the Firm's Graphic Production Line through Birkin Howard, Helmut Jacoby, and Jan Kaplicky
P. 238	06. Julio Garnica Best as a Team: Peter Harnden's Big Band Architecture
P. 245	07. Giorgio Danesi ¿Quién diseñó la Villa Planchart? La arquitectura de Gio Ponti en Caracas: entre contaminaciones e influencias
P. 251	08. Christine Casey La colaboración silenciada: diseño y fabricación en la arquitectura británica de los albores de la modernidad
P. 256	09. Gregorio Astengo Un paisaje de conflictos: especuladores y libros en el Londres de la primera edad moderna
P. 262	10. Víctor Cano Ciborro Lagos' Delirium is Not That of New York: Rem Koolhaas and the Role of the Author-architect in Conflictive Territories
P. 266	11. Cathelijne Nuijsink Autoría múltiple: la producción colaborativa de conocimiento en la Shinkenchiku Residential Design Competition (1965-2020)
P. 271	12. Juan Coll-Barreu Browsing. From Exploration to Navigation, or the Mutation in the (Non-) Project of Architecture

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”², 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 momento³. 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”⁴. 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”⁵. 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*⁶. 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”⁷.

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 construcción⁸, 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]⁹. 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 construido¹⁰. 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 autor¹¹. 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 diferentes¹². 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 proyecto¹³.

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 sesenta¹⁴. 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 perspectiva¹⁵. 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 estructural¹⁶. 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 crédito¹⁷ 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 científicas¹⁸. 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 1929¹⁹.

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 TUM, 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 (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 GUEREÑO, 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

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

de café por la mañana; en un oído, quizá una tranquila conversación durante un desayuno en un lugar no tan hermoso como este, pero igual de seductor. Envueltos en este silencio, tenemos espacio para recordar y para inventar (fig. 01).

Este artículo orbita alrededor de ese momento. Desde marzo de 2020 hasta diciembre de 2021, el interior de la vítrea casa para la Dra. Edith Farnsworth, diseñada por Ludwig Mies van der Rohe y ubicada en Plano, en el estado de Illinois, recrea el mobiliario del trueno entre 1951, cuando la Dra. Farnsworth se trasladó a esta vivienda de fin de semana tras la finalización de las obras, y 1954, año en que el mobiliario interior y las cortinas originales de seda quedaron destruidos por una inundación. Aunque sea temporal, se trata de una alteración importante para que los espectadores comprendan la historia real y vivida de esta casa. Desde el día de su primera apertura al público, después de que Peter Palumbo la adquiriera en los años setenta, hasta la última temporada de visitas turísticas, finalizada en diciembre de 2019, la casa nunca se había mostrado como fue habitada inicialmente, sino tal como el arquitecto la había imaginado en sus maquetas y dibujos para exposiciones: llena de muebles que él mismo había diseñado en los años veinte para viviendas y pabellones en Europa (fig. 02). Ahora, en lugar de sillas Barcelona, otomanas y mesas con tablero de cristal, la casa acoge reproducciones del mobiliario que la Dra. Farnsworth había elegido para esta vivienda en Baldwin Kingrey, una tienda de Chicago regentada por una mujer: piezas modernas de Bruno Mathsson, Jens Risom y Florence Knoll, entre otros (fig. 03).

Esta exposición temporal en la Casa Farnsworth es sólo una muestra de una iniciativa institucional promovida en todo el país por el *National Trust for Historic Preservation* (NTHP) titulada "Her Turn: A Campaign for Where Women Made History"¹ [El turno de ellas: una campaña a favor de los lugares donde las mujeres hicieron historia]. Programada para coincidir en el tiempo con el centenario de la Decimonovena Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos, que en la práctica otorgó el derecho a voto únicamente a las mujeres americanas blancas, esta campaña de un año de duración se propone "dar voz a las vivencias de las mujeres americanas y ampliar la representación de donantes y activistas que lucharon por el lugar que corresponde a las mujeres"². Según los cálculos del NTHP, el ocho por ciento de los emplazamientos recogidos en el Registro Nacional de Lugares Históricos representa a mujeres. Para la iniciativa "Her Turn", cinco de ellos, incluida la Casa Farnsworth, han preparado "exposiciones y presentaciones originales centradas en la historia y la innovación protagonizadas por mujeres"³. Durante el "Año de Edith", según afirma el NTHP, "en la emblemática Casa Farnsworth reinterpretaremos el concepto de propiedad para dirigir nuestra atención hacia Edith Farnsworth, quien encargó su revolucionaria vivienda, pero cuyo relato suele verse desdibujado en beneficio del arquitecto, Mies van der Rohe"⁴.

Pero contar la historia de Farnsworth o, como dice el *National Trust for Historic Preservation*, el "relato" de Farnsworth, no es tan sencillo como traer su narrativa al primer plano mientras se deja retroceder la de Mies van der Rohe. En parte, esto se debe a que el "relato" de Farnsworth ha sido meticulosamente construido a lo largo del tiempo y está tan arraigado en el discurso heteronormativo de su supuesto romance con el arquitecto y el posterior rechazo de él que la cobertura de la casa en la prensa popular es una auténtica historia de "sexo y propiedades inmobiliarias", un "jugoso rumor" de una relación no confirmada entre clienta y arquitecto⁵. La historia que ha llegado hasta nosotros es el resultado de décadas de trabajo por parte de los historiadores de arquitectura (Franz Schulze, Maritz Vandenberg y otros) para convertir a Farnsworth en un personaje que no desentone en una trama destinada a "justificar" su desaparición de la casa y del propio discurso de la historia de la arquitectura. Esta narrativa normaliza la idea de que Mies van der Rohe "utilizó" a la Dra. Farnsworth para materializar la Casa Farnsworth (un encargo privado que el arquitecto

necesitaba desesperadamente para consolidar su carrera en los Estados Unidos) y que ella, a su vez, no lo contrató simplemente para construir una vivienda, sino porque esperaba "que el propio arquitecto viniera incluido"⁶ en el proyecto. Todo el mundo parece asumir que, tras finalizar las obras, Mies van der Rohe dejó "plantada" a Farnsworth y que ella quiso vengarse en el juzgado con una disputa legal que duró varios años. Con el tiempo, esta narrativa se ha vuelto tan convincente que incluso formaba parte, hasta hace poco, del vídeo mostrado en el centro de visitantes de la misma Casa Farnsworth, donde no es un historiador, sino un autor de teatro quien actúa de testigo pericial sobre si la clienta y el arquitecto eran amantes: "Bueno, yo creo que sí –afirma el dramaturgo–. ¿Qué puede haber más excitante? Tienes ahí a un famoso arquitecto ¡y está construyendo una casa sólo para ti!"⁷.

La torpeza de semejante respuesta está subrayada por el hecho de que, en la película, el presentador y el dramaturgo se sitúan en posiciones forzadas alrededor de una cama en la que Farnsworth nunca durmió y que fue diseñada por Dirk Lohan, nieto de Mies van der Rohe⁸ (fig. 04). Cabe señalar que, aparte de las creaciones de Mies van der Rohe, los únicos muebles permitidos en la vivienda durante la temporada habitual de visitas turísticas son piezas diseñadas específicamente para esta vivienda por su sobrino, Lohan, lo que establece un legado patrilíneo que se extiende desde la envolvente del edificio hasta el mobiliario interior. Añadir estos muebles anodinos supuso borrar definitivamente la ocupación que hizo de su vivienda la Dra. Farnsworth y pone de manifiesto que, desde el punto de vista institucional, el objetivo del NTHP en el pasado se centró más en presentar la herencia cultural del arquitecto que la verdadera historia de la casa.

Quizá esto se deba a que, en la historia de la arquitectura, se caracterizó a la Dra. Farnsworth como un personaje "vengativo" y a que se interpretó su ocupación de la vivienda como una prueba de ello. De hecho, y a pesar de que fuera ella la propietaria de la casa, algunos historiadores han hecho ver que el tiempo que ella permaneció allí fue, de algún modo, ilegítimo o informal: "[ella] siguió en la casa durante casi dos décadas –escribe Franz Schulze– y llegó a mostrar una actitud inflexible como propietaria"⁹. Por lo visto, al historiador no le cabe en la cabeza que la mujer que poseía la vivienda continuara viviendo en ella. La Dra. Farnsworth iba hasta allí en coche desde su vivienda habitual en Chicago, recorriendo noventa y cinco kilómetros de viaje todos los miércoles y los fines de semana durante casi veinte años. Conforme se fue haciendo mayor, llevó a cabo algunas modificaciones prácticas para que le resultara más cómoda. Ávida lectora, instaló estanterías sobre el núcleo central, colocó un sofá tapizado y grandes esculturas (una, en particular, de un caballo) y, una vez las cortinas de seda cruda quedaron destruidas en la inundación de 1954, las substituyó por unos estores enrollables en todo el perímetro para ganar privacidad. Rara vez se publican fotografías de estas etapas de la Casa Farnsworth. La vida en un edificio se vuelve parte de su historia, una historia que hay que aceptar o eliminar.

Desde el mismo instante en que la Dra. Farnsworth tomó posesión del edificio en 1951 y comenzó a instalar sus muebles, Mies van der Rohe peleó por él: peleó por amueblarlo, peleó por controlar cómo se mostraba en las revistas de arquitectura y, cuando comprendió que no podía controlar eso, peleó por hacerse con su propiedad. Como bien sabía la Dra. Farnsworth, la casa estaba llamada a convertirse en "el prototipo de los nuevos y trascendentales elementos de la arquitectura americana"¹⁰ y quería amueblarla en consonancia. Tan sólo había colocado unas pocas piezas de mobiliario propio cuando llegó el fotógrafo William Hedrich dispuesto a tomar algunas imágenes para su primera reseña en *Architectural Forum*. Ella no había otorgado su permiso explícito; en su lugar, el editor de la revista, Douglas Haskell, le había enviado un correo informando de la sesión de fotos, donde le explicaban: "Somos conscientes de que someterse a una sesión de fotografía arquitectónica

puede ser una proeza similar a someterse a una operación mayor. Simplemente, esperamos terminar lo antes posible¹¹. Dejando claro que su consentimiento no era realmente necesario, Haskell envió copias de la carta tanto a Mies van der Rohe como a Hedrich, el fotógrafo. Así que no había nada que ella pudiera hacer, excepto esperar la inevitable e incómoda jornada.

En aquellas fotografías, publicadas en el número de octubre de 1951 de *Architectural Forum*, aparece una vivienda penosamente vacía. La imagen principal muestra su fachada oeste, con la puerta de vidrio abierta y dos ligeras sillas de madera colocadas a su derecha, frente a un espacio donde no hay nada más. En la página siguiente se ven las sillas de Jens Risom y un cenicero de pie junto a una mesa de Florence Knoll con un ramo de flores silvestres. Las paredes de vidrio enmarcan la vista de una pradera agreste, sin segar. En la parte inferior se intuye una esquina de la cama –su colchón, que ella había colocado directamente en el suelo (fig. 05)–, el resto está cortado. A la derecha, apenas visible y recortada por el encuadre, la caniche de la Dra. Farnsworth espera con la nariz pegada a la puerta de vidrio, mirando directamente a la cámara; es el único indicio en todas estas fotografías de que la dueña debe de estar por ahí¹².

Para confirmar que la ocupación de la vivienda por parte de la Dra. Farnsworth no terminaba de materializarse, una tarde de agosto poco después de la sesión de fotos recibió una citación judicial. Por ella se enteró de que Mies van der Rohe la demandaba por no pagar una factura final del electricista que ascendía a 3673,09 dólares (fig. 06). Además, el arquitecto contaba con la posibilidad de embargo de la vivienda, ya que había ejercido también de constructor. Si ella se negaba a abonar los 3673,09 dólares más los honorarios del demandante como constructor y arquitecto (honorarios no recogidos en ningún contrato y que rondaban los 30 000 dólares), y en caso de no poder vender la casa, perdería los 70 000 dólares de la inversión y la vivienda y el terreno serían transferidos a Mies van der Rohe:

“... De no ser posible saldar la mencionada deuda mediante su venta, la demandada y cualquier otro interesado que actúe en su nombre o bajo su amparo desde el inicio de este proceso estarán excluidos permanentemente de todo derecho de rescate sobre la propiedad mencionada, y el demandante verá reparados este y cualesquiera otros derechos con la entrega de los inmuebles en la forma que requiera la justicia de equidad¹³”.

“Es una auténtica lástima”, dijo ella al oficial de justicia al recibir la citación. “Ya que estoy aquí, doctora, ¿le importaría que eche un vistazo? He oído hablar mucho de esta casa, seguro que es sorprendente¹⁴. Para cuando se publicaron las fotografías con la primera reseña del edificio en octubre de 1951, ya habían empezado a recogerse por escrito las declaraciones juradas de los testigos del proceso *Van der Rohe contra Farnsworth*. Es fácil imaginar lo demoralizador que debió de ser para la Dra. Farnsworth llegar a casa tras emitir su declaración y ver las imágenes de su vivienda de fin de semana casi sin amueblar salpicando las páginas de *Architectural Forum*, junto a unos irreverentes textos que la calificaban a ella de “inquilina temporal¹⁵” y a la vivienda de “prisma de vidrio¹⁶”, “que apela directamente al espíritu¹⁷”. Según la revista, la casa seguiría en pie generación tras generación, “mucho después de que clientes singulares como la Dra. Edith Farnsworth dejen de estar entre nosotros¹⁸”. Aquí se ve, por primera vez, cómo la narrativa institucional afirma que la vivienda es una verdad eterna y universal, mientras que la Dra. Farnsworth es una mera inconveniencia temporal y de una condición demasiado humana.

La Dra. Farnsworth tenía poca confianza en la capacidad del sistema judicial para rectificar nada de esto. En sus memorias, escribe: “El destino de un testigo en un juicio depende en gran medida de si consigue que los allí presentes se identifiquen con él; no solamente el juez y los abogados, sino también los oficiales de justicia, el secretario judicial y hasta los conserjes¹⁹”. Incluso siendo

ella juzgada imaginaba en el banquillo a un testigo universal masculino. Cerca de este comentario, se explaya un poco más: “Supongo que la idea contemporánea de ‘credibilidad’ sustituye al antiguo concepto de ‘veracidad’²⁰. Era consciente de que allí se estaba juzgando su credibilidad, no la verdad. Y a pesar de ser una médica e investigadora de renombre, sabía que su género la ponía en desventaja. Al mismo tiempo, este juicio era su única oportunidad de mantener la propiedad de la casa.

ii. No se trataba de un juicio típico. En lugar de un jurado, el juez confiaba en las indagaciones de un Master in Chancery (un asesor judicial de la Sala de la Cancillería; es decir, un juez con experiencia en juicios que daría audiencia a todos los testigos, redactaría sus conclusiones y las entregaría al juez, quien finalmente tomaría una decisión). Merece la pena señalar que este tipo de procedimiento tiene su origen en Inglaterra, donde se utilizaba para dirimir sobre las propiedades de menores y de discapacitados mentales. En este caso, el juez que debía emitir un veredicto en 1953 se retiró sin llegar a hacerlo, de modo que el caso quedó pendiente de un hilo. Farnsworth y Mies van der Rohe tuvieron que esperar otros dos años para saber quién ganaría: o bien el arquitecto cobraría la factura de electricidad pendiente de 3673,09 dólares (más el 6 % de intereses a contar desde la fecha de finalización de la obra, el 29 de marzo de 1951), así como los 15 000 dólares de honorarios de constructor que él había establecido y otros 12 000 de honorarios de proyecto (menos 2500 dólares que ella ya había abonado) con sus respectivos intereses, tal como se resumía en una demanda registrada el 13 de julio de 1951; o bien Farnsworth recibiría los 30 372,10 dólares que había exigido en su contrademanda (la diferencia entre los 70 732,10 dólares que había pagado menos los 40 000 que él le había asegurado que costaría la casa)²¹. Con casi 4000 páginas, el expediente del juicio de *Van der Rohe contra Farnsworth* era tan voluminoso que cuando en 1955 el caso fue reasignado al juez Abrahamson, este se negó a leerlo. En su lugar, convocó en su despacho al demandante y a la demandada y les preguntó si habían firmado entre ellos un contrato que justificara los honorarios. Al descubrir que no era así, estableció que las dos partes deberían llegar a un acuerdo: Farnsworth extendió un cheque por valor de 2500 dólares. Sin un contrato en vigor, el expediente carecía de todo sentido en un juzgado. Sin embargo, con respecto al legado institucional de Mies van der Rohe el expediente es valiosísimo: es el documento más próximo a la “verdad” que se puede encontrar, ya que tanto el arquitecto como la clienta habían hablado bajo juramento.

Cuando yo avanzaba con esta investigación en 2014, el arquitecto X poseía la única copia de este expediente. Después de un año de comunicación por correo electrónico, accedí a recibirme en su sala de estar en los apartamentos de Lake Shore Drive 860-880, de Mies van der Rohe, para ver el documento. Me permitió compartir espacio con él, leerlo, e incluso se había tomado el tiempo de seleccionar los pasajes que pensó que podrían interesarme. Fui autorizada a tomar notas, pero no a fotografiar ninguna de los miles de páginas que se esparcían por toda la mesa frente a mí. Durante horas examiné las páginas con suma atención, pero sin mucho éxito, a medida que las sombras sobre Lake Shore Drive se iban alargando.

Este arquitecto X y yo mantuvimos la correspondencia durante varios años, y enviábamos una copia de una cadena de mensajes a un representante de los herederos de Mies van der Rohe, quien quería asegurarse de que yo no buscaba detalles subidos de tono para reavivar el rumor de que el arquitecto y Farnsworth habían sido amantes. Finalmente, dieron su visto bueno a que yo contratara una empresa especializada para escanear el expediente completo. Con una salvedad: yo no debía compartir el contenido de este expediente con nadie, ni podía distribuirlo en internet. Tras una serie de complejos

requerimientos en relación con un contrato legal que forzara mi conformidad, dejaron de interesarse por el contrato y lo sustituyeron por dos sutiles advertencias: “Sé que actuarás con profesionalidad” y “guárdalo como es debido y todo irá bien”²².

¿Qué tenía que guardar? En el intercambio de correos quedó claro que el aspecto que más preocupaba a mis correspondientes era la memoria institucional de Mies van der Rohe: para acceder a este documento me habían hecho reafirmar mis objetivos varias veces, por escrito, y jurar vasallaje a la integridad del arquitecto, prometiendo que no estaba interesada en sacar a la luz un posible romance entre él y la clienta (como muchos otros historiadores habían especulado con anterioridad). No había duda de que, a los ojos de aquellos que custodiaban el expediente, yo representaba una posible fisura; poner esta fuente primaria en mis manos suponía concederme un buen puñado de ingredientes para cualquier historia que yo quisiera crear a partir de ellos.

Si la historia es una narración de acontecimientos pasados que se construye a partir de la relación del historiador con las fuentes primarias, ¿cómo se puede narrar una historia, o tan siquiera construirla, si quien investiga no puede transmitir ese conocimiento? ¿Qué puede hacer si, debido a su “alteridad” potencial (ya sea por cuestión de género, clase, raza o cualquier estatus que se desvíe de una supuesta normatividad neutral, blanca y masculina) se le obliga a ser una caja fuerte? ¿Qué margen tenemos los historiadores y las historiadoras si los términos de nuestros vínculos con los artefactos primarios están condicionados por las instituciones? En este caso no se trataba de una institución concreta (ya que el expediente todavía está custodiado únicamente en una residencia privada), sino de la propia institución del poder patriarcal, que aquí no muestra su violencia abiertamente, sino de manera soterrada: ¿dos hombres diciéndole a una mujer que siga sus instrucciones, y “... que todo irá bien”²³

Durante una residencia de dos meses en el Santa Fe Art Institute, me dediqué a censurar todo el documento. Una cineasta y amiga cercana documentó mi performance de este acto: casi 4000 páginas tachadas con rotulador, con mis manos sepultando su sentido. En lugar de darle vueltas y más vueltas en silencio a las amenazas veladas que me habían dirigido, ideé esta performance sobre el sentido y el peso de las palabras, el agotador y mortífero trabajo de cubrirlas, de ocultarlas, de crear una caja negra de silencio institucional (figs. 07, 08, 09). En pleno siglo XXI, el auge de la censura no puede ser más descorazonador, como puede verse en los videos editados que la policía americana difundió tras el asesinato de George Floyd para lavar su imagen y, antes de esto, la censura a manos del fiscal general de los EE. UU., William Barr, del “Informe Mueller” o “Informe sobre la investigación de la interferencia rusa en las elecciones presidenciales de 2016”. Como resultado de esta censura, los abusos de poder continúan ocultos, no salen a la luz. Es más, la censura es el intento definitivo de una institución por borrar sus huellas: reconoce tanto la violencia del silenciamiento como los crímenes y las vergüenzas que debe esconder para preservar su poder y su coherencia.

iii. Tengo el expediente censurado de *Van der Rohe contra Farnsworth* en una caja cerca de la mesa donde trabajo. Guarda un estrecho vínculo con la actual exposición de la Casa Farnsworth. Ambos se refieren a unos hechos coincidentes en el tiempo. El juicio comenzó en el momento que la Dra. Farnsworth tomó propiedad de la casa (o lo intentó) en 1951 y, en 1954, una inundación barrió o destruyó todo su mobiliario, tan sólo un año antes de que Farnsworth supiera que podría mantener la casa. Para la exposición “Edith Farnsworth, Reconsidered”, hemos vuelto a colocar en ella reproducciones de aquellos muebles perdidos. Se trata de una instalación temporal, que a su debido tiempo será eliminada y

sustituida una vez más por el mobiliario del arquitecto para la siguiente temporada de visitas turísticas. Por dolorosa que pueda parecer esta censura, deja entrever un sutil movimiento hacia delante. Después de todo, se ha producido un cambio cultural, de hablar simplemente en nombre de la Dra. Farnsworth a reconocer que tenía cosas que decir, que llevaba un estilo de vida que encontró su lugar en la Casa Farnsworth y que todavía puede desvelarse, aunque sólo sea para cubrirlo de nuevo.

Cuando la lleva a cabo una institución, la censura de documentos o de historias es una forma de silenciar algo que constituye en sí misma un reconocimiento y una omisión: es un acto ideado para proteger la institución, pero también reconoce su vulnerabilidad. La censura no impide nada, tan sólo anticipa la inevitable filtración, la “pérdida de materia vital desde el interior”, en palabras de Mary Douglas al hablar del quebrantamiento de los límites sociales e institucionales²⁴. La censura, al fin y al cabo, nos muestra los puntos débiles estructurales. Sherry B. Ortner advierte de que “los límites de cierto tipo de grupos con una fuerte vinculación e identidades muy fortalecidas –cabe pensar aquí en la historia institucionalizada de la arquitectura y sus interpretaciones– están plagados de peligros; la violación de esos límites tenderá a provocar reacciones desmesuradas y, en ocasiones, violentas”²⁵.

Si no violentos, los extremos a los que pueden llegar las instituciones para proteger sus narrativas resultan sorprendentes. Cerca del final de su vida, durante su retiro en Italia, la Dra. Farnsworth recibió una visita de John Maxon, vicepresidente de colecciones y exposiciones del Art Institute de Chicago. Maxon se ofreció a ser su albacea literario. En una carta a su hermana, la Dra. Farnsworth le cuenta que él le había expresado su deseo de que ella modificara sus memorias para mostrar la reconciliación entre “un gran arquitecto y una gran clienta”²⁶. Esta visita fue, según escribe, “el colmo de la monstruosidad”²⁷, y ella rechazó la mera idea de dar potestad a Maxon para modificar la compilación de sus experiencias vitales. Esta anécdota, tal como la relata a su hermana, debería servirnos de recordatorio de que, por mucho que una institución pueda censurar declaraciones, o pruebas, o voces particulares, nunca puede censurar las fuerzas, y tampoco puede protegerse a sí misma de ellas. Quizá no sea coincidencia que el “turno” de la Dra. Farnsworth llegara en 2020, en medio de una gran oleada de mujeres de todo el mundo que reivindican justicia y un mayor reconocimiento social, político y cultural; que tuviera su “turno” en un contexto en el que el #metoo y otros movimientos feministas han alcanzado relevancia internacional.

Esta exposición se inauguró, y se clausurará, en un momento de incertidumbre similar al período en que la Dra. Farnsworth ocupó su casa por primera vez, sin tener claro si su estancia allí sería permanente o temporal. Abrió sus puertas en marzo de 2020, cuando los Estados Unidos declararon el estado de alarma en respuesta a la pandemia de coronavirus, y estuvo vacía durante meses: un espacio sin público, un espacio extemporáneo, como si esperara la vuelta de la Dra. Farnsworth. Ahora está abierta, mientras el país va dando tumbos en busca de una nueva “normalidad” pospandémica. En una reproducción de su escritorio, hemos colocado una serie de poemas escritos por ella mientras vivía en la casa (fig. 10). En el poema “February Thaw” (Deshielo en febrero), se hace esta pregunta:

“¿Cómo puede alguien viajar a través de un paisaje sin referencias, hacia un destino tan desdibujado que está a punto de caer en el olvido?”²⁸

Farnsworth se refiere a sus viajes en coche desde Chicago hasta Plano a comienzos de la primavera, recorriendo carreteras y campos cubiertos por un manto cegador de nieve que apenas le deja intuir el camino. Pero ya puede ver los primeros brotes de hierba y cómo la pradera se abre paso entre la nieve. Y decide que esas son sus referencias. Lenta, pero segura, encuentra su camino a casa.

Nora Wendl

es actualmente profesora titular de Arquitectura en la Universidad de Nuevo México y editora ejecutiva del *Journal of Architectural Education*. Su obra, que abarca distintas escalas y medios, investiga las occlusiones de la historiografía arquitectónica con métodos que incluyen la imagen, el texto, la narrativa, la performance y la exposición. Cuenta con numerosas publicaciones y su trabajo positivo, desde películas hasta instalaciones, ha recibido el apoyo de becas y residencias auspiciadas por la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, el Santa Fe Art Institute y el National Trust for Historic Preservation, entre otras entidades. Wendl es graduada y máster en Arquitectura por la Iowa State University, donde también le concedieron la beca de investigación Pearl Hogrefe de Escritura Creativa. Ha sido profesora de proyectos, de teoría arquitectónica y de cursos de escritura en distintas universidades de los Estados Unidos desde 2008.
E-Mail: nwendl@unm.edu

Agradecimientos

Debo mi más profundo agradecimiento a Scott Mehaffey, director de la Casa Farnsworth y comisario de la exposición "Edith Farnsworth, Reconsidered", por su colaboración y liderazgo durante estos últimos años para ampliar los límites de las interpretaciones de la historia de la Casa Farnsworth e incluir el legado de su propietaria. Sin su conocimiento, su iniciativa y su incansable trabajo, la exposición "Edith Farnsworth, Reconsidered" no habría sido posible.

Notas

01. El sitio web del NTHP (Fondo Nacional para la Preservación Histórica) incluye una página dedicada a esta iniciativa: "Where Women Made History"; <https://savingplaces.org/womens-history#YHZSri2z10l>, con acceso el 16 de febrero de 2021.

02. "Her Turn: A Campaign for Where Women Made History", folleto del NTHP, 2020, p. 3.

03. *Ibid.*

04. *Ibid.* Además, he colaborado con Scott Mehaffey, director de la Casa Farnsworth, y el arquitecto residente en Chicago Rob Kleinschmidt para ofrecerles mi perspectiva histórica sobre la Dra. Farnsworth, cuya figura he investigado y estudiado desde 2003.

05. NORWICH, William, "Sex and Real Estate" [Sexo y propiedades inmobiliarias], en *New York Times Style Magazine*, 1 de junio de 2003. Esta caracterización de la historia de la casa continúa impregnando la percepción cultural de la Dra. Farnsworth, a pesar de que diversos autores y

autoras, como Alice T. Friedman, Paul B. Preciado y yo misma hemos escrito largo y tendido sobre la misoginia estructural intrincada en esta historia de la arquitectura.

06. Respuesta del editor a una carta de Mary Z. Valatka de Abington, Massachusetts, en *Newsweek* (29 de septiembre de 1969), titulada "House Yes, Architect No" (La casa sí, el arquitecto no).

07. Vídeo explicativo de la Casa Farnsworth mostrado en el centro de visitantes previo a la visita hasta 2019. Archivado en el Sarah J. Hahn Resource Center, Farnsworth House, Plano, Illinois.

08. SCHULZE, Franz, *The Farnsworth House*, Lohan Associates, Chicago, 1997, p. 24.

09. *Ibid.*, p. 20.

10. *Ibid.*

11. Carta de Douglas Haskell, editor de arquitectura de *Architectural Forum: The Magazine of Building*, a la Dra. Edith Farnsworth, Canadian

Centre for Architecture. Está fechada erróneamente el 7 de agosto de 1941. La cronología de la construcción de la vivienda parece indicar que la misiva se escribió el 7 de agosto de 1951.

12. "Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House in Fox River, Ill", en *Architectural Forum: The Magazine of Building (Houses Issue)*, octubre de 1951, pp. 156-161.

13. NELSON, Jerome, Tribunal de Circuito Judicial del condado de Kendall en el estado de Illinois, "Master's Report" [Informe del asesor judicial], *Ludwig Mies van der Rohe, demandante, contra Edith B. Farnsworth, demandada*, 7 de mayo de 1953, p. 4.

14. FARNSWORTH, Edith, "Memoirs", tres cuadernos no publicados, Farnsworth Collection, Newberry Library, Chicago, cap. 13, s/p.

15. "Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House in Fox River, Ill", p. 160.

16. *Ibid.*, p. 157.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 160.

19. FARNSWORTH, Edith, "Memoirs", cap. 13, s/p.

20. *Ibid.*

21. NELSON, Jerome, "Master's Report" *Ludwig Mies van der Rohe, demandante, contra Edith B. Farnsworth, demandada*, p. 4.

22. Intercambio de correos entre la autora y el arquitecto X, de octubre a diciembre de 2014.

23. ORTNER, Sherry B., "Too Soon for Post-Feminism: The Ongoing Life of Patriarchy in Neoliberal America", en *History and Anthropology*, 2014, 25, 4: *Rethinking Resistance in the 21st Century*, p. 16.

24. *Ibid.*, p. 6.

25. *Ibid.*

26. Carta de Edith Farnsworth a su hermana, Marion, fechada el 8 de mayo 1975, Newberry Library, Roger and Julie Baskes Department of Special Collections, Midwest MS Farnsworth.

27. *Ibid.*

28. FARNSWORTH, Edith, "February Thaw", sin fecha, Newberry Library, Roger and Julie Baskes Department of Special Collections, Midwest MS Farnsworth.

Imágenes

01. *Edith Farnsworth, Reconsidered*, Farnsworth House (Plano, Illinois, 1951). Mesa de época diseñada en 1952 por Florence Knoll. Servicio de mesa de la línea "Casual" de Russel Wright para Iroquois China Co. (c. 1951) y su cubertería "Pinch" para Hull (c. 1952). Cedita por Manitoga/The Russel Wright Design Center.

02. Nora Wendl, "I Listened (39:53 – 50:06)", 2017, impresión digital sobre vidrio, 21,6 x 28,8 pulgadas. Fotografía mostrando el interior de la casa Farnsworth durante una temporada típica de visitas. Junio de 2017.

03. *Edith Farnsworth, Reconsidered*, Farnsworth House (Plano, Illinois, 1951). Fotografía mostrando el interior de la Casa Farnsworth para la temporada de visitas 2020-2021. Cortesía de Nora Wendl.

04. Nora Wendl, "I Listened (resto)", 2017, impresión digital sobre vidrio, 21,6 x 28,8 pulgadas.

05. Hedrich Blessing, fotografía del interior de la casa Farnsworth (Mies van der Rohe, Plano, Illinois, 1951). Cortesía de Newberry Library.

06. *Van der Rohe contra Farnsworth*. Primera página de la declaración de Edith B. Farnsworth el 8 de Octubre de 1951.

07. Nora Wendl, *Guard Everything Appropriately and All Will be Well*, 2018. Película producida por Melinda Frame, Albuquerque, Nuevo Mexico.

08. Nora Wendl, *Guard Everything Appropriately and All Will be Well*, 2018. Película producida por Melinda Frame, Albuquerque, Nuevo Mexico.

09. Nora Wendl, *Guard Everything Appropriately and All Will be Well*, 2018. Película producida por Melinda Frame, Albuquerque, Nuevo Mexico.

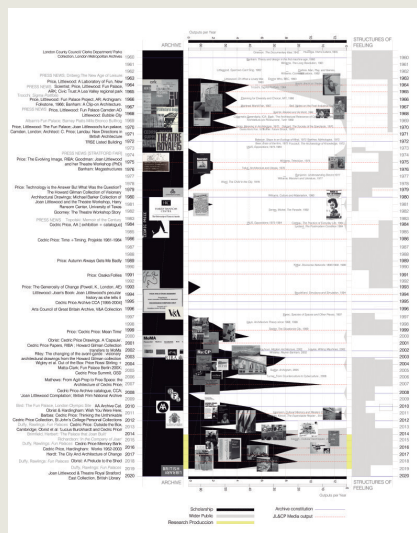
10. Nora Wendl, "February Thaw", 2020, recreación de un poema original mecanografiado por la Dr. Edith B. Farnsworth, sin fecha.

02

La autoría y el archivo: la recepción del Fun Palace

Ana Bonet Miró

El Fun Palace, el emblemático complejo cultural iniciado en Londres en 1961 por Joan Littlewood y Cedric Price y cuya agenda iría progresivamente ganando en contingencia e inestabilidad hasta 1975, circula sin cesar en la investigación académica de la arquitectura en la actualidad. Sin embargo, el programa cultural del proyecto que emana del archivo y el papel de Littlewood en él aparecen en cierto modo neutralizados en estos discursos. Este artículo reconstruye los casi sesenta años de historia de la recepción del Fun Palace para investigar críticamente las condiciones que influyeron en la construcción de sus distintivas imágenes. La compleja topología del archivo del Fun Palace se vislumbra como un actor principal en la constitución de los modos de recepción del proyecto en la actualidad: la investigación académica y el activismo.



Con más frecuencia de lo que cabría esperar, las imágenes del emblemático complejo cultural Fun Palace, desarrollado por Joan Littlewood y Cedric Price en Londres entre 1961 y 1975, aparecen en conferencias, programas de estudio, exposiciones y publicaciones académicas relacionadas con el discurso arquitectónico. En 2019 por ejemplo, –antes de que la pandemia asociada al Covid-19 afectara a la actividad cultural a nivel mundial–, se incluyeron ocho dibujos del Fun Palace en la exposición *Arquitecturas Imposibles* en el Museo de Arte Moderno de Saitama, una investigación de aquellas arquitecturas visionarias del siglo XX que operaban en la frontera de la experiencia social de su tiempo¹. El proyecto también fue citado en la colección visual de amplio alcance *An Atlas of Architectural Theory* en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, y en la exposición focalizada en la obra de Price, *Cedric Price: Room for Learning*, en la Woodbury University Hollywood Gallery, Los Ángeles². Mientras tanto, el centro cultural The Shed, inspirado en el Fun Palace y diseñado por Diller & Scofidio + Renfro como parte de una urbanización de lujo en Hudson Yards, Manhattan, ha abierto sus puertas³. Y el concurso internacional de arquitectura “Macau [morphosis] Waterfront Fun Palace” fue

convocado para idear modelos urbanos alternativos a la actual cultura de juego de la ciudad⁴. A esto se suma el flujo constante de investigaciones arquitectónicas que siguen acumulando comentarios sobre el proyecto⁵.

¿Por qué el Fun Palace satura el discurso arquitectónico de este modo hoy en día? ¿Qué tipo de imagen ha producido y reforzado la recepción del Fun Palace en sus casi sesenta años de historia? Animado por intereses disciplinarios específicos, la reverberación visual del Fun Palace en el discurso arquitectónico contemporáneo parece empañar, tal y como argumenta este artículo, la complejidad cultural del proyecto y el papel clave que Littlewood desempeñó en su desarrollo, a favor de aquello que el crítico cultural Raymond Williams definió como “tradiciones selectivas”. En lugar de constituir objetos definitivos, las tradiciones se forman activamente por la recepción de una obra bajo la contingencia del sistema de valores que gobierna cada periodo específico. La supervivencia de una vida pasada –afirma Williams– “se rige, no por el periodo en sí, sino por nuevos periodos, que gradualmente componen una tradición... No es un conjunto absoluto de obras, sino una continua selección e interpretación”⁶.

Este artículo reconstruye la historia de la recepción del Fun Palace con el fin de investigar críticamente las condiciones y los actores que participan activamente en la construcción de las diferentes tradiciones del proyecto. A modo de preámbulo, el diagrama “Fun Palace Reception Chart” ofrece una organización visual de la compleja vida posterior del proyecto hasta hoy (**fig. 01**). Una silueta negra registra cronológicamente la aparición del proyecto en diversos eventos académicos como los mencionados anteriormente, y lo fundamenta en aquellas fuentes primarias disponibles a lo largo del tiempo, incluidos los artículos de Price y Littlewood así como la constitución paso a paso del archivo del proyecto. A modo de imagen reflejada, una silueta de color gris claro representa la circulación pública del proyecto, más allá de circuitos académicos; y va acompañada de una figura negativa, esa “otra” vida del proyecto que escapa al archivo.

La periodización que se desprende del gráfico ha informado la estructura de este artículo. El Fun Palace suscitó un activo interés académico a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta, que posteriormente decayó antes de resurgir a principios del siglo XXI. Animado por intereses disciplinarios históricos, su pulso también parece seguir el tempo de la constitución de las diferentes secciones del archivo del Fun Palace, como si estas dos condiciones se animaran mutuamente. El artículo concluye, por tanto, con una reflexión sobre la influencia del archivo en la configuración de los distintos modos de recepción del proyecto hasta la actualidad.

LA ALTERIDAD DE LA INDETERMINACIÓN EN LOS AÑOS 60 Y PRINCIPIOS DE LOS 70

El concepto de arquitectura radical –o “anti” arquitectura– que caracteriza hoy el proyecto del Fun Palace fue elaborado por primera vez por el historiador Reyner Banham. En su artículo “Clip-On Architecture” (1965), el Fun Palace aparecía como un ejemplo realizable de la “arquitectura de forma indeterminada” británica, cuya historia incipiente investigaba el citado artículo⁷. Junto al Fun Palace, la Plug-In City y la Entertainments Tower de la Expo de Montreal de 1970, ambos de Archigram, eran también componentes de aquellos sistemas tecnológicos urbanos emergentes y alternativos a los modelos consolidados de Stirling & Gowan y los Smithsons. La estética neutra, anónima y repetitiva de las fachadas de fábricas norteamericanas de principios de los años cincuenta, y sus correspondientes desarrollos en Gran Bretaña, como el polígono de vivienda pública colectiva de Park Hill en Sheffield, y la fachada del Hospital de Northwick Park en Londres, fueron su precedente. El proyecto de la Casa del Futuro de los Smithsons también dibujaba implícitamente aquel esquema generativo de una célula-con-servicios. Repleto de imágenes, el artículo

de Banham reproduce tres fotomontajes promocionales que Price había producido para *Architectural Review*⁸, junto con otros dibujos clave del proyecto matriz y de los esquemas desarrollados para el prototipo Camden Pilot, con el fin de aclamar la importante contribución del proyecto, junto con la de Archigram, a una "arquitectura de la indeterminación" a escala mundial⁹ (fig. 02).

El Fun Palace formó parte del grupo de especulaciones urbanas surgidas como reacción al agotado canon moderno en el simposio "Diálogo Internacional de Arquitectura Experimental", organizado por Archigram en 1966¹⁰. Mientras tanto, Price compartió su programa de diseño regenerativo, aquella desprogramación a la que se refería como "incertidumbre calculada", con un público académico formado por urbanistas, científicos sociales y filósofos en el congreso "Planning for Diversity and Choice: Possible Futures and their Relations to the Man-Controlled Environment", que se celebró en el Massachusetts Institute of Technology ese mismo año. "La incertidumbre calculada se refiere", afirma Price:

"...con un orden que establecemos para el progreso que no tiene, ni quiere nunca, una meta concreta de cualidad física. Si, de hecho, la fuerza generadora de la arquitectura debe ser el cambio calculado, entonces la cuestión de la obsolescencia planificada integrada en el acto de producción de artefactos es principalmente lo que estoy sugiriendo. Por lo tanto, estoy convencido de que la vida social válida de la actividad que se pide albergar o fomentar es el factor que rige lo que se produce; y eso no tiene por qué ser siempre un edificio".

El principio de Price de "incertidumbre calculada" encontraría un ferviente instigador en el historiador Royston Landau. Al resituar la aproximación visual de Banham a la arquitectura indeterminada como un enfoque enraizado en una base científica, el libro *New Directions in British Architecture* (1968) de Landau argumentaba que la tecnología de la información y la comunicación transformaría radicalmente la arquitectura en no-arquitectura, desafiando así el urbanismo determinista de los proyectos de las "New Towns" británicas desde la era Abercrombie. El argumento a favor de una arquitectura *autre* se ilustraba aquí con una selección de imágenes del Fun Palace similares a las del artículo de Banham tres años anterior. Sin embargo, Landau añadía ahora dibujos del Potteries Thinkbelt y de la Oxford Corner House de Price, nuevas producciones de Archigram, así como el Environment Bubble de Banham y Dallagret. Estos proyectos compartían páginas con planes urbanos no deterministas como la retícula infraestructural para la ciudad de Southampton-Portsmouth de Colin Buchanan y las "distribuciones de edificios alternativos de la Federación de Ciudades" de Lionel March, así como con las infraestructuras de la información que daban soporte a varios programas educativos pioneros en Gran Bretaña en aquella época. Además de las imágenes, el léxico de Price también se filtra en las observaciones finales de Landau para sostener tanto los medios como los fines de estas no-arquitecturas:

"La certeza que formaba parte del programa clásicamente finito se ha reorientado hacia una incertidumbre fluida pero calculada / Así que si la arquitectura se está transformando en matemática a un nivel y en anti-edificio a otro, quizás debería clasificarse como no-arquitectura... pero esto significaría que ha tomado una Nueva Dirección"¹² (fig. 03).

Landau prosiguió su investigación sobre las no-arquitecturas en dos proyectos editoriales para *Architectural Design* en 1969 y 1972. Dentro del foro multidisciplinar constituido en el primero de éstos, el artículo "The Architectural Relevance of Cybernetics" de Gordon Pask, designa al Fun Palace como modelo de un paradigma de diseño cibernético, que concibe la arquitectura no como edificio sino como un sistema interactivo y evolutivo gobernado por el *feedback* de los usuarios¹³. Contribuyendo al segundo proyecto editorial de Landau, Price presentó "Non-Plan" en "Approaching an Architecture of Approximation", un proyecto de

investigación realizado en cooperación con Reyner Banham, Peter Hall y Paul Barker para la revista *New Society*, que desafia el enfoque fragmentario del planeamiento de las "New Towns" británicas con un programa que integra la "duda" y está abierto a reevaluar el orden de prioridades dado¹⁴.

La incómoda convivencia de propuestas de planeamiento visionarias y pragmáticas de corte no determinista acumulada desde el artículo de Banham "Clip-on Architecture", esto es, las de Archigram y las del informe de Colin Buchanan "Traffic in Towns" (1963) respectivamente, se vería intencionalmente cuestionada a finales de la década. Las megaestructuras habían sido valoradas críticamente en el artículo "Monumental Folly" de Peter Hall, por su ficción forzada y por los vaciados que estas estructuras sobredimensionadas efectuaban en el tejido de las ciudades británicas cuando se construían¹⁵. También las puso en duda Alan Colquhoun en "Typology and Design Method"¹⁶. Por su parte, el arquitecto canadiense Melvin Charney se refirió explícitamente al Fun Palace cuando evaluó el papel cultural de las megaestructuras, sugiriendo que más allá de su tecnología en última instancia obsoleta, las megaestructuras eran realizaciones analógicas de nuevos modos de organización social que incorporan la probabilidad en su funcionamiento. "Son emocionantes", afirmaba Charney en "Environmental Conjecture: In the Jungle of the Grand Prediction", "porque se oponen a los procesos que inhiben la plena articulación de la tecnología"¹⁷. El desechable Fun Palace adquirió, en las páginas del *Future Shock* de Alvin Toffler, una poderosa imagen de la angustia y desorientación que sufría la sociedad fugaz de los años 60¹⁸.

El optimismo que emanaba de la idea de auto-organización en los años sesenta se convirtió a finales de la década en una valoración más crítica de su speeditación al rendimiento económico y al poder. Después de mayo de 1968, un tipo diferente de crítica arquitectónica se abrió camino escudriñando estos efectos desde posiciones teóricas, informadas por teoría crítica, semiótica, estructuralismo y fenomenología, como ha afirmado Michael Hays¹⁹. Al comienzo de la antología de Hays, el crítico marxiano Manfredo Tafuri argumentó contra las posiciones ideológicas erróneas de la arquitectura, y afirmó la imposibilidad de una arquitectura emancipadora en una situación en la que el modelo capitalista rige la formalización de la disciplina²⁰. Mientras tanto, las pretensiones de un diseño liberado de valores culturales objetivos fueron denunciadas por estudios influenciados por la semiótica, como el de George Baird "'La Dimension Amoureuse' in Architecture", que critica la cancelación de significados en la retórica utilitaria del Potteries Thinkbelt de Price²¹.

En este contexto, la crítica de tono superficial a varios proyectos visionarios de los años 60, incluido el Fun Palace, elaborada por Peter Cook en su *Experimental Architecture* (1970) puede parecer desfasada²². Porque incluso el apoyo incondicional de Banham al discurso sobre las megaestructuras de los años sesenta se interrumpiría a finales de la década, tanto que en 1972 le encontramos declarando que "la megaestructura ha muerto y ha llegado el momento de escribir su historia"²³. En *Megastructures: Urban Futures of the Recent Past* (1976), Banham presentaba una imagen del Fun Palace como hecho construible, y lo hacía mediante la selección de la maqueta del proyecto junto con tres de sus fotomontajes como ilustraciones representativas. La firme convicción de Banham en la competencia técnica del Fun Palace, combinada con la capacidad del proyecto para retener su movilidad conceptual, prevenían las críticas de corte ideológico que la obra de Archigram sufría entonces, y que Banham excusa como "oportunisto gráfico británico"²⁴. También lo diferenciaba de la rendición al consumismo de los ambientes vagos de la Nueva Babilonia de Constant, según acusaban los compañeros situacionistas de este último²⁵, así como la inmovilidad del Centro Pompidou, que por entonces estaba casi terminado²⁶. Impulsado quizás por la ambivalencia que rodeaba a las arquitecturas de la indeterminación

a finales de la década de 1970, Price validó los métodos de diseño heurístico del Fun Palace al revisar uno de los primeros gráficos del Fun Palace, el “Comparative Theatre Seating Analysis. 51/30” en el “Cedric Price Supplement” de *Architectural Design* de 1971: “Sigue siendo una muy buena lámina de cribado, aunque tiene una inquietante similitud con aquellos diagramas de distribución de esclavos en la cubierta de un barco”²⁷.

Basándose en la estética de las megaestructuras de Banham y en la retórica de la información de Landau, la investigación arquitectónica de los años 60 y principios de los 70 anunció la alteridad con la que la indeterminación y desregulación del Fun Palace se enfrentaba al canon dominante de la arquitectura moderna. Esta imagen de no-arquitectura se cristalizó en los hipnotizantes fotomontajes y otras visualizaciones espaciales del proyecto, en detrimento de aquellas cuadrículas diagramáticas que hicieron posible la reivindicación de la indeterminación en primera instancia. Además, esta tradición académica de entusiasmo tecnológico empaña todo un ámbito de actividad cultural del proyecto y neutraliza el papel fundamental que Littlewood desempeñó en su desarrollo. Tales gestos selectivos ofrecen no obstante, una valiosa imagen de las expectativas de la disciplina de la época²⁸.

LAS VIDAS DEL FUN PALACE DESDE 1999

El vivo interés por el Fun Palace se apagó en la segunda mitad de la década de los años 70 debido a las escasas oportunidades profesionales y a la reorientación teórica del propio discurso arquitectónico.

Price fue el único de los colaboradores del

Fun Palace que continuó haciendo públicas las imágenes del proyecto matriz, contextualizándolo en su actividad profesional posterior. El Fun Palace formó parte de sus dos exposiciones individuales en Londres *The Evolving Image* (1975)²⁹ y *Cedric Price* (1984)³⁰, así como de las conferencias “Technology Is the Answer But What Was the Question?” (1979)³¹ y “Autumn Always Gets Me Badly” (1989)³².

No sería hasta 1999 cuando un renovado interés por la revisión de los principios modernos durante la posguerra reactivó el estudio del Fun Palace dentro del discurso arquitectónico³³. El libro *Anxious Modernisms: Postwar Architectural Culture, 1943-1968* (2000) exploró la compleja sinergia entre la experimentación arquitectónica de posguerra y la antigua tradición moderna con el fin de cuestionar la recepción de esta última como un estilo caducado³⁴. En la citada publicación, el importante artículo de Mary Louise Lobsinger, “Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price’s Fun Palace”, reevaluaba la mediación tecnológica del proyecto. Lobsinger comentó con escepticismo las posibles afiliaciones capitalistas de la retórica de customización libre del proyecto y sugirió que el despliegue del diagrama como método de análisis visual seguía siendo su contribución más relevante a la teoría arquitectónica. De manera crucial, el artículo realiza el comentario visual asociado a la capacidad técnica del proyecto mediante la inclusión de retículas como el diagrama cibernético de Gordon Pask, “Organisational Plan as Programme”, entre sus ilustraciones³⁵. La antología de Simon Sadler y Jonathan Hughes *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism* (2000) exploró los debates de los años sesenta sobre la democratización de los procesos de toma de decisiones que socavaron el determinismo arquitectónico³⁶, invitando a Price, Paul Barker, editor de *New Society*, y otros protagonistas de la época a reflexionar sobre su trabajo. El “Non-Plan Diary” de Price pone en circulación un montaje del Fun Palace en su genealogía sintética de imágenes con comentario³⁷. Tras el legado de la Colección Howard Gilman al Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2000, la exposición *The Changing of the Avant-Garde* en el MoMA (2002) reanimó la celebración continua de la arquitectura de posguerra. Doscientos cinco dibujos, entre ellos cinco del Fun Palace, construyeron visualmente la transición

de las megaestructuras al postmodernismo de influencia teórica³⁸. Por su parte, *Cedric Price Drawings* (2001), del comisario Hans Ulrich Obrist, escenificaba el folleto promocional del Fun Palace como catálogo plegable de la exposición³⁹. Y en el proyecto editorial de Obrist, *Re:CP* (2003), un catálogo heterogéneo y rico en comentarios de Price, celebró la importante atención prestada al Fun Palace en Japón en su momento con la traducción del artículo de Arata Isozaki “Erasing Architecture into the System” de 1975⁴⁰.

Joan Littlewood falleció en septiembre de 2002 y Cedric Price menos de un año después, en agosto de 2003. El Fun Palace resonó en las páginas necrológicas dedicadas a ambas personalidades. En el editorial “Cedric Price Disappears” (2004), el mecenas y coleccionista de arquitectura Niall Hobhouse hablaba de la alteridad de la obra de Price como “el Proyecto Cedric Price de largo alcance” y situaba el Fun Palace en su cúspide⁴¹. Ilustrado con algunos de los fotomontajes del proyecto, Hobhouse comentaba acertadamente cómo “la dilatación casi infinita del programa, y el implacable borrado del diseñador que lo acompañaba, condujeron a una especie de *reductio* formal, y también de hecho, a que no se construyera”⁴².

En octubre de 2003, la exposición *Out of the Box: Price Rossi Stirling + Matta-Clark* se inauguró en el Canadian Centre for Architecture para celebrar la reciente constitución de estos archivos. La sección dedicada a Price, a cargo del teórico de la arquitectura Mark Wigley, sacó a la luz más de 200 documentos del Fun Palace, la mayoría de ellos aún no catalogados, con el fin de desestabilizar la imagen del proyecto que el discurso arquitectónico había construido hasta entonces⁴³. De esta vasta periferia de medios de comunicación del proyecto emanaba la imagen de un complejo programa de investigación, precisamente aquella que más claramente otorgaba a Price su carácter de “anti-arquitecto”. Para Price, eliminar la arquitectura era una forma de desafiar a la disciplina que por aquel entonces percibía –afirma Wigley– saturada de estupidez. La exposición y el artículo asociado a ésta publicado en *Domus*, “Cedric Price’s Fun Palace: Anti-Buildings and Anti-Architects”, difundieron la imagen del Fun Palace como anti-edificio y fijaron su posición central en el proyecto profesional de Price. Sin embargo, la complejidad de la topografía dibujada por la producción del Fun Palace –que si bien esquivó los gastados montajes, también dejó de lado otros documentos del archivo del Fun Palace que no pertenecen a la colección de la institución⁴⁴– estaba estrechamente ligada al “laboratorio secreto” de Price⁴⁵. Como recordó Wigley durante un acto posterior en el CCA, el Fun Palace fue “el laboratorio dentro del cual Price se inventó a sí mismo como una especie de anti-arquitecto”⁴⁶. Este tipo de comentario destinado al especializado público arquitectónico, desactiva la energía que Littlewood invirtió en el proyecto y que impregna los fondos Cedric Price fonds.

Bajo los auspicios del CCA, la imagen del Fun Palace como el anti-edificio resultante de un proyecto de investigación circularía intensamente en aquellas investigaciones arquitectónicas con un interés en la obra de Price⁴⁷. La riqueza del archivo de Price nutrió diversos estudios académicos que examinaban en profundidad el Fun Palace. La primera historiografía detallada del proyecto, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price* (2007), de Stanley Mathews, sitúa los intereses y la producción teatral de Joan Littlewood en el análisis de la creación del Fun Palace⁴⁸. La obra de Samantha Hardingham *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective* (2016) catalogó sistemáticamente la prolífica carrera profesional de Price y mediatizó una parte sustancial de su archivo⁴⁹. Esta importante y enciclopédica colección invita sin duda a seguir estudiando a Price. Como complemento al libro de Hardingham, la obra de Tanja Herdt *The City and Architecture of Change: The Work and Radical Visions of Cedric Price* (2017) enlaza el Fun Palace con proyectos concurrentes y posteriores de Price para posicionar su visión de la arquitectura como un sistema social con implicaciones urbanas más amplias a las estrictamente disciplinares dentro de la cultura británica de posguerra⁵⁰.

Junto a estos estudios focalizados en Price y otros que, desde 1999, examinan de modo más general como su legado ha impregnado las historiografías de la experimentación arquitectónica de posguerra, debates sobre el lugar que el proyecto ocupa en la teoría de la arquitectura sitúan diversas preocupaciones contemporáneas de la disciplina, como son las de la autoría, la flexibilidad y la indeterminación. El artículo de Tim Anstey "Architecture and Rhetoric: Persuasion, Context, Action" (2007) evaluó así la ambivalente autoría de la obra de Price que el caso del Fun Palace representa, como una autoría altamente contingente en cuanto al control ejercido sobre la forma arquitectónica, y sin embargo dictatorial en relación a la representación arquitectónica. La producción difusa e interdisciplinar del proyecto cuestionaba la naturaleza autosuficiente de la producción arquitectónica en la tradición moderna, así como la hegemonía del dibujo que la acompañaba. Anstey seleccionó astutamente el gráfico "Camden Town Pilot: Network Analysis. 51/121" para argumentar cómo los diagramas del Fun Palace revelaban el férreo dominio de Price sobre los afectos que estas representaciones radicales propagaban con el fin de persuadir a su público, y posicionaba este tipo de autoría en la duradera tradición del modelo albertiano de arquitecto, cuya autoridad gobierna la retórica más que la obra⁵¹. Adrian Forty en *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (2000) analizaba la ambivalente contribución del Fun Palace al lenguaje de la crítica arquitectónica moderna en lo que respecta a la flexibilidad y a la ausencia de forma, fruto ambas de su programa tecnológico. Precisamente la flexibilidad técnica del Fun Palace lo vincula al canon funcionalista del movimiento moderno, mientras que su forma indeterminada lo independiza de éste⁵². Por su parte, las historiografías de la cultura digital celebran a menudo el encuentro del Fun Palace con la cibernética⁵³.

Sin embargo, dentro de la intensa circulación del proyecto, algunas de sus representaciones contemporáneas divergen notablemente de la agenda activista que el Fun Palace perseguía en la cultura institucionalizada británica. La espontaneidad radical y mundana prevista por Littlewood y Price parece distante en la exposición *Lucius Burckhardt and Cedric Price - A stroll through a fun palace*, comisariada por Obrist y Lorenza Baroncelli para la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014⁵⁴. Estrictamente regulada y vigilada, la exposición escenificaba un archivo simulado, con facsímiles de una selección bastante amplia de documentos del archivo de Price, reproducidos con fidelidad en tamaño, color y número de catalogación, junto a la maqueta original del Fun Palace (fig. 04). Algunas de estas reproducciones volvieron a circular años más tarde en *A stroll through a fun palace*, como parte del programa cultural de dos semanas "A Prelude to The Shed" (2018), organizado para promocionar el centro cultural The Shed, todavía en construcción, en el lucrativo desarrollo inmobiliario Hudson Yards de Manhattan.

La investigación arquitectónica ha examinado en profundidad el Fun Palace en el contexto de la obra de Cedric Price. Con distancia histórica, ahora celebra y reevalúa críticamente el dinamismo y la apertura del proyecto como respuesta arquitectónica a las preocupaciones de la posguerra británica. Sin embargo, la complejidad cultural del proyecto sólo se transmite parcialmente en este modo de recepción académica. Siguiendo la pauta de los estudios de finales de los años 60 y principios de los 70, Littlewood se presenta como una figura más bien neutra, y las prácticas que problematizan el Fun Palace como obra arquitectónica, como son la serie de acciones publicitarias a través de las cuales el propio proyecto fue constituyéndose y transformándose y el conjunto de eventos comunitarios locales asociados a la Stratford Fair, siguen desafiando la práctica de investigación arquitectónica.

Mientras tanto, por un lado es a través de los estudios complementarios sobre Littlewood, y por otro de una serie de iniciativas alternativas, no académicas, inspiradas en su legado, que la autoría distribuida del proyecto y su capacidad de acción cultural logran actualizarse hoy en día. Académicos e investigadores

de las artes escénicas como Nadine Holdsworth y Robert Leach, y aquellos que trabajan a caballo entre disciplinas como Juliet Rufford, contextualizan la práctica teatral de Littlewood, el Fun Palace y su trabajo comunitario en Stratford como parte de su incansable batalla contra el amplio espectro de instituciones británicas de la posguerra⁵⁵. Junto a estos estudios, una serie de representaciones del Fun Palace guiadas por la práctica artística, transmiten un modo de recepción alternativo y activista que desafía la atención selectiva que el discurso académico dirige al proyecto. La campaña cultural anual en el Reino Unido "Fun Palaces", organizada por Stella Duffy y Sarah-Jane Rawlinson desde 2014⁵⁶, la escenificación de carácter híbrido de Mel Brimfield y Gwyneth Herbert "The Palace that Joan Built" (2014)⁵⁷, el repositorio de memorias "In the Company of Joan"⁵⁸ (2016) de la cineasta Wendy Richardson y el poema-instalación de Caroline Bird "The Fun Palace" realizado en el recinto olímpico del este de Londres (2011)⁵⁹ son manifestaciones que reviven el proyecto democrático cultural del Fun Palace. Para la crítica Chantal Mouffe, el activismo artístico es un modo de práctica contracultural que se compromete activamente con las instituciones para desestabilizar el consenso establecido por las formaciones dominantes en los discursos y espacios públicos. Mouffe esboza un modelo agonístico para la democracia pluralista que se basa en el disenso. La política es precisamente ese modo de práctica que delinea los límites sistémicos y pluraliza las hegemonías en múltiples realizaciones⁶⁰. En este escenario, el papel crítico de la práctica artística no es otro que el de producir imágenes alternativas –como afirma Mouffe– para "hacer visible lo que el consenso dominante tiende a oscurecer y borrar, [y] dar voz a todos aquellos que son silenciados en el marco de la hegemonía existente"⁶¹. La complejidad que encierran estos registros de imágenes tanto académicas como activistas del Fun Palace desde 1999 invita a examinar la naturaleza del archivo del proyecto y la influencia que ejerce sobre su recepción.

EL COMPLEJO ARCHIVO DEL FUN PALACE

La erupción de estudios académicos que atienden la obra de Price después de 1999 siguió a la constitución de secciones significativas del archivo del Fun Palace en importantes centros de investigación durante las décadas de 1980 y 1990. La custodia de la colección más extensa de materiales del Fun Palace, el archivo Cedric Price fonds, forma parte de los 40.000 metros cuadrados de fondos de archivo del Canadian Centre for Architecture de Montreal desde que se constituyera en 1995 (fig. 05). Fundada por la filántropa y arquitecta canadiense Phyllis Lambert en 1979 para explorar, promover y difundir activamente la investigación sobre la historia y la teoría de la arquitectura y el medio construido a nivel internacional, el CCA ha ejercido un notable impacto en la recepción académica del Fun Palace⁶². Con un catálogo sistemático y accesible online, la investigación de la obra de Price se beneficia del mecenazgo activo de la institución, consolidando como resultado una red estable de académicos, instituciones y discursos en torno a su legado. Esto ha hecho que se hayan producido importantes estudios del Fun Palace, si bien se trata de unas investigaciones que calibran precisamente el valor arquitectónico del proyecto. Como complemento a este importante archivo, la colección Howard Gilman Collection del MoMA (2002) conserva cinco dibujos clave del proyecto; la biblioteca St. John's College Library, en Cambridge, custodia los cuadernos de notas y otros materiales personales de Price desde 2012; algunos de los artículos publicados de Price forman parte de los fondos Cedric Price Papers en el RIBA, en Londres (2003); la colección de robots de Price forma parte de los fondos de la institución privada *Drawing Matter*, en Somerset, Reino Unido; y algunas de las grabaciones de sus conferencias están haciéndose progresivamente disponibles a través del canal de YouTube de la AA School of Architecture.

En contraste con la estabilidad institucional del archivo de Price, el de Littlewood es fragmentario. Una serie de notas anónimas de tono carnavalesco, sin catalogar y sin embargo, inconfundiblemente del puño y letra de Littlewood, habitan rincones inesperados del archivo Cedric Price fonds, interrumpiendo la confianza de este último con su oportuna crítica. Por ejemplo, el acta humorística y manuscrita "OL.CON.COME.HERE", un juego de palabras con el acrónimo del proyecto Oxford Corner House, en una hoja con el típico membrete de la oficina de Price y dirigido a "Le Grand Anti-Arc", Littlewood advierte de la "estafa" que el enunciado del proyecto "All Can Come Here" esconde, encargado por los "Oh the lovely capitalists" (recordando aquí su aclamada producción teatral "Oh What a Lovely War!" de 1963). En este "informe sobre comunicaciones", Littlewood parece prever vestigios de un pensamiento obsoleto en la representación equívoca de placeres universalmente accesibles bajo la dirección de la empresa de té británica Lyons & Co., "cuchitril de tartas" puntualiza Littlewood, con la que Price no puede sino coincidir con humildes anotaciones "yep" o "sí, primera fase"⁶³ (fig. 06). Remanentes de lo que posiblemente fuera una colección de cuadernos de notas de Littlewood y unos pocos documentos de Stratford Fair forman parte de la "Michael Barker Collection of Joan Littlewood and the Theatre Workshop" en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas, Austin, desde 1980. La oscura procedencia de esta colección parece estar asociada a un hurto bajo las condiciones de inestabilidad financiera que rodearon la carrera de Littlewood⁶⁴. Las colecciones "London County Council Collection" en London Metropolitan Archives (1953) y "Arts Council of Great Britain Archive" en Victoria & Albert Museum Collection (1996) ofrecen acceso a una serie de solicitudes de licencia de planeamiento y subvenciones públicas para el proyecto. El metraje de la película inacabada del Fun Palace está dividida entre el Cedric Price fonds y el British Film Institute National Archive, con algunas secciones disponibles online en Reino Unido desde 2014. La British Library ha recibido recientemente la colección Theatre Royal Stratford East Archive Collection (2020), y con ella las carpetas del Fun Palace que forman parte de la Theatre Workshop Collection⁶⁵. Una parte de la biblioteca de Littlewood seguía en el Theatre Royal de Stratford, Londres, cuando lo visité en 2015. Otros materiales de archivo se encuentran dispersos en colecciones privadas más pequeñas, como son el Peter Rankin Estate y Clive Barker Personal Archive. El conjunto de anécdotas recopiladas por Littlewood en su autobiografía ficticia, *Joan's Book* (1994), apenas cubre algunas de las lagunas⁶⁶. Tampoco lo hacen los recuerdos vivos que animan las conversaciones con sus colaboradores cercanos, algunos de aquellos sedimentados en los pocos estudios académicos sobre Littlewood que existen en la actualidad⁶⁷.

El archivo del Fun Palace es un territorio desigual. Formado por una constelación de instituciones públicas y privadas que trabajan de forma independiente, el diferencial de la capacidad de acción entre ellas depende de la naturaleza y accesibilidad de cada colección, así como del tipo de mecenazgo que cada institución desempeña en relación con la difusión del proyecto. La sección dedicada a Price es sistemática y afirmativa, mientras que aquella relacionada con Littlewood, fragmentaria y fugitiva, se decanta como "otra" en el asimétrico archivo del Fun Palace. Como una sombra proyectada sobre el campo de la recepción del Fun Palace, cuya vida posterior se extiende durante casi sesenta años, la compleja forma del archivo del Fun Palace marca inevitablemente el horizonte de posibles afirmaciones sistemáticas sobre el proyecto. Mientras que los estudios del Fun Palace en la investigación arquitectónica exploran incansablemente las riquezas del archivo de Price y aquellos otros interesados en Littlewood se hacen camino a través de sus escasos documentos distribuidos globalmente, para sus respectivos públicos académicos, la memoria-en-el-exilio de Littlewood mantiene

abierto el potencial regenerativo del Fun Palace como proyecto cultural. Son sin embargo las prácticas activistas quienes revelan "otras" imágenes del proyecto para suturar las lagunas del no-archivo de Littlewood. Su discurso es mimético, su público universal. Y el rol cultural que desempeñan parece actualizar la capacidad de acción pública del Fun Palace dentro del campo discursivo de la recepción del proyecto, porque a través de sus lecturas activas del archivo consiguen dar voz a aquellos hasta ahora silenciados. Esta compleja topología del archivo del Fun Palace, que es constitutiva de sus distintivos modos de recepción y de su tempo, nutre aquellos afectos, ya sean históricos, teóricos o activistas, que sitúan cada imagen, y cada ausencia, en las contingencias de su propio tiempo.

Ana Bonet Miró

es doctora en Arquitectura, profesora de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Edimburgo desde 2015 y arquitecta colegiada en el Reino Unido y España. Ha estudiado, enseñado y ejercido profesionalmente en España. Es cofundadora junto con Luca Brunelli de *bb1ab*, un laboratorio de arquitectura que desde el año 2000 ha desarrollado proyectos premiados internacionalmente, y publicados en *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design Manual* (Hatje Cantz, 2012, 2016), *Häuser Award* (Callwey Verlag, 2012), *Madrid 100% II* (COAM, 2011); *Informes de la Construcción* (CSIC, 2007), y *Arquitectos* (CSCAE, 2007). Su investigación doctoral sobre el Fun Palace (1961-75) de Joan Littlewood y Cedric Price, desarrollada en la Universidad de Edimburgo bajo la supervisión del profesor Mark Dorrian, ha sido publicada en *Architecture and Culture*, *ARQ: Architectural Research Quarterly* y en *drawingmatter.org*. Su investigación analiza la dimensión cultural de artefactos y discursos arquitectónicos.

E-mail: Ana.Bonet@ed.ac.uk

ORCID iD: 0000-0003-1286-7659

Agradecimientos

Quisiera agradecer al Prof. Mark Dorrian y a Dra. Ella Chmielewska por los importantes comentarios y sugerencias realizados durante la elaboración de este artículo.

Notas

01. La exposición viajó al Museo de Arte Moderno de Saitama, al Museo de Arte de la Ciudad de Niigata, al Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Hiroshima y al Museo Nacional de Arte de Osaka entre febrero de 2019 y febrero de 2020.

IGARASHI, Taro (ed.), *Impossible Architecture*, trans. Pamela Miki Associates and Christopher Stephens, cat. exp. Museum of Modern Art Saitama; Niigata City Art Museum; Hiroshima City Museum of Contemporary Art; The National Museum of Art, Osaka, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo, 2019; <https://stichtingconstant.nl/bibliography/impossible-architecture> (acceso a todas las URLs aquí en julio 2021).

02. DE LA O CABRERA, Rodrigo (comisario), *An Atlas of Architectural Theory*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 14 de febrero–26 de mayo, 2019. Samantha Hardingham, Scrap Marshall, Jan Nauta (comisario), *Cedric Price: Room for Learning*, Woodbury University Hollywood, Los Angeles, 19 de octubre–23 de noviembre, 2019.

03. <https://theshed.org/about/building>

04. mOOO Architecture Design Competitions, "Macau [Morphosis] WATERFRONT FUN PALACE", en *ArchDaily*, 5 de agosto, 2019, <https://www.archdaily.com/922350/open-call-macau-morphosis-waterfront-fun-palace>

05. Por ejemplo, la comisaria Mimi Zeiger reflexiona sobre las representaciones contemporáneas de arquitecturas visionarias de los años 60, como The Shed, como abstracciones que limitan la capacidad actual de especulación arquitectónica. ZEIGER, Mimi, "Feedback Loops: Or, Past Futures Haunt Architecture's Present", en *Architectural Design*, 2019, 89, 4, pp. 46–53. Yaneva Albana analiza el impacto de la práctica de la conservación de archivos en la materialidad efímera de la maqueta del Fun Palace. ALBANA, Yaneva, "Giants in the lab: Model conservation and the anaphoric progression of design", en *Journal of Material Culture*, 26 de enero, 2021, pp. 85–105. Chase Galis reflexiona sobre la construcción de la luz mediante técnicas de renderizado en los dibujos del Fun Palace

en "The Fun Palace: Light Adaptation", 8 de enero, 2021, <https://drawingmatter.org/light-adaptation/>. Mi propio texto "Cedric Price: Urban Spaceman", 22 de marzo, 2021, complementa estas reflexiones <https://drawingmatter.org/urban-spaceman/>

06. WILLIAMS, Raymond, *The Long Revolution*, Pelican Books, Harmondsworth, 1965, pp. 66–68.

07. BANHAM, Reyner, *A Clip-on Architecture*, Walker Art Center, Minneapolis, 1965, p. 3. Anteriormente Banham había publicado su apoyo al proyecto en el artículo "People's Palaces" en *New Statesman*, 7 de agosto, 1964, un año en el que el proyecto se difundió intensamente en la prensa británica.

08. PRICE, Cedric, "Fun Palace Project", en *The Architectural Review*, enero 1965, 137, 815, pp. 74–76.

09. BANHAM, Reyner, "A Clip-On Architecture", en *Design Quarterly*, 1965, 63, pp. 14–15.

10. El Fun Palace, el Potteries Thinkbelt de Price y los experimentos de arquitectura efímera de Archigram encajan con la obra especulativa de Paolo Soleri, Yona Friedman, los Metabolistas Japoneses, Hans Hollein, Paul Virilio y Claude Parent, Buckminster Fuller, y Frei Otto, entre otros. ARCHIGRAM, "International Dialogue of Experimental Architecture" (IDEA), Folkestone, junio 1966; <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=83>

11. ANDERSON, Stanford (ed.), *Planning for Diversity and Choice: Possible Futures and Their Relations to the Man-Controlled Environment*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1968, p. 286. Traducciones de las citas realizadas por la propia autora.

12. LANDAU, Royston, *New Directions in British Architecture*, G. Braziller, Nueva York, 1968, p. 115.

13. PASK, Gordon, "The Architectural Relevance of Cybernetics", en *Architectural Design* 39, septiembre 1969, pp. 494–96.

14. PRICE, Cedric, "Approaching Architecture of Approximation", en LANDAU, Royston(ed.),

"Complexity and Complexing", *Architectural Design*, octubre 1972, pp. 645–46.

15. A pesar del interés de Hall por explorar modos de flexibilizar la legislación urbanística en Gran Bretaña, que persiguió a través de la propuesta especulativa concebida conjuntamente con Price, Banham y Paul Barker, editor de *New Society*, "Non-Plan: An Experiment in Freedom", de 1969, se sintió desencantado por la escasa libertad que ofrecía la retórica sobre las megaestructuras. Véase HALL, Peter, "Monumental Folly", en *New Society*, 24 de octubre, 1968, 12, 317, pp. 602–03.

16. COLQUHOUN, Alan, "Typology & Design Method", en Charles Jencks and George Baird (eds.), *Meaning in Architecture*, Barrie & Rookliff, The Cresset Press, Londres, 1969, p. 268.

17. Uno de los fotomontajes del Fun Palace ilustra el argumento. Véase CHARNEY, Melvin, "Environmental Conjecture in the Jungle of the grand Prediction", en ANDERSON, Stanford (ed.), *Planning for Diversity and Choice: Possible Futures and Their Relations to the Man-Controlled Environment*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1968, p. 326.

18. TOFFLER, Alvin, *Future Shock*, Random House, Nueva York, 1970, p. 59.

19. HAYS, K. Michael, *Architecture Theory Since 1968*, The MIT Press, Cambridge, MA, y Londres, 1998, pp. xvi–xviii.

20. TAFURI, Manfredo, "Toward a Critique of Architectural Ideology", en *Contropiano*, 1969, 1, argumento que se elabora en "Architecture and Utopia", 1976, en Hays, *Architecture Theory Since 1968*, pp. 2–36.

21. BAIRD, George, "'La Dimension Amoureuse' in Architecture", 1969, en Hays, *Architecture Theory Since 1968*, pp. 36–55.

22. COOK, Peter, *Experimental Architecture*, Studio Vista, Londres, 1970, pp. 141–42.

23. DEYONG, Sarah, "Memories of the Urban Future: The Rise and Fall of the Megastructure", en Terence Riley (ed.), *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard*

Gilman Collection, cat. exp. The Museum of Modern Art, D.A.P./ Distributed Art Publishers, Nueva York, 2002, p. 30.

24. BANHAM, Reyner, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Harper and Row, Nueva York, 1976, p. 83.

25. *Ibid.*, p. 101.

26. *Ibid.*, p. 211.

27. PRICE, Cedric, "The Second Instalment in the Cedric Price Supplement Series", en *Architectural Design*, enero 1971, 41, p. 25.

28. La película promocional, la serie de marginalia y los artículos de prensa producidos formaban parte de un ambicioso programa publicitario diseñado por Littlewood, Price y el periodista Tom Driberg para rebatir activamente el impacto de la organización corporativa de los medios de comunicación de masas en la Gran Bretaña de la época. Del mismo modo, la gama de parques de juegos comunitarios y eventos feriales en Stratford que Littlewood inició entre 1967 y 1975 con el fin de organizar políticamente a la juventud local en medio de la violenta urbanización de la zona. Todos ellos representaban la agenda cultural del proyecto, pero no suscitaron interés arquitectónico en su momento. Véase BONET MIRÓ, Ana, "From Filmed Pleasure to Fun Palace", en *Arq*, 22, 3, 2018, pp. 215–24; y "On Playgrounds and the Archive: Joan Littlewood's Stratford Fair, 1967–1975", en *Architecture and Culture*, 6, 3, 2019, pp. 387–98.

29. PRICE, Cedric, *The Evolving Image*, Heinz Gallery, Royal Institute of British Architects, Londres, 1975.

30. PRICE, Cedric, *Cedric Price: The Square Book*, Wiley Academy, Chichester, 1984.

31. PRICE, Cedric, *Technology Is the Answer, But What Was the Question?*, Pidgeon Audio Visual, Londres, 1979.

32. PRICE, Cedric, *Autumn Always Gets Me Badly*, Architectural Association, Londres, 1989, AA Photo Library.

33. Las críticas al Movimiento Moderno de la posguerra fueron el tema del congreso

doble "Reconceptualizing the Modern: Architectural Culture, 1943–1968" en la Graduate School of Design de Harvard en 1998, y "Anxious Modernisms: Postwar Architectural Culture, 1943–1968" en el Canadian Centre for Architecture en 1999. El argumento de la indeterminación de la posguerra también se debatió en el congreso "Structures and Practices" de 1997, organizado por la Asociación de Historiadores del Arte del Reino Unido.

34. Este es el resultado de dos congresos organizados en la Graduate School of Design, Harvard, en 1998, y en el Canadian Centre for Architecture, Montreal, en 1999.

35. LOBSINGER, Mary Louise, "Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace", en Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault (eds.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2002, p. 131.

36. HUGHES, Jonathan, y SADLER, Simon, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Architectural Press, Oxford, 2000.

37. PRICE, Cedric, "Cedric Price's Non-Plan Diary", en Jonathan Hughes and Simon Sadler (eds.), *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Architectural Press, Oxford, 2000, p. 23.

38. RILEY, T., *The Changing of the Avant-Garde*.

39. Cedric Price Papers, RIBA, Londres.

40. ISOZAKI, Arata, "Erasing Architecture into the System", en Cedric Price y Hans Ulrich Obrist (eds.), *Re CP*, Birkhauser, Basilea y Boston, 2003, pp. 25–45.

41. HOBHOUSE, Niall, et al., "Cedric Price Disappears", en *AA Files*, 2004, 50, p. 73.

42. *Ibid.*, p. 71.

43. "Además de las acumulaciones habituales que cualquier arquitecto posee de bocetos, planos, dibujos de trabajo, renderizados y maquetas, hay una gran cantidad de gráficos,

informes, cuestionarios, listas comparativas, declaraciones teóricas, guiones de películas, actas de comités científicos, punch-cards, documentos legales, folletos para recaudar fondos, estadísticas, diagramas de circuitos cibernéticos, recortes de periódicos, dispositivos eléctricos para generar decisiones aleatorias, etc." Ver WIGLEY, Mark, y SHUBERT, Howard, "Il Fun Palace Di Cedric Price = Cedric Price's Fun Palace", en *Domus*, enero 2004, 866, p. 22.

44. Por ejemplo, la colección de Littlewood de "Fun Palace outtakes" asociadas a la película promocional del proyecto, que se encuentra en los fondos del British Film Institute National Archive, y la colección de robots de Cedric Price en Drawing Matter. La geografía dilatada del archivo del Fun Palace sugiere, pues, una constitución selectiva de los fondos Cedric Price fonds.

45. "El ambiente del estudio de Cedric Price era el de un laboratorio secreto, en el que se probaban sin cesar diferentes posibilidades con una minuciosidad insoportable. El diseño se trataba como una forma de investigación... Su forma de desestabilizar la arquitectura consistía en profundizar cada vez más en cada una de sus operaciones más básicas. La investigación se convirtió en un arma... En lugar de diseñar un edificio, Price rediseñó la figura del arquitecto". Véase Wigley and Shubert, "Il Fun Palace Di Cedric Price", p. 22.

46. WIGLEY, M., Homenaje symposia "An Afternoon with Cedric Price #2: Mark Wigley", CCA, Montreal, febrero 2017, min. 27:56; <https://www.cca.qc.ca/en/events/41605/an-afternoon-with-cedric-price-no-2>

47. Por ejemplo, el programa cuatrimestral "Fun Palace Berlin 200X: Cultural Centres for the 21st Century", Berlín, 2004, el programa de estudio de Juan Herreros, "Palacios de la Diversión. Isla de San Miguel, Azores", Escuela de Arquitectura de Madrid, 2004, y la exposición Cedric Price de Barnabas Calder *Thinking the Unthinkable*, Glasgow, 2011.

48. MATHEWS, Stanley, *From Agit-Prop to Free Space: The*

Architecture of Cedric Price, Black Dog Publ. Ltd., Londres, 2007.

49. Se basa en los fondos Cedric Price fonds del CCA y en los cuadernos de Price en la Cedric Price Colección del St John's College, Cambridge; véase HARDINGHAM, Samantha, and PRICE, Cedric, *Cedric Price Works 1952–2003: A Forward-Minded Retrospective*, Architectural Association, Londres y Montreal, y el Canadian Centre for Architecture, 2016.

50. Además del Fun Palace, Herdt también habla del Potteries Thinkbelt de Price, del zoológico London Aviary y del proyecto McAppy, una investigación sobre la seguridad en las obras de construcción; véase HERDT, Tanja, *The City and the Architecture of Change: The Work and Radical Visions of Cedric Price*, Park Books, Zurich, 2017.

51. ANSTEY, Tim, "Architecture and Rhetoric: Persuasion, Context, Action", en Tim Anstey, Katja Grillner, y Rolf Hughes (eds.), *Architecture and Authorship*, Black Dog Publishing, Londres, 2007, p. 25.

52. FORTY, Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londres, 2000, p. 171.

53. Véase por ejemplo PICKERING, Andrew, *The Cybernetic Brain: Sketches of Another Future*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 364–80.

54. El comisariado también incluyó a la directora científica del pabellón, Lorenza Baroncelli, y a los arquitectos Herzog & Meuron. La exposición se presentó en el Pabellón de Suiza de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 y fue patrocinada por el Consejo Suizo de las Artes Pro Helvetia.

55. HOLDSWORTH, Nadine, "Spaces to Play/Playing with Spaces: Young People, Citizenship and Joan Littlewood", en *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 2007, 12, 3, pp. 293–304; idem, *Joan Littlewood*, Routledge Performance Practitioners, Routledge, Londres, 2006; idem, *Joan Littlewood's Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge,

UK, y Nueva York, 2011. LEACH, Robert, *Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre*, Exeter Performance Studies, University of Exeter Press, Exeter, 2006.

56. DUFFY, Stella, y RAWLINS, Sarah-Jane, "Fun Palaces", desde 2014; <https://funpalaces.co.uk/>

57. BRIMFIELD, Mel, y HERBERT, Gwyneth, "The Palace That Joan Built", en *Art on the Underground* (blog), n.d.

58. RICHARDSON, Wendy, *In the Company of Joan*, 2016; <http://www.imdb.com/title/tt7573474/plotsummary>

59. "Poetry in the Olympic Park—in Pictures", *The Guardian*, julio 27, 2012, sec. Libros; <https://www.theguardian.com/books/gallery/2012/jul/27/poetry-olympic-park-london-2012>

60. MOUFFE, Chantal, *Agonistics: Thinking the World Politically*, Verso, Londres, 2013, p. xiii.

61. *Ibid.*, p. 93.

62. El CCA permite el acceso y la reproducción de sus archivos, y patrocina directamente programas de investigación relacionados con Cedric Price, como el programa "British Architecture for Society", <https://www.cca.qc.ca/en/56738/multidisciplinary-research-program>

63. Carpeta DR1995:0224:342:002, Cedric Price fonds, CCA.

64. HOLDSWORTH, Nadine, entrevista autorizada con la autora, 19 de enero de 2016.

65. Documentos relacionados principalmente con el tardío episodio del Fun Palace, Stratford Fair y varios folletos relativos a su reinterpretación en la actualidad, Theatre Royal Stratford East Archives Collection.

66. LITTLEWOOD, Joan, *Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells It*, Methuen, Londres, 1994.

67. GOORNEY, Howard, *The Theatre Workshop Story*, Eyre Methuen, Londres, 1981; RANKIN, Peter, *Dreams and Realities: The Official Biography*, Oberon, Londres, 2014; RICHARDSON, *In the Company of Joan*.

Abreviaturas

AA

Architectural Association

CCA

Canadian Centre for Architecture

RIBA

Royal Institute of British Architects

MoMA

Museum of Modern Art

Imágenes

01. Fun Palace Reception Chart. Realizado por la autora.

02. Reyner Banham, "Clip-On Architecture", *Design Quarterly*, junio 1965, pp. 14–15.

03. Royston Landau, 1968, *New Directions in British Architecture*, pp. 74–75.

04. Hans Ulrich Obrist y Lorenza Baroncelli, "Lucius Burokhardt and Cedric Price—A stroll through a fun palace", Swiss Pavilion, 14^a Bienal de Arquitectura de Venecia, 2014. Fotografía de la autora.

05. Investigación en el Canadian Centre for Architecture, abril 2015. Fotografía de la autora.

06. Cedric Price, "REF.OL.CON. COME.HERE" memo, Oxford Corner House Feasibility Study, ca. 1965. Folder DR1995:0224:342:002, Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture (CCA).

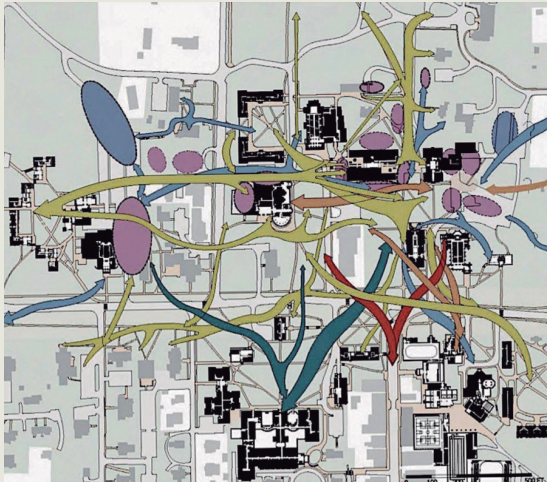
03

Learning from Denise Scott Brown. Beyond Learning from Las Vegas

Miguel Mayorga
Maria Pia Fontana

'People have learnt from Las Vegas, but they haven't learnt the half of it yet'
Denise Scott Brown

Denise Scott Brown is one of the contemporary architects who best represents, exemplifies and personifies the necessary revision of what it means to "be an architect" from the perspective of professional practice, teaching, theory or personal experience. That is to say, she represents a way of exercising the discipline that, based on what we can learn from her, should be refocused, among other things, on: the recognition of the changing contemporary urban realities; the need for transdisciplinary work and in conditions of equality, equity and inclusion; the assessment of the differences and specificities of cultures, places and groups; the redefinition of functionalism and its impact on architectural form; the symbolic, the ordinary and the everyday of urban activities and life; the importance of image, new technologies and the use of data; and, also, on the recognition of the cultural thickness of history, in its broadest sense. She is a current and representative figure of a still ongoing approach to architecture and the city.



DENISE: FROM THE RECOGNITION OF HER TEAMWORK TO INDIVIDUAL RECOGNITION

"For a few years, writers on architecture were interested in sexism and the feminist movement and they wanted to discuss them with me. In a joint interview, they would ask Bob about work and question me about my "woman's problem." "Write about my work!" I would plead, but they seldom did."

Denise Scott Brown has embodied, exemplified and is still the protagonist of, a current reflection on the role of architecture in society and on the exercising of the profession. This is an issue of great depth that is still open and that encloses

many aspects about injustice, exclusion, social and gender differentiation, not only in the association of architecture but also how the role of the architect is seen by society in general. Her famous text: "*Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture*,"¹ was first published in 1989 and became a manifesto through which Denise not only emphasised and clarified the importance of her specific role in the professional work done in partnership with Robert Venturi, but she also spoke of the need to break the stereotype of the hierarchical and pyramidal organisation of work teams, claiming to go beyond the Star System model installed and accepted uncritically, which did so much damage, and still does, to the world of architecture (fig. 02). Issues that all go hand in hand and that are still reproduced in schools or within the profession, and that she considers as an indivisible whole of her experience. With respect to this text, a few years after its publication Denise acknowledged that, although some changes and turns in trends had occurred, the possibilities for change had been shattered, as she herself explains:

"Architecture, too, has changed since I first wrote this essay. However, my hope that architects would heed the social planners' dicta did not pan out, and women did not ride in on that trend. Postmodernism did change the views of architects but not in the way I had hoped. Instead, the cult of personality increased. Architects lost their social concern and the architect as macho revolutionary was succeeded by the architect as *dernier cri* of the art world. This made things worse for women because, in architecture, the *dernier cri* is as male as the prima donna."²

The *dernier cri* is the latest of something, the most advanced. This need to "be fashionable," along with the egocentrism so characteristic of the world of architecture and the way of being of many architects, are aspects that Denise Scott Brown openly tackled. In fact, following the thread of this topic, the controversies associated with the recognition of certain roles and figures in the professional context of architecture are quite notorious and much has been said about the controversy surrounding the famous Pritzker Architecture Prize, which in 1991 was only awarded to Robert Venturi. He himself, in his acceptance speech for the award, valued and highlighted as something important the experience of working in pairs, always speaking in plural to emphasise the teamwork with Denise and to emphasise their critical and creative contributions:

"And last, you will notice during this loosely chronological description I have used more and more the first person plural, that is, "we" –meaning Denise and I. All my experience representing appreciation, support, and learning from, would have been less than half as rich –without my partnership with my fellow artist, Denise Scott Brown. There would be significantly less dimension within the scope and quality of the work this award is acknowledging today –including dimensions theoretical, philosophical and perceptive, especially social and urban, pertaining to the vernacular, to mass culture, from decorative to regional design – and in the quality of our design where Denise's input, creative and critical, is crucial."³

It is also notorious that years later, support was added from Venturi himself and prominent architects, as well as students, associations and entities,⁴ to the initiative of a rectification of this award so that the work of the Venturi-Scott Brown team was recognised, which ultimately failed. The letter, dated 14 June 2013, written by Lord Peter Palumbo, Chairman of the Jury for the Prize, clarified that "Ms. Scott Brown has a long and distinguished career of architectural accomplishment. It will be up to present and future juries to determine who among the many architects practicing throughout the world receives future awards."⁵ A poor approach to the problem associated the claim of the award with individual recognition, when what was intended was the evaluation of the teamwork.

Having given a shared award a posteriori, and making a rectification of the 1991 result, could have been a way to

send a valuable signal: to rate the teamwork and to make visible Denise's specific contribution that gave importance to places, to people, everyday, ordinary, as well as urban; topics in which she had developed a specific and recognisable work, as a teacher, as a professional and as a photographer. And also, it could have been a form of recognition of activism against sexism traditionally installed in architecture. Despite the pressure and evidence, the jury reaffirmed its decision on the grounds that it could not award retroactive awards for the impossibility of invalidating decisions made by other jury members.⁶

There are many examples of professional couples in which it is difficult to identify the work of each one: this is the case of Ray and Charles Eames or Alison and Peter Smithson, who managed to influence together with their work architectural thought and production. Recognition for collective work and in couples, such as the recent Pritzker Prize 2021, to Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, shows that there is a positive and significant evolution, although much remains to be done to highlight the work of some architects, whose role has left little visible or has been undervalued. Few female architects have appeared in the books of architecture, although in recent years there are beginning to abound more and more recognitions and studies that highlight the contributions of important women for the evolution of the discipline.⁷

LEARNING FROM...

Aside from the controversy and claims for greater recognition, Denise herself has been charged with talking about her work. In fact, in a very representative text, "Architecture as Patterns and Systems. Learning from Planning," published in the book co-authored with Venturi: "Architecture as Signs and Systems for a Mannerist time" from 2004, the architect reviews her career highlighting in a specific way her interests, as a lecturer at several universities in the USA, as a theorist and writer alone or as a co-author, as a professional and partner of Venturi Scott Brown Associates/VSBA (fig. 03). Denise recognises from the outset the influence that several remarkable events had on her personal view towards the architecture and the city: her own experience between diverse and very contrasted geographic and cultural realities; discussions about the city with colleagues and teachers like Louis Kahn or the Smithsons; as well as the collaboration with professionals from various disciplines such as sociologists, economists, computer scientists and engineers.

Denise Scott Brown has been a great traveller, with a complex life that affected her particular approach to architecture and the city: Denise Lakofski,⁸ was born on 3rd October, 1931 in what was once Northern Rhodesia. She studied at the University of the Witwatersrand in South Africa and then at the Architectural Association in London, she gained a master's degree in architecture and urban planning from the University of Pennsylvania, and then began a long relationship with that university and the city of Philadelphia where she settled down and lives today. In her teaching work, as an academic and educator, she developed countless research projects, including the study carried out with students, "Learning from Las Vegas,"⁹ the result of which was published in the book of the same name in 1972 (with a revised edition in 1977), along with Robert Venturi and Steven Izenour, which became a revolutionary book and with an international diffusion. Venturi himself acknowledged that Denise had made him discover Las Vegas,¹⁰ and that this work made visible not only Denise's particular and original view of *The Strip* of this iconic American city, but also, and at the same time, a whole set of methods and techniques of analysis, which would be added to those of other studies already performed. In his acceptance speech for the Pritzker Prize, Venturi acknowledged Denise's contribution to the work of Rome and "Learning from Las Vegas:"

"Las Vegas, which I learned from via the perspective of Rome and through the eyes of Denise Scott Brown, where we could discover the validity and appreciate the vitality of the commercial strip and of urban sprawl, of the commercial sign whose scale accommodates to the moving car and whose symbolism illuminates an iconography of our time. And where we thereby could acknowledge the elements of symbol and mass culture as vital to architecture, and the genius of the everyday, and the commercial vernacular as inspirational as was the industrial vernacular in the early days of Modernism."¹¹

These issues are very current today, and Denise herself has been in charge of remembering them in a recent participation, in the debate *Dialogues on Learning from Las Vegas*,¹² where she invited all participants to continue learning about Las Vegas, but from a contemporary perspective and from our times, as well as giving importance also to the ordinary and apparently small relevant aspects, which may hide fundamental social forces for planning.¹³

It is not easy to determine Denise's specific legacy, due to the impossibility of defining her contributions and also, of measuring the relevance and impact of her personal reflections and ideas. In fact, it is not necessary to do so. But we can approach her facet as a writer and co-author of several texts considered key within her extensive production. In the theoretical field, Denise and Robert were among the first to question the hegemony of modern western architecture in the mid-20th century, both with the publication of *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966, by Venturi), and with *Learning Las Vegas* (1972, with Venturi and Izenour). Among other writings, of the large amount she has done, *The View from the Campidoglio* (1986, with Venturi) and *Having Words* (2010), hold a determining value to highlight Denise's particular approach to architecture and the city.¹⁴

In the 17 selected essays that make up the book *A View from Campidoglio: Selected Essays, 1953-1984*, her approach is made explicit in a sequence of actions: "they look, analyse, synthesise through writing, synthesise through design, and then they look again." A fairly accurate description of what Denise's ongoing work also represents. To look, you need interest; to analyse, goals, hypotheses, methods; to synthesise, through writing and design, knowledge, reflection and concretion of ideas. Furthermore, added to all this, is to look again, to establish a cyclical and open process. Nothing more similar to the city and architecture as a continuous, dynamic and unfinished project. *Having Words* is a compilation of her own essays, with a selection of texts written between 1969 and 2007, which speak precisely of the importance of writing about architecture. The essays compile the ideas that govern Denise's work, which are the conceptual basis of her projects and which continue to be nurtured and disseminated also after Venturi's death in 2018. All this corroborates the importance of thinking about Denise's architectural culture and also her professional capacity as an architect.

It is indeed paradigmatic that in her speech at the reception of the Soane Medal award in 2018,¹⁵ Denise Scott Brown puts forward an argument about her personal and professional career, in the manner of a particular reasoned autobiography, in which she intertwines moments and phases of her life with places and learning (fig. 04). She sums up her journey through the relationship she established with a selection of various places: "Learning from Johannesburg," "Learning from London," "Learning from Italy," "Learning from Philadelphia" and "Learning from Las Vegas." Far from being an explanation of a professional curriculum to use, which shows the successes achieved, through a mixture of images, concepts and life experiences, Denise makes a clear explanation of what architecture is for her and what she is herself. The "learning from ..." the continuous learning of something or someone, is one of the great teachings of Denise.

THE VALIDITY OF A SET OF PROJECT PRACTICES: CAMPUS AND CITY

As a partner, and later also as a director of Venturi, Scott Brown & Associates (VSBA), Denise Scott Brown has been responsible for the area of urban planning

and has directed numerous projects and urban plans, as well as master plans, including many aimed at Campus university students. She has also participated, among others, in the design of buildings such as the National Gallery, Sainsbury Wing (1991) in London; the Mielparque Nikko Kirifuri Hotel and Spa (1997) in Japan or the Provincial Capitol Building, (1999) in Toulouse, France.¹⁶ Denise herself comments:

"We ourselves cannot tease our contributions apart. Since 1960 we have collaborated in the development of ideas and since 1967 we have collaborated in architectural practice. As chief designer, Bob takes final design responsibility. On some projects, I am closely involved and see many of my ideas in the final design; on others, hardly at all. In a few, the basic idea (what Louis Khan called the what) was mine. All of our firm's urban planning work, and the urban design related to it, is my responsibility; Bob is virtually not involved with it, although other architects in the firm are."¹⁷

We will focus on highlighting here the work on universities, an important core of her professional practice, which in addition to being linked to teaching, one of her personal facets, represents the approach to intermediate-scale spaces where Denise defines approaches, methods and instruments that range from urban analysis to the design of public space and buildings. Three Campuses are very representative of their approach to the project: the "Campus Master Plan of the University of Pennsylvania" in Philadelphia (1989-1994); the "Campus Plan of the University of Michigan" in Ann Arbor (1997-2002) and the "Planning for Campus Life" from Brown University in Providence (2004), cases of very diverse problems and solutions, which share the same methodology. "These are three examples in which planning, urban design and building projects obey three different strategies. In the "Campus Master Plan of the University of Pennsylvania" in Philadelphia, the proposal is based on promoting a "linear urban park," which connects the heart of the Campus and the city centre. In the "Campus Plan of the University of Michigan" in Ann Arbor, it is more of an "urban complex with an inner street," as a centrifugal place and catalyst of activities. And finally, in the "Planning for Campus Life" at Brown University in Providence, a "distributed and interconnected network of spaces is established."¹⁸

In all the projects, the idea of Campus as "a whole" is approached in a broad, cross-cutting and complex way that should strengthen its links with the environment, the community, the city and the landscape. They are urban and architectural strategies to provide legibility and to enhance, improve and promote a system of relationships and patterns that exist, that are weak or that are not interconnected. Denise uses methods of mapping analysis of circulation, uses or activities, and produces graphic syntheses that reveal, locate and measure problems. Furthermore, they reveal opportunities and potentials, while identifying options and defining solutions (figs. 05, 06, 07). The keywords used for each of the studies clarify, in a strategic, traced and localised way, which are the most important variables and the aspects of the context that must be taken into account: the character and "ethos" of the Campus; areas; circulation networks (pedestrian and of vehicles); connections and access (both from the Campus and from each building through the "Nolli" maps and urban sections); desire lines; distances in time; landscape reading (topography and buildings) or vegetation classification (romantic, iconic, symbolic, common).¹⁹

For Denise: "The University encourages involvement in a medley of activities outside classes because "the educational experience extends to all aspects of students' lives and.... the academic mission and program of the University have an important complement in the broad educational framework that students find outside the classroom."²⁰ Therefore, "the range of activities on- and off campus, the resources and the spaces, are all understood as a rich and complex educational whole."²¹ Topics that the architect feels

very close to herself, as when she vindicates her ideas that emerged in conversations with Kahn, explaining: "[...] was surprised (and flattered) to hear Lou present as his own, thoughts that I had shared with him: "Campus architecture should be kickable,"²² she said, thus highlighting one of the basic themes of these Campus professional commissions, developed from an interscalar approach and from the user, in which city and architecture merge.

ARCHITECTURE FROM THE INSIDE OUT. MAPPING SYSTEMS, "PATTERNS" AND "LINKAGES"

Faced with the question: What do you need to understand so as to intervene in the city through architecture? Denise Scott Brown, raises a series of approaches, methods and instruments that would help her to see, abstract, analyse, synthesise and specify her proposals (fig. 08). In the text already cited, "Architecture as Patterns and Systems, Learning from Planning," she addresses the importance of activities as patterns, the redefinition of functionalism, the role of context in architecture, but also concludes with a sentence about Mannerism, the fact that you cannot follow all the rules of all the systems all of the time. And so, in the midst of questions regarding the definition of functions and functionalism, she concludes:

"We have seen that the definition of functionalism has wide ramifications and can be extended in many directions; that functional change is pushed by change in the social, technological, and urban dimensions of our world; and that these, in turn, exert demands on buildings to accommodate changing activities over time. Cogent issues of definition remain: function in architecture is defined by whom, from whom, and when?"²³

The mapping thus becomes a cross-sectional and interscalar analysis tool from the building to the street, the neighbourhood, the city and the territory. Very useful for understanding systems, relationships and patterns, as something that transcends the strictly physical and skilfully articulates between the morphological and topological, as she learned together with the Smithsons, or between inside-outside relationships, as she learned from Kahn. A verification carried out also through the use of data and that also presents us with an integral idea of architecture very close to the current ecological and sustainable vision:

"Today urban mapping is fashionable among architects, but they don't use its real capacities. They superimpose distributions [...]. The distributions serve as heuristics for form-giving, but their content, the relationships they represent, is irrelevant. We map urban relationships: activities [...] and economic patterns that show linkage between activities or growth; also social and population variables and natural patterns of slopes and water. Then we relate the activities of our building program to them. So our designs become, on one level, interpolations and extrapolations of our maps. And this holds not only for urban and site planning but also for the plans of buildings. We apply ideas from land use and transportation planning to the layouts of laboratory buildings, and our activity patterns flow from inside to outside and vice versa."²⁴

Denise Scott Brown understands architecture as a way of "making the city," from seeing and understanding, so as to improve or reform based on what already exists (fig. 09). Thus, she guides her actions to order relationships and developments, proposing forms and designs, establishing positive dialectics between built and empty spaces, attending to social behaviours and aspirations. For her, architecture is defined by asking herself by who, for whom and when. This requires "thinking before acting," a systemic and strategic vision of what exists when it comes to proposing an architectural form in the city. A holistic approach that has allowed her to propose methods to identify and make visible urban and human relationships to intervene in buildings, streets, public spaces or plan cities and university Campuses.

For the time being, we are left with a balance, and with an ironic and groundbreaking position, through the speech that Denise herself gave on the occasion of the reception of the Soane Medal in 2018,²⁵ when she provocatively challenged Robert Moses who, with *the approval of hundreds of projects, had altered the image of New York* (figs. 10 a, 10 b):

"After I took the photographs of Bob, he took my portrait, not as a faceless person aligned with other monuments but as a woman staring back at the camera. Today, when I look at this image and myself then, confidently standing there, hands on hips, I see someone who is happy with her professional life and happier still with her personal life. I also see someone who is feeling triumphant and daring anyone to say otherwise. But irony is there too, for in my mind was a poem, 'I am monarch of all I survey', and I was also spoofing Robert Moses."²⁶

A legacy of learning, which clearly defines Denise's specific contribution as an architect and urban planner, which is valid both as a reference for study and for contemporary professional practice. Today Denise, who will be 90 years old in October, continues to work, and dedicates most of her time and her strength to writing her memoirs.

Miguel Mayorga Cárdenas

PhD in Land Management and Master's Degree in Urban Planning (UPC). Architect from the National University of Colombia. Professor at the Department of Urbanism and Spatial Planning at the Barcelona School of Architecture (DUOT-ETSAB-UPC). He collaborates with the Open University of Catalonia (UOC) and the *Escola Sert* of the Architects' Association of Catalonia (COAC). He has been visiting lecturer at various universities in Spain, Portugal, Italy, Mexico, Colombia, Chile and Ecuador. He has carried out plans, programmes and projects in Spain, Colombia, Italy, Brazil and Honduras. He has been an urban planning advisor to the Area of Ecology, Urban Planning and Mobility of Barcelona City Council. He works as an international consultant and carries out research on urban strategies, public space and sustainable mobility with the use of new technologies. Partner of *mayorga + fontana arquitectos* and of the City FOV Urban Lab. He has been awarded and recognised in Biennials of architecture and several international competitions of seafronts, parks, public space, rehabilitation of school facilities, and for innovation in the application of new technologies in urban planning. He has recently researched on the approaches, methods and instruments applied to urban planning by Denise Scott Brown and the concept of Healthy, Green & Inclusive Smart Campus.
E-Mail: miguel.mayorga@upc.edu
ORCID iD: 0000-0002-3389-3541

Maria Pia Fontana

PhD in Architectural Projects (UPC). Postgraduate in Urban Design (UPC). Architect from the Università degli Studi di Napoli. Since 2006 she has been a Professor at the University of Girona (UdG). She is a collaborating professor at the Open University of Catalonia (UOC) and the *Escola Sert* of the Architects' Association of Catalonia (COAC). She has been guest lecturer at several universities in Spain, Portugal, Italy, Mexico, Colombia, USA, Chile and Ecuador. She has carried out research on the City and Modern Architecture in Latin America, Italy and Spain; on the urbanity of architecture and street space, the in-between spaces and on visual culture and photography as tools for approaching the project. She is a founding partner of *mayorga + fontana arquitectos* where she works on public space projects and interventions to improve facilities, centres and school environments. In 2018 she founded (with M. Mayorga and J. Rodríguez) the City FOV Urban Lab based in Barcelona where they explore new approaches, methods and tools for the urban project with the use of new technologies and modalities of technical-participatory processes with emphasis on the ecological vision, habitability and sustainability for the contemporary city. She has been recognised in her work as a researcher and as a planner with several awards in international competitions.
E-Mail: mariapia.fontana@udg.edu
ORCID iD: 0000-0003-4528-3051

Notes

01. SCOTT BROWN, Denise: "Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture," page 37. <https://www.mascontext.com/issues/27-debate-fall-15/room-at-the-top-sexism-and-the-star-system-in-architecture/> Originally published as SCOTT BROWN, Denise: "Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture," in *Architecture: A Place for Women*, ed. Ellen Perry Berkeley and Matilda McQuaid, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1989.

02. *Ibid.*, p. 36.

03. VENTURI, Robert, 1991 *Laureate Acceptance Speech. The Pritzker Architecture Prize*. The Hyatt Foundation. <http://www.infolio.es/11infolio/scottbrown/pritzkerprize.pdf>

04. In 2013 two students from the Women in Design Association of the Harvard Graduate School of Design, Arielle Assouline-Lichten and Caroline James, started a Change.org petition to gather massive support for the petition to award the Pritzker Prize, retroactively, to Denise Scott Brown. The petition received more than 18,000 signatures including that of Harvard's Dean at the time, Mohsen Mostafavi and all faculty members. <https://www.gsd.harvard.edu/2013/09/student-activism-women-in-design-wid/>

05. Text taken from the letter signed by Lord Peter Palumbo "A Letter from the Chair of the 2013 Jury of The Pritzker Architecture Prize on Behalf of the Jury," sent on 14th June 2013 in response to the request of the two students of the Harvard School of Design. <https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/archives/news/2013/06/Pritzker-Letter.pdf>

06. *Ibid.*

07. As an example of awards, or studies that value and emphasize the contribution of women in architecture, Denise Scott Brown won the Jane Drew Award 2017, an award that recognizes the architect who has "raised the profile of women in architecture" through her work and commitment to excellence in design, as part of the *Women in Architecture Awards of The Architectural Review* (AR).

<https://www.architectural-review.com/today/denise-scott-brown-wins-the-2017-jane-drew-prize>

08. In a recent interview Denise Scott Brown herself explains:

Q: Your maiden name was Denise Lakofski. Why was it never Denise Venturi? A: I once looked for articles by an American sociologist, Ruth Durant, and I realised that she was missing. Then I started reading another woman who wrote similar things, but her name was Ruth Glass. I put two and two together and I guessed that she had married. When Bob and I got married, I was a teacher at Berkeley and I had already published articles. I remembered this sociologist and I thought there was no point in losing what was done. Giving up my last name would have meant giving up my work.

Q: Scott Brown is the last name of her first husband. A: Yes, Robert was the last in his line. We had studied architecture together and when he died at the age of 28 I wanted to keep his name. I'm not sure his parents were amused. But I wanted to. However, the main reason was the writings. Calling me Venturi I couldn't have done anything. Interview carried out by ZABALBEASCOA, Anaxtu, "En la arquitectura hace falta menos ego y más miedo," 2013/07/23 *El País*. https://elpais.com/elpais/2013/04/23/eps/1366712866_157748.html

09. The book *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972) by Denise Scott Brown, Robert Venturi and Steven Izenour, was the result of the systematisation of his teaching at the Yale School of Architecture in 1968 and shows the authors' interest in the landscape of American urban life, and more specifically, in the architecture, signs and elements of the shopping mall in Las Vegas called *The Strip*. Prior to this work, Venturi and Scott Brown had already written "A Significance for A & P Parking Lots, or Learning from Las Vegas" (1968) which formed the basis of the course programme and the publication that was developed after. <https://introtomodernart.files.wordpress.com/2020/04/venturi-and-brown-the-significance-of-ap-parking.pdf>

10. VENTURI, Robert, 1991 *Laureate Acceptance Speech. The Pritzker Architecture Prize*. The Hyatt Foundation. <http://www.infolio.es/11infolio/scottbrown/pritzkerprize.pdf>

11. *Ibid.*

12. Between 5th and 6th November, 2020, the Touriscape2 congress was held in Barcelona in virtual format, where the roundtable "Dialogues on Learning from Las Vegas" was held, with the participation of Jeremy Tenenbaum, Carolina Vaccaro, Eva Álvarez, Miguel Mayorga and M. Pia Fontana. <https://youtu.be/ic9iPb9LdnQ>.

13. Denise Scott Brown wanted to share some ideas about *Learning from Las Vegas* with conference attendees and she did so through Jeremy Tenenbaum, Director of Marketing and Graphics for VSBA in Philadelphia, in two emails in which she passed on her thoughts and comments. In the first one she Denise said: "To everyone at the Touriscape 2 Symposium: Hello and welcome. You ask, "What did you learn from Las Vegas?" An early answer was: "What did you learn from the Parthenon?" –meaning what we learned is not easy to define. Another was that we learned to update architecture's precepts –its good precepts– for today, just as our forbearers, the early Moderns, learned to roll with the punches and changes of their society and devised a new beauty. I've re-asked the question throughout my life and answers include that communication is one of the functions of architecture and with it comes symbolism. And that agonized beauty and laughing rather than crying are an essence of architecture. How will you answer the question? Think about it during the symposium and prepare to discover and add your own principles. I've said nearly all I have to say, but you can work on learning for your time from Las Vegas" (Denise Scott Brown, 5th November, 2020, Philadelphia). In the second email, after the symposium Denise sent another reflection: "Somewhere in both my recent and earlier writings I have described how people didn't learn from Las Vegas, that is, the unimaginative follow up studies

they have done –for example, the lifting wholesale of our Las Vegas work programs and applying them unchanged to a Thames Valley study. I described what planners taught about study design and the Britton Harris critique of the whole principle of research. I feel the time is ripe for this to reappear and be republished. The people at that conference would know what to do with it. The journey to discovering "salient variables" starting with a "learning from" study and continuing, very broadly, from there with studies and mapping, of sociocultural and economic variables, plus detective work –i.e. personal, canny, on-site, private eye observation, the kind that helped me discover they were going to build an expressway on the Memphis cobblestones. And learning that a salient variable in Memphis was the location of jazz clubs and that they should have a map of their own showing all else they related to. This discovery of the unique for each study is a step toward economy –by not studying something irrelevant. It's also one of the joys of doing that type of urban planning. And because it relates to the way they think, it's a help to architects in creatively conceiving physical plans from social forces." (Denise Scott Brown, 9th November, 2020, Philadelphia)

14. VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art-New York / Graham Foundation for Advanced Studies of Fine Arts-Chicago, New York, 1966. Translated to Spanish with the title: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. SCOTT BROWN Denise, VENTURI, Robert, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972. Translated to Spanish with the title: *Aprendiendo de Las Vegas*. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, *The View from the Campidoglio: Selected Essays 1963-1984*, Australia, HarperCollins, 1986. SCOTT BROWN, Denise, *Having Words*, London, AA Publications, 2010.

15. SCOTT BROWN, Denise, *Soane Medal Lecture 2018*. The Soane Medal is a prize awarded annually by the Sir John

Soane's Museum in London. To see the video of the talk by Denise: <https://www.youtube.com/watch?v=PyRp-maHzK4>. It is also worth highlighting that Learning from ... is very evident through the photographs and reports made by Denise in different cities and in the many trips she made throughout her life: <https://www.soane.org/soane-medal/2018-denise-scott-brown>

16. All the projects and writings by Venturi and Scott Brown are filed in the website of VSB VenturiScottBrown <http://venturiscottbrown.org/>. This site is a thematic and chronological archive and an indispensable source of consultation for any research on her work.

17. SCOTT BROWN, Denise, Denise Scott Brown: "Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture," *op. cit.*, p. 31.

18. MAYORGA CÁRDENAS, M.Y.; FONTANA, M.P.; ARBOIX ALIÓ, A. *Towards a green, inclusive, sensitive and healthy Campus*. A: Llop, C.; Cervera, M.; Peremiquel, F. (eds.). "IV Congress ISUF-H: Metropolis in recomposition: perspective projects in the 21st century: Urbis shape and metropolitan territories, Barcelona, 28th - 30th September, 2020." Barcelona: DUOT, UPC, 2020, p. 1-19.

19. *Ibid.*

20. VSBA Architects and Planners. Brown University, Planning for Campus Life. <https://www.vsba.com/projects/brown-university-planning-for-campus-life/>

21. *Ibid.*

22. SCOTT BROWN, Denise, "A Worm's Eye View of Recent Architectural History," in *Architectural Record*, n. 2 1984 February, pp. 69-80.

23. VENTURI, Robert & SCOTT-BROWN, Denise, *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge, Belknap Press, 2004. p. 172.

24. TAMAS, Andrea, *Interview: Robert Venturi & Denise Scott Brown*, published by Sebastián Jordana in *ArchDaily*, 25th April 2011. Interview carried out in August 2009. <https://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas>

25. Extract from texts by Denise Scott Brown pronounced on the occasion of the Soane Medal Lecture, in 2018. <https://www.soane.org/soane-medal/2018-denise-scott-brown>

26. MARTIN, Sphen, "Moses visit, 2019 1st October, Blog Friends of the Ruin: "This photograph is considered the most famous image of the New York Master Commissioner Robert Moses (1888-1981). The New York Times describes the scene. Robert Moses, "president of the Triborough Bridge and Tunnel Authority - just one of his many titles - standing on a red I-beam suspended over the East River, arms on hips and a scroll of drawings in his hand: the foreman at work. Behind him, on the opposite bank, is the United Nations complex, one of hundreds of projects that altered the city and that Moses captained between the 20s and 60s, decades in which, having consolidated political power thanks to his genius for drafting laws, he shaped New York City. The scene was captured by the famous photographer Arnold Newman (1918-2006) on a sunny Thursday afternoon in June 1959. The context shows that the photograph was taken on the south shore of Roosevelt Island." <https://www.theruin.org/blog/2016/9/20/robert-moses-on-roosevelt-island-pop7b>

Images

01. Plan with schemes and diagrams representative of urban analyses. Campus Williams College 1975. Williamstown, Massachusetts, United States. VSBA Architects. Source: <http://venturiscottbrown.org/>

02. Cover and front page of the essay: Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture. Source: <https://www.mascontext.com/issues/27-debate-fall-15/room-at-the-top-sexism-and-the-star-system-in-architecture/>

03. Some notable books by Denise Scott Brown. The covers of *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown and Izenour, 1972); *A View from Campidoglio: Selected Essays, 1953-1984* (Venturi and Scott Brown 1984), *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time* (Venturi and Scott Brown, 2004) and *Having Words* (Scott Brown, 2011).

04. Denise Scott Brown in 2018. Source: <https://arquitecturaviva.com/articles/soane-medal-2018>

05. Urban strategy and project. "Campus Master Plan of the University of Pennsylvania in Philadelphia" (1989-1994). A linear urban park: continuity between the heart of the Campus and the city centre: <https://www.vsba.com/academic/>

06. Urban strategy and project. "Campus Plan, University of Michigan." Ann Arbor, Detroit. 1997-2002. An urban complex with an interior street as a centrifugal place and a catalyst for activities. Source: <https://www.vsba.com/academic/>

07. Urban strategy and project. "Planning for Campus Life, Brown University." Providence, Rhode Island. 2004. Network layout and new plan of uses and activities to revitalise the urban life of the Campus. Source: <https://www.vsba.com/academic/>

08. Denise Scott Brown, explaining the Fairmount cultural landscape in Penn 1983. Regional-scale social and cultural mapping that incorporates signal systems, urban green spaces, transportation, and residential elevations. Source: <http://www.arpajournal.net/studio/>

09. Interscalarity in projects. Washington Avenue Revitalisation Plan. Miami Beach. Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. 1978. Source: <http://venturiscottbrown.org/pdfs/MiamiBeachFLRevitalizationPlan01.pdf>

10 a. Denise Scott Brown Las Vegas style, Bob style, and Magritte style, with mannerist games of scale. Photo: Robert Venturi (1966).

10 b. Robert Moses (1888-1981) commissioner of New York. Photo: Arnold Newman (1959).

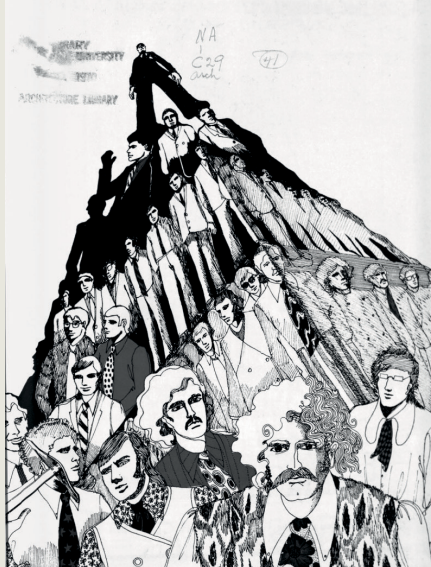
04

Una pirámide de trabajo administrativo: labores de creación e interpretación en la práctica arquitectónica de finales del siglo XX

Michael Abrahamson

Un cambio fundamental en los patrones de empleo entre los arquitectos en Norteamérica durante las décadas de 1960 y 1970 afectó la forma en que se monopolizaron o delegaron determinados tipos de tareas dentro de los estudios. Este artículo utiliza el archivo del estudio de arquitectura con sede en Estados Unidos, Gunnar Birkerts and Associates, para dar testimonio de un abismo cada vez mayor entre los arquitectos ejecutivos y los arquitectos empleados (en particular, las mujeres asignadas al trabajo de interiores), así como la persistencia de ideales de práctica chovinistas en circunstancias cambiantes. Se muestra el proyecto del edificio del Federal Reserve Bank of Minneapolis para ilustrar el abismo entre trabajos creativos e interpretativos.

the canadian architect



A finales del siglo XX, la creciente especialización en el campo de la construcción debilitó la influencia que los arquitectos norteamericanos tenían sobre la realización de sus proyectos, incluso cuando las declaraciones de autoría individual se volvieron cada vez más importantes para la competitividad de mercado de sus estudios. Al mismo tiempo, la aparición de nuevas especializaciones y nuevos roles dentro de los estudios mostró que los cambios eran incipientes en la definición entonces convencional del arquitecto como generalista en el arte de la construcción.

En 1970, esta situación fue dramatizada en la portada de *The Canadian Architect*, una revista especializada dirigida a profesionales en activo (fig. 01). En el dibujo del artista gráfico japonés-canadiense Miiko Nishimura, una pila piramidal de arquitectos

(aparentemente todos blancos y hombres) representa la estricta jerarquía convencional de la práctica, mientras que los arquitectos más jóvenes, reconocibles por su menos tradicional vestimenta y por su vello facial, eluden esta jerarquía, simplemente alejándose de la arquitectura por completo. El dibujo de Nishimura acompañó a un artículo de portada que defendía la reestructuración del negocio de la arquitectura para evitar la crisis generacional descrita. Su autor diagnosticó que la jerarquía tradicional de la práctica arquitectónica “recompensa automáticamente la edad y la experiencia desproporcionadamente a la capacidad” y prescribió una estructura más horizontal a través de la cual todos los miembros de un estudio tendrían una mayor participación tanto en las decisiones de gestión como en las estéticas¹.

Los debates sobre la estructura empresarial se vieron impulsados por una tendencia contemporánea en las trayectorias profesionales de los arquitectos que se alejaba de la propiedad independiente y se orientaba hacia el empleo asalariado en estudios privados. Como observó en ese momento el sociólogo Robert Gutman, esta tendencia siguió a “la ‘descalificación del trabajo’”². Gutman caracterizó este proceso como:

“[La] tendencia histórica del trabajo a dividirse en tareas más pequeñas y limitadas que requieren una capacitación y experiencia menos sofisticadas, al mismo tiempo elevando la responsabilidad de un pequeño segmento de la fuerza laboral profesional que tiene la tarea de coordinar y administrar”.

Sugirió también que, a pesar de la creciente responsabilidad de los directores de proyecto y los equipos de producción, aún se confería mucha autoridad al trabajo “cualificado” de los directores de los estudios. Esto significó que los estudios de arquitectura se volvieron más jerárquicos: figuras representativas, a quienes podríamos denominar *arquitectos ejecutivos*, presionaron para consolidar sus territorios tradicionales de autoría y firma proyectual en beneficio del esfuerzo de marketing de su estudio, mientras que se requirió un trabajo cada vez más mundano de *los arquitectos empleados* para asegurar la realización precisa de su visión. Esta era la norma de un esfuerzo colectivo que encubría la autoría que los empleados ratificaban cuando se afiliaban a dichos estudios.

Podría ampliarse la observación de Gutman hasta realizar una proposición más general sobre la naturaleza del trabajo arquitectónico: debido a su posición entre lo intelectual y lo material, lo creativo y lo mundano, ciertas clases de trabajadores de la arquitectura están doblemente desfavorecidas por su lugar dentro de la jerarquía laboral de estudios. El teórico social David Graeber describió estas situaciones como “estructuras de imaginación asimétricas”³, sugiriendo,

“En la esfera de la industria, son los que están arriba quienes se reservan la mayoría de las tareas creativas (por ejemplo, diseñan los productos y organizan la producción), mientras que cuando surgen las desigualdades en la esfera de la producción social, se espera que sean los de abajo los que hagan la mayor parte del trabajo creativo, para ser más exactos, el grueso de lo que llamamos ‘labor de interpretación’, que mantiene la vida en marcha”.

Juntos, los conceptos ofrecidos por Gutman y Graeber podrían esbozar una metodología alternativa para comprender la forma en que la autoría arquitectónica se produce a través del trabajo, basada en una distinción entre trabajo creativo y trabajo interpretativo. La distribución de tales labores dentro de un estudio o práctica es la firma de la organización, a diferencia de la firma individual de autor, que describe la forma en que se delega el trabajo, la forma en que se distribuyen las tareas y la forma en que se movilizan los conocimientos y la experiencia en un proyecto. Una firma de una organización dicta cómo se mantiene la cadena de intención del autor, mientras que un diseño creativo se interpreta en un conjunto de documentos de construcción y, posteriormente, en un edificio terminado. La firma de una organización no describe tanto la similitud formal que une los

proyectos de un estudio en un cuerpo de trabajo, sino más bien las estructuras de la creación, desequilibradas o no, que gobiernan sus métodos de trabajo cotidianos⁴.

En este artículo, aplico la metodología propuesta al amplio archivo que documenta un edificio clave diseñado por Gunnar Birkerts and Associates (GBA): el edificio del Federal Reserve Bank of Minneapolis (FRBM) en Minneapolis, Minnesota, en el que el estudio estuvo trabajando desde 1967 hasta la finalización del edificio en 1973⁵. GBA produjo 1676 dibujos, 1009 páginas de especificaciones de construcción, 163 boletines, 702 memorandos y 63 órdenes de cambio, además de varios metros lineales de correspondencia y transmisiones para el proyecto. Como aconsejaba *The Architect's Handbook* (una publicación principal del Instituto Americano de Arquitectos, el principal organismo profesional en los EE. UU.), "la calidad técnica y estética" de documentos como estos "tiene casi tanto que ver con ilustrar la competencia e integridad de un arquitecto como con hacer sus [*sic*] proyectos terminados"⁶. Al poner en primer plano el rol del trabajo administrativo en el mantenimiento de la reputación de un estudio de esta manera, el *Handbook* no dio primacía al mantenimiento de la intención de diseño de un arquitecto ejecutivo, sino al trabajo de interpretación y coordinación realizado por sus empleados⁷. Esto se hizo eco en el panorama cambiante de la profesión durante estos años: cada vez más arquitectos se comportaban como empleados en lugar de ejecutivos, y los autores del *Handbook* dignificaron y centraron el trabajo que estos arquitectos empleados realmente hacían. En efecto, esto hizo que se desequilibraran lo que antes se entendía como los fundamentos mismos de la arquitectura.

Debido a este desequilibrio, al escribir la historia de este período debemos ajustar nuestra concepción de "el arquitecto" para incluir no sólo a los generalistas que quedan en la cima de la jerarquía profesional satirizada por Nishimura, sino también a aquellos dentro de los estudios que convierten el proyecto en un instrumento de servicio: directores de proyectos, redactores de especificaciones, dibujantes y diseñadores de interiores. Debemos escribir acerca de una arquitectura que está inconclusa más allá de la fase de diseño esquemático, un objeto que evoluciona de principio a fin. En lugar de buscar la firma de un proyecto, los historiadores deberían aspirar a explorar la de firma de una organización, cuestionando cómo un estudio en particular respondió a los desafíos planteados por la especialización y la administración, en vez de a los desafíos planteados por el lugar o la tipología de un edificio.

EXPRIMIR LA AUTORÍA A TRAVÉS DE LA BUROCRACIA

Gunnar Birkerts, fundador y representante de GBA, reflexionó a conciencia sobre los desafíos de jerarquía y complejidad que enfrentó la profesión en las décadas de 1960 y 1970. Al hacerlo, imaginó un diagrama cuya forma hace eco de la

pirámide satírica de Nishimura:

"He tratado de establecer la relación y la proporción de estos «otros» campos artísticos con la base más amplia del proceso de proyectar edificios. La base es amplia y lo que yo denominó «yo» es pequeño, o puede tan sólo surgir de las complejidades externas de la base o expresarse entre ellas".

Birkerts entendió que la cuestión principal de la práctica contemporánea era equilibrar la proporción entre la "base" del trabajo material y la "superestructura", por así decirlo, de la autoría⁸. Debido a que su papel en el proceso puede haber parecido más elusivo que la producción real y material de sus empleados, dio prioridad a la síntesis artística, lo que sólo un arquitecto generalista podría "abarcarse" entre las tareas prosaicas y la burocracia del trabajo arquitectónico. En proyectos de la escala del FRBM, el objetivo de figuras representativas como Birkerts no era simplemente reducir su carga de trabajo personal al delegar tareas a sus subordinados –todo lo contrario en el caso de Birkerts, ya que él, como muchos arquitectos, valoró las

largas horas que trabajaba– sino reservarse para sí mismos categorías particulares de tareas, a menudo relacionadas con el desarrollo empresarial, las relaciones con los clientes y el diseño a nivel de croquis⁹. Esta actitud ejecutiva reforzó la ideología del arte creativo singular y la estructura económica de la iniciativa empresarial.

A finales de los años 60, las ideas de Birkerts sobre el proceso de diseño cambiaron a medida que el FRBM y otros proyectos requerían un salto rápido a un territorio desconocido. Antes de 1967, los protocolos de oficina de GBA parecen haber sido bastante diferentes de la forma en que Birkerts los explicó más tarde. Es importante destacar que, al principio de la existencia del estudio, los bocetos esquemáticos de Birkerts no se trataron con la misma deferencia que más tarde estos impusieron. Los bocetos de los primeros proyectos se descartaron o, en algunos casos, se archivaron incorrectamente, lo que sugiere que no se percibían como registros valiosos del proceso creativo que provocaba el diseño de un edificio. El valor que los dibujos de proceso y presentación acumularon finalmente con el surgimiento del posmodernismo dio a los bocetos una nueva importancia para Birkerts¹⁰. Más tarde llegó a verlos como los documentos clave de un proceso de gestación que se entendía que tenía lugar en gran medida dentro de su propia mente, y los mantuvo a mano para explicar sus edificios y proyectos. Para el FRBM, por el contrario, se conservaron pocos bocetos.

Al igual que con muchos estudios de su tamaño y antigüedad, los nuevos proyectos en GBA a mediados de la década de 1960 a menudo reunían a un equipo de empleados, algunos con experiencia y otros principiantes, que aprendían a trabajar juntos sobre la marcha. Sin embargo, la naturaleza espontánea de estas agrupaciones no significó que las relaciones de poder entre arquitectos ejecutivos y arquitectos empleados pudieran alterarse¹¹. La estructura relativamente informal de GBA se fue solidificando a medida que aumentaba la escala del proyecto, con el FRBM como un punto de inflexión clave debido a las demandas del cliente burocrático del proyecto. A pesar de heredar un conocimiento profesional profundamente arraigado a través de los contratos y los formatos de documentos que usaban, los empleados de GBA tenían que entender los protocolos de administración y programación con los que no estaban familiarizados, así como un método de entrega de proyectos desconocido que introdujo nuevos papeles como director de obra y diseñador de interiores. El proyecto revela cómo, a lo largo del tiempo, la descalificación del trabajo arquitectónico produjo divisiones más estrictas del trabajo y un grupo de nuevos títulos o descripciones de puestos.

GBA hizo todo lo posible para limitar la complejidad del equipo del FRBM, pero algunas decisiones que tomaron la aumentaron en cambio, incluso cuando Birkerts esperaba mantener el tipo de control al que él y el director de obra, Charles Fleckenstein, se habían acostumbrado en proyectos más pequeños. Al final, más de dos docenas de empleados de GBA participaron en el proyecto¹², y GBA decidió trabajar con consultores experimentados para reforzar su autoridad de supervisión, concretamente, los ingenieros tras el World Trade Center de Minoru Yamasaki and Associates en Manhattan, construcción que había comenzado un año antes, en el verano de 1966¹³. Pero la inexperience relativa y el diseño inusual de GBA presentaron desafíos para sus consultores: los ingenieros estructurales Skilling, Helle, Christiansen, Robertson (SHOR) se encargaron de diseñar una torre de oficinas de estilo colgante, para la que, como dijo la socia Leslie Robertson en una descripción del proyecto, "[no había] precedente en la construcción de edificios"¹⁴; los ingenieros de sistemas Jaros, Baum & Bolles se enfrentaron no sólo a una coordinación intrincada de los sistemas de construcción habituales, sino también a preocupaciones detalladas de seguridad que le añadían una mayor complejidad al proyecto. La distancia entre las oficinas de los consultores en Nueva York, Chicago y Seattle, GBA cerca de Detroit y la ubicación de la obra en construcción en Minneapolis resultó en miles de llamadas telefónicas y comunicados.

TRABAJOS DE IMAGINACIÓN: BOCETOS Y 'PAPELES PARLANTES'

El resultado de todo este trabajo administrativo fue un diseño de edificio compuesto de opuestos: pesado, seguro y rugoso por abajo, ingravido, abierto y reflectante por arriba (fig. 02). Su elemento más distintivo es una estructura catenaria que permite que

el bloque de oficinas se suspenda con gracia sobre una plaza pavimentada de granito. Esta inusual solución estructural se convirtió en la expresión visual principal del edificio en el exterior en lo que parecía ser una burla de lo que fue un principio fundamental de Birkerts, "suprimir la estructura", que hasta este proyecto se aplicaba tanto a la forma arquitectónica como a la organización de su estudio¹⁵. El nivel superior de la torre está ocupado por una armadura de 30 pies (9,14 metros) de profundidad que resiste el tirón hacia adentro de la catenaria en los pilares del edificio, y el muro cortina hecho de vidrio bronceado enfatizó aún más la presencia de su estructura de suspensión (fig. 03). Por debajo del arco catenario, el vidrio se colocó a ras del arco, mientras que, por encima de él, está retirado con aletas estructurales que dan sombra al espacio y estabilizan el muro libre de columnas.

La torre de oficinas del banco estaba ubicada en el borde suroeste del emplazamiento para bloquear lo menos posible la vista desde el centro de Minneapolis hasta el río Mississippi, a sólo tres cuadras al norte. Esto produjo una torre de oficinas muy delgada con pisos de proporciones inusuales de aproximadamente 60 x 200 pies (18,3 x 61 metros), era altamente eficiente desde la perspectiva de la iluminación natural, al tiempo que necesitaba recorridos de circulación alargados. Los núcleos de servicio, como los baños y las escaleras, se trasladaron a los pilares en los extremos de la torre, y el acceso principal a los pisos de oficinas se realizó a través de un vestíbulo de ascensores casi autónomo en el centro de la fachada sureste. Esto dejó los pisos de la torre libres de interrupciones para que fueran capaces de adaptarse a la variedad de las funciones comerciales que requería el banco (fig. 04). La dinámica estructural característica de la torre surgió como una forma de habilitar este espacio de oficina sin columnas (una solicitud común del cliente en ese momento) y proporcionar una separación estricta de las funciones seguras abajo. La entrada principal tanto a la torre de oficinas como al volumen seguro era desde Marquette Avenue, debajo de la plaza (ver fig. 02). Las paredes del vestíbulo estaban revestidas con el mismo granito gris cálido que la plaza y los pilares. El piso hacía una transición suave con zócalos de granito cóncavos, lo que le dio al espacio una calidad de cueva similar a "una montaña de granito que ha sido rasurada"¹⁶. La catenaria sirvió de conexión entre estos opuestos y le dio una imagen distintiva y duradera al proyecto.

Los orígenes de esa perdurable imagen son, en el mejor de los casos, inciertos. Los pocos bocetos que quedan se anotaron en papel rayado con cálculos numéricos y otras notas que sugieren haber sido documentos de trabajo en lugar de 'embriones' artísticos sagrados¹⁷ (figs. 05, 06). El hecho de que estos bocetos sean estudios de fachadas en lugar de capturar la volumetría general del edificio o su planta también sugiere que pueden haber sido producidos bastante tarde en el proceso de diseño. El propio Birkerts los caracterizó no como bocetos, sino como 'papeles parlantes', documentos colaborativos "donde [Leslie] Robertson y yo discutimos las posibilidades del concepto estructural"¹⁸. De hecho, es probable que el concepto de diseño del FRBM de un edificio de oficinas en forma de puente colgante –sin lugar a duda el gesto más definitorio del proyecto– se desarrollara no a partir de un momento individual de inspiración, sino a través de la negociación de los requisitos programáticos en conflicto y en conversación con los ingenieros Robertson y John V. Christiansen de SHCR¹⁹. Debido al proceso a través del cual se imaginó, persiste el escepticismo de la "autoría" que encarna el diseño del edificio.

Todavía hoy, la narrativa más habitual del trabajo interpretativo dentro de la práctica arquitectónica sigue siendo la traducción del boceto al edificio. Esta era la forma en que Birkerts prefería explicar el método de trabajo dentro de su estudio epónimo: el proce-

so comenzaría con bocetos creativos y "embrionarios", adquiriendo una mayor profundidad interpretativa a lo largo del proceso hasta la finalización de la construcción. Las narrativas como esta siempre han ofuscado los desvíos y callejones sin salida del proceso de diseño, así como el trabajo de los subordinados, y también han servido para delimitar el alcance "adecuado" de los servicios arquitectónicos. Los arquitectos ejecutivos como Birkerts, por ejemplo, podrían haberse comprometido –como lo hicieron los directores de algunos grandes estudios– a proporcionar una gama más completa de servicios a través de la especialización interna²⁰. Pero esto habría requerido dejar de lado la definición establecida del arquitecto como un generalista independiente en el arte de la construcción. Los arquitectos como Birkerts nunca podrían haberlo hecho, porque creían que la especialización y la jerarquía desautorizarían la reivindicación de su autoría.

TRABAJOS DE INTERPRETACIÓN: ¿DELEGACIÓN O CHOVINISMO?

A pesar de la aversión ideológica de los arquitectos a la jerarquía, habitualmente se delegaban determinadas tareas. Una de las más comunes, al menos en el diseño de edificios de oficinas, fue el diseño de interiores. Este modo de proyectar menos heroico

fue delegado con demasiada frecuencia a mujeres arquitectas. La influencia del diseño de interiores sobre el éxito percibido de un edificio, por supuesto, puede ser considerable. Sin embargo, la actitud chovinista de algunos arquitectos a la hora de acomodar los deseos de los ocupantes en sus diseños los mostró mal equipados para participar en tal trabajo. Esto fue particularmente cierto en el caso de arquitectos ejecutivos como Birkerts, que escribieron con desdén sobre tales deseos: "La mayoría de las veces se reduce a unas pocas oraciones cortas. Les gusta la calidez. Les gusta sentirse cómodos. Quieren una buena vista al exterior, pero quieren sentirse protegidos al mismo tiempo"²¹. Debido a que los diseñadores de interiores (adopten o no el título de "diseñador de interiores") se encargan de diseñar y seleccionar los materiales, muebles y objetos con los que los ocupantes del edificio interactuarán a diario, y debido a que a menudo están involucrados en negociaciones prolongadas con respecto a las necesidades humanas, no pueden evitar lidiar con los deseos de los usuarios.

En muchos casos, las mujeres no tuvieron más remedio que especializarse en interiores. Como ha asegurado Gwendolyn Wright, las mujeres "han tenido que recurrir a sus propios roles menos conspicuos para asegurarse un lugar" en la práctica arquitectónica²². Barbara J. Bos, asociada de GBA, pudo haberse enfrentado con este tipo de elección a principios de la década de 1970. Formada como arquitecta en el grado de arquitectura de la Universidad de California en Los Ángeles a finales de la década de 1960, Bos estaba completamente calificada para ejercer en otras competencias, pero tal vez descubrió que hacerse cargo del trabajo de interiores de GBA era su camino más accesible para lograr la autonomía proyectual. Independientemente de la motivación, al asumir este papel, finalmente se convirtió en la primera mujer socia en el estudio de Birkerts.

Un segundo "opuesto" dentro del diseño de FRBM se encontraba entre el diseño distintivo y altamente específico de la volumetría, el exterior y los servicios del edificio con los interiores de oficinas ostensiblemente flexibles y adaptables. En contraposición al deseo de flexibilidad expresado por el cliente, GBA intentó ejercer un control considerable sobre los interiores del edificio a largo plazo. Para solucionar las preocupaciones de que a medida que se reemplazaran o complementarían los muebles, los sistemas organizativos que guiaban los interiores de GBA se pusieran en riesgo o se perdieran, Bos desarrolló un 'conjunto de reglas' para guiar al cliente. Los elementos empleados incluyeron paredes desmontables de altura completa, divisores de oficina con paneles y un sistema de mobiliario diseñado a medida por GBA que fuera producido por General Fireproofing Company de Youngstown, Ohio. Entre otras instrucciones, los que instalaron los muebles tuvieron que "Mantener un corredor de 5'-0" (1,5 metros) sin obstrucciones" a lo largo de los muros

cortina, agrupar oficinas desmontables para compartir paredes, mantener estas oficinas alejadas del vestíbulo del ascensor, colocar entradas a las oficinas y estaciones de trabajo alejadas de los pasillos principales y, en general, evitar el uso excesivo de mamparas desmontables para dividir los pisos de oficinas. El conciso manual de instrucciones de Bos guió a los burócratas del banco sin experiencia a través del proceso turbio del diseño de interiores (figs. 07, 08, 09). Esto fue una tarea desagradecida: la documentación de los resultados es escasa y casi no se hace mención en la cobertura de prensa del extenso trabajo de GBA en los interiores de oficinas.

A pesar de las reacciones positivas que tuvo el edificio en la prensa y entre los críticos, parece haber persistido la sensación de que Birkerts no había mantenido su nivel habitual de control sobre el diseño del FRBM. Al ser el rostro imperturbable de su estudio, Birkerts estuvo más que feliz de atribuirse a sí mismo todo el crédito del edificio en la prensa. Sin embargo, fue precisamente debido a su desapego del trabajo más pragmático y diario de interpretar las intenciones y tratar de satisfacer los deseos del usuario que Birkerts pudo ver el edificio como una declaración estética, autónoma en su abstracción creativa. En los años siguientes, Birkerts se volvió cada vez más chovinista en cuanto a reservarse las primeras fases del proceso proyectual para sí mismo. Afirmó su privilegio al canalizar el proyecto a través de bocetos “embrionarios” que sólo él podía hacer. Aunque el FRBM fue su edificio más conocido, también resultó ser el más difícil de reproducir, tal vez porque el agotamiento y la rotación del personal impidieron que sus lecciones se transfirieran.

UNA PRÁCTICA MIXTA

En un estudio de cómo los despachos de arquitectura resistieron la incertidumbre económica de la década de 1970, la socióloga Judith R. Blau descubrió que una distribución más amplia de autoridad y “voz” entre los empleados estaba altamente correlacionada con la “eficacia como organización profesional” de un estudio (medida por varios factores que incluyen premios de diseño, evaluaciones de expertos, clientes repetidos y referencias, rentabilidad, productividad y el compromiso de su personal)²³. Pero su advertencia fue que “cuantas más personas compartan la responsabilidad de un proyecto, más probabilidades existen de que el estudio reciba pocos premios”²⁴. Parece que la voz colectiva, a pesar de la ventaja gerencial de motivar a los empleados a través de la responsabilidad distribuida, no necesariamente produjo diseños de edificios de gran mérito. Hasta cierto punto, esta conclusión confirma la opinión de Birkerts de que los autores individuales crean una gran arquitectura, pero Blau la utilizó para recalcar un dilema igualmente fundamental para la práctica arquitectónica: crear una gran arquitectura no conduce necesariamente a la satisfacción de los empleados ni a un negocio sostenible. Muchos arquitectos percibieron esto intuitivamente y lo vieron como una contradicción inevitable entre el éxito en los negocios o el éxito en el diseño.

Como resultado de este problema, lo que evolucionó en muchas, si no en la mayoría de los estudios de arquitectura en los EE. UU. no fue, por lo tanto, ni una ‘arquitectura del genio’ ni una ‘arquitectura de la burocracia’, sino una práctica mixta que incorporó los elementos más alienantes de cada uno²⁵. Estudiar la adopción fragmentada de las ‘mejores prácticas’ burocráticas por parte de los estudios de arquitectura, fomentadas por organizaciones como la AIA y por publicaciones como *The Architect's Handbook*, puede revelar hasta qué punto estaban sujetas al ‘isomorfismo’, un término utilizado por los teóricos de la organización para describir la adopción de estructuras y prácticas similares dentro de un campo²⁶. Los factores descritos anteriormente llevaron a un escenario en el que por un lado, los arquitectos ejecutivos monopolizaron las tareas creativas orientadas al diseño para las que todos los arquitectos están fundamentalmente capacitados. Por otro lado, los arquitectos empleados se quedaron con una inmensa cantidad de lo que Graeber llamó “trabajo interpretativo”

para mantener una cadena de intención de autor sobre la que tenían poca influencia y en la que pudieron haber tenido poca aportación. Este modo de organización (ya sea visto como racional o irracional) se había transmitido a través de la estructuración institucional de la práctica arquitectónica, así como mediante el ejemplo, lo que resultó en una homogeneidad relativa en todo el sector del mercado²⁷.

En gran medida, los métodos de trabajo de GBA se moldearon en respuesta a las experiencias de Birkerts mientras trabajaba en la oficina de Eero Saarinen en la década de 1950. A diferencia de Birkerts, Saarinen abordaba el proyecto de una manera evolutiva, en la que los asociados generaban variaciones aparentemente infinitas de aspectos del diseño de un edificio, de las cuales el propio Saarinen seleccionaba las iteraciones más exitosas para sacar adelante. Esto supuso que Saarinen delegó aspectos del proceso que, en opinión de Birkerts, deberían pertenecer únicamente al arquitecto ejecutivo. Al reflexionar sobre su formación, Birkerts acusó a Saarinen de lo que percibía como una falta de decisión o valentía creativa²⁸. Sin embargo, visto de manera diferente, el método de trabajo de Saarinen empoderó a los empleados-arquitectos y, por lo tanto, nutrió el desarrollo de una gran cantidad de voces independientes. A pesar de la aparente redundancia de la firma organizativa de la oficina de Saarinen, Saarinen creó un entorno que fomentaba más el tipo de imaginación “correcto” (exploración creativa) al tiempo que minimizaba el tipo “incorrecto” (trabajo interpretativo)²⁹.

Los métodos establecidos en GBA crearon casi la situación opuesta. Debido a que Birkerts monopolizó las decisiones sobre muchos aspectos del diseño de edificios, creó cuellos de botella durante ciertas partes del proceso, en la que los demás simplemente tenían que esperar a que él produjera un nuevo boceto. En lugar de fomentar el tipo de competitividad creativa que lanzó a numerosos empleados de Saarinen al éxito independiente, Birkerts inculcó lealtad en algunos, mientras frustraba a otros. Los empleados de GBA se encontraron con un acceso limitado a los momentos iniciales de la imaginación arquitectónica y dedicaron la mayor parte de su esfuerzo a interpretar o exponer las intenciones del autor marcadas por el propio Birkerts.

Esto ha tenido un impacto considerable en la historiografía del estudio Birkerts, que hasta hoy se ha centrado abrumadoramente en su biografía y personalidad. Se ha atribuido considerable importancia a los propios ‘papeles parlantes’ de Birkerts, mientras que se ha atribuido poca importancia a un trabajo administrativo ostensiblemente menos seductor como las pautas de amueblamiento de Bos. La persistente errónea clasificación de determinadas tareas de diseño según el género refuerza aún más esta tendencia. Sin embargo, dada la importancia crítica de la fase posterior a la ocupación para poder establecer un juicio crítico de éxito arquitectónico a largo plazo, hoy podríamos cuestionarnos con razón cuál tuvo más impacto en la arquitectura (fig. 10).

Si bien la “estructura del sentimiento” dominante dentro de los estudios de arquitectura como GBA puede haber sido un compromiso para legitimar la visión proporcionada por un director, esta distribución desigual indudablemente se tradujo en frustración, empobrecimiento y exceso de trabajo, mientras que todo el crédito fluía hacia el director o el arquitecto ejecutivo³⁰. Ciertamente, los empleados-arquitectos se comprometieron con esta labor de interpretación al aceptar trabajos en estudios de este tipo, pero tales jerarquías no eran inevitables y definitivamente no son permanentes. Aquellos que se sienten cómodos con el *status quo* prefieren actuar como si estas jerarquías de influencia y monopolios de acceso no existieran, mientras que otros pueden ser estructuralmente incapaces de verlos como algo más que un resultado natural de lo que significa hacer un trabajo arquitectónico. Abordar la distribución desigual de tareas creativas y reestructurar la pirámide del trabajo administrativo de la arquitectura siguen siendo necesarios para construir una profesión más inclusiva y satisfactoria. Continuar ignorando el problema supondría perpetuar un sistema de explotación y colocar a los futuros arquitectos en una situación cada vez más monótona e impotente.

Michael Abrahamson

es un historiador y crítico de la arquitectura cuya investigación explora la materialidad de los edificios y los métodos de la práctica arquitectónica a lo largo del siglo XX. En la actualidad es profesor ayudante doctor en la Universidad de Utah. Su tesis doctoral en la Universidad de Michigan se centró en cuatro proyectos críticos de Gunnar Birkerts and Associates, en un intento de equiparar las afirmaciones de la individualidad del autor ofrecidas por su figura representativa con el trabajo burocrático cotidiano de sus empleados. Sus escritos han sido publicados en el *Journal of the Society of Architectural Historians*, el *Journal of Architectural Education* y *The Architectural Review*, así como en los catálogos de las exposiciones *SOS Brutalism* y *Flying Panels*.
E-Mail: abrahamson@arch.utah.edu
ORCID iD: 0000-0002-3025-025X

Notas

01. SCOTT, David H., "The Organization of Architects' Offices", *The Canadian Architect*, enero 1970, v. 15, n. 1, p. 36.

02. GUTMAN, Robert, "The Entrepreneurial Architect", *Progressive Architecture*, mayo 1977, 5:77, 57.

03. GRAEBER, David, *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, Melville House, Brooklyn, 2015, p. 95.

04. Cf. MEREDITH, Michael, "Toward the Body of Work", *Log*, 2015, 35, pp. 11-14. Al final de este ensayo, Meredith utiliza la frase "ethos de producción" para describir de manera similar el papel de los métodos de trabajo en la construcción de una obra de trabajo, cultivando relaciones "entre varios edificios y otros formatos" (p. 14).

05. Los registros de Gunnar Birkerts and Associates y los documentos de Gunnar Birkerts, que documentan respectivamente la carrera profesional y la vida personal de este arquitecto, se encuentran en la Bentley Historical Library, Universidad de Michigan en Ann Arbor, Michigan. Estoy en deuda con el personal de Bentley por su ayuda en la investigación de este y muchos otros proyectos relacionados con GBA.

06. AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS, "Chapter 8: The Architect and Public Relations" [1971 version], *The Architect's Handbook of Professional Practice*, American Institute of Architects, Washington, D.C., 1963-1988 three-ring binder edition, p. 3.

07. OSMAN, Michael, *Modernism's Visible Hand: Architecture and Regulation in America*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018, p. 182. Osman también ha señalado la importancia de las tareas administrativo en la "regulación" de la práctica arquitectónica. Utilizando el caso de Albert Kahn Associates de Detroit, concluye que es a través del trabajo administrativo que la "firma" del arquitecto puede solidificarse a pesar de la disminución de la participación del director del estudio. El lente de Osman, al igual que el de los autores del *Handbook*, se centra en los mecanismos de gestión

más que en la trayectoria o los resultados profesionales de estos sistemas para quienes trabajan dentro de ellos, como haré hincapié en lo que sigue.

08. BIRKERTS, Gunnar, "Defining a Design Methodology", *Architectural Record*, February 1977, v. 161, n. 2, p. 94. Cf. LATOUR, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York, 2005. Latour se hizo eco de la premisa de Birkerts en esta introducción al método analítico conocido como el Actor-Network-Theory. Latour escribe: "Las habilidades cognitivas no residen en 'usted' sino que se distribuyen por todo el entorno formateado, que no sólo está compuesto de localizadores sino también de muchas propuestas que refuerzan la capacidad, de muchas pequeñas tecnologías intelectuales" (p. 211). Estas pequeñas tecnologías intelectuales *-plug-ins*, como las llama Latour en otros lugares (págs. 207-208) – están siempre presentes en la práctica arquitectónica, como en los numerosos géneros de comunicación, dibujo y especificación utilizados por los arquitectos.

09. DEAMER, Peggy, "Work", A.A.V.V., en *The Architect as Worker: Immaterial Labor, the Creative Class, and the Politics of Design*, Bloomsbury, London, 2015, pp. 61-81. Estas son también, podríamos observar, las tareas de práctica que son menos onerosas y que menos parecen ser trabajo, lo cual, como ha observado Peggy Deamer, es una característica definitoria de cómo los arquitectos ven lo que hacen: no "trabajan", y no son trabajadores. Esto es indicativo de un estatus social o un posicionamiento de clase aspiracional, que diferencia a los arquitectos de aquellos que realmente construyen edificios.

10. Véase KAUFFMAN, Jordan, *Drawing on Architecture: The Object of Lines, 1970-1990*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2018. Su aversión al dibujo pulido hace que Birkerts sea diferente de muchos de sus contemporáneos estadounidenses. Birkerts no creó dibujos dignos de ser expuestos con la misma habilidad que Michael Graves o Peter

Eisenman o incluso Cesar Pelli. Los materiales de presentación de proyectos de Birkerts se delegaban en otros y se entendía que habían crecido orgánicamente a partir de las semillas plantadas por sus bocetos.

11. FREEMAN, Jo, "The Tyranny of Structurelessness", *Berkeley Journal of Sociology*, 1972-73, v. 17, pp. 151-165. Cuanto menos formalizadas fueran las estructuras de trabajo establecidas dentro de un grupo –como argumentó la teórica feminista Jo Freeman en un famoso artículo de la época–, menos poder podrían ejercer quienes estaban fuera de un "círculo interno" preexistente; la falta de estructura y la improvisación pueden llegar a ser su propio tipo de tiranía. Este artículo, que se presentó originalmente en un congreso en mayo de 1970, se publicó con ligeras variaciones en varias revistas a principios de la década de 1970. Aunque se centró en las experiencias de Freeman dentro del movimiento de liberación de la mujer, los conceptos del artículo pueden y se han aplicado de manera más amplia.

12. Los memorandos del proyecto mencionan a estos empleados de GBA, enumerados en su orden aproximado de aparición: Birkerts, Fleckenstein, William Awoodey, John Hilberry, Fred John, Algimantas Bublys, Greely, Nina Flanders, John Mueller, Anthony Foust, Robert Bodnar, Vytautas Usas, John Schwartz, Richard J. Bos, John Landry, John Sparks, Donald Wenderski, Taher Koita, Bruce Wade, Peter Dobrovolsky, Jeffery Crowell, Gunars Ejups, Barbara Bos, Paul Chu Lin, Michael Filipowicz y Stanley Boles. También fue importante la secretaria personal de Birkerts, la Sra. J. E. Heinzerling. Dada la propensión de los profesores a tiempo parcial como Birkerts para contratar a sus estudiantes de forma temporal en momentos de gran necesidad, es probable que esta no sea una lista completa de los que contribuyeron al proyecto.

13. FLECKENSTEIN, Charles, "Memorandum #10, Project 6708: Federal Reserve Bank of Minneapolis", Gunnar Birkerts and Associates records, Box 8, Bentley Historical Library, University of Michigan, p. 3. Antes de fundar su estudio, Birkerts había sido empleado de Minoru Yamasaki and Associates y

mantenía relación de amistad con los miembros de ese estudio. Tanto Yamasaki como GBA estaban radicados en la periferia norte de Detroit, Michigan.

14. SKILLING, HELLE, CHRISTIANSEN, ROBERTSON, "Structural Description, Federal Reserve Bank, Minneapolis, Minnesota", Gunnar Birkerts and Associates records, Box 14, Bentley Historical Library, University of Michigan, p. 1.

15. ROWAN, Jan C., editor, "A Search for Architectural Principles –Some Thoughts and Works of Gunnar Birkerts", *Progressive Architecture*, September 1964, v. 45, n. 9, pp. 172-191.

16. MARLIN, William and FUTAGAWA, Yukio, editors, *GA Architect 2: Gunnar Birkerts and Associates*, A.D.A. Edita, Tokyo, 1982, p. 124.

17. Birkerts utilizó más tarde este término para describir los orígenes orgánicos de sus diseños. El uso de una metáfora biológica aquí apunta a la combinación que hacen muchos arquitectos entre su producción creativa y la reproducción biológica. Al crecer y evolucionar a partir de "embriones" esbozados, los edificios de Birkerts se entendieron como "frutos" concebidos en un momento de síntesis creativa. La "gestación" productiva y los "cuidados" fueron delegados a otros, consolidando una división del trabajo interpretativo simbólica e incluso literalmente clasificada según el "género". Véase BIRKERTS, Sven y SCHWARTZ, Martin, *Gunnar Birkerts: Metaphoric Modernist*, Edition Axel Menges, Stuttgart, 2009, p. 8.

18. MARLIN, William, *op. cit.*, p. 124.

19. El arco catenario fue un subtema en la modernidad tardía desde el Arco Gateway de Eero Saarinen en St. Louis (diseñado a finales de la década de 1940 y terminado en 1965) hasta el Templo Beth El de Minoru Yamasaki en Bloomfield Hills, Michigan (terminado en 1973). Además, tanto Saarinen como Yamasaki experimentaron con bóvedas de cañón catenarias de hormigón armado durante la década de 1950, cuando Birkerts trabajaba en sus oficinas. Birkerts escribió sobre su intercambio de ideas sobre bóvedas de hormigón en *Ibid.*, p. 219.

20. Véase CAYER, Aaron, "Design and Profit: Architectural Practice in the Age of Accumulation", Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2018.

21. BIRKERTS, Gunnar, *Process and Expression in Architectural Form*, University of Oklahoma Press, Norman, 1994, p. 38.

22. WRIGHT, Gwendolyn, "On the Fringe of the Profession: Women in American Architecture", A.A.V.V., *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, Nueva York, 1977, p. 306.

23. BLAU, Judith R., *Architects and Firms: A Sociological Perspective on Architectural Practice*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1984, p. 42.

24. Ibid., p. 43

25. Cf. HITCHCOCK, Henry Russell, "The Architecture of Genius and the Architecture of Bureaucracy", *The Architectural Review*, enero 1947, pp. 3-6.

26. DIMAGGIO, Paul J., and **POWELL, Walter W.**, "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields", *American Sociological Review*, abril 1983, v. 48, n. 2, pp. 147-160.

27. Para conocer la historia de los ideales de la práctica y su implementación en estudios de arquitectura estadounidenses, consulte **BOYLE, Bernard Michael**, "Architectural Practice in America, 1865-1965: Ideal and Reality", A.A.V.V., *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, Nueva York, 1977, pp. 309-344.

28. MARLIN, William *op. cit.*, pp. 216-219.

29. Para una perspectiva similar sobre la práctica de la oficina de Saarinen, ver **KNIGHT, Richard**, *Saarinen's Quest: A Memoir*, William Stout Publishers, San Francisco, 2008.

30. Para conocer los orígenes del concepto de 'estructura del sentimiento' de un grupo, véase **WILLIAMS, Raymond**, "The Bloomsbury Faction", *Culture and Materialism: Selected Essays*, Verso, Nueva York, 1980, pp. 148-169.

Imágenes

01. Miiko Nishimura, "Pyramid of Architects", ilustración para la portada de *The Canadian Architect*, January, 1970, 15, 1.

02. Vista oblicua, fachada noreste de FRBM, alrededor de la década de 1970. Impresión en blanco y negro. 8 x 10 pulgadas. Fotografía de Balthazar Korab. Hs18280, Box 13, Gunnar Birkerts Papers (GBP), Bentley Historical Library, University of Michigan. Cortesía de The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Balthazar Korab Collection.

03. Fotografía del avance de obra del FRBM mostrando la preparación de la estructura de suspensión de acero. 13 de Julio de 1971. Impresión en blanco y negro. 8.75 x 10.75 pulgadas. Fotografía de Schwang Studio. Hs18298, Box 21, Gunnar Birkerts and Associates (GBA) records, BHL.

04. Interior del FRBM antes de la instalación del mobiliario. Fotógrafo desconocido. Hs18316, Box19, GBA, BHL.

05. Croquis de la catenaria de Gunnar Birkerts y otros para el FRBM, hacia 1968. BLO00573, GBP, BHL.

06. Croquis de la catenaria de Gunnar Birkerts y otros para el FRBM, hacia 1968. BLO00574, GBP, BHL.

07. Dibujos de Barbara J. Bos (GBA), página 3, guía para el despliegue de las particiones desmontables en los interiores del FRBM, 1974. Box19, GBA, BHL.

08. Dibujos de Barbara J. Bos (GBA), página 4, guía para el despliegue de las particiones desmontables en los interiores del FRBM, 1974. Box19, GBA, BHL.

09. Dibujos de Barbara J. Bos (GBA), página 5, guía para el despliegue de los puestos de trabajo y otro mobiliario en los interiores del FRBM, 1974. Box19, GBA, BHL.

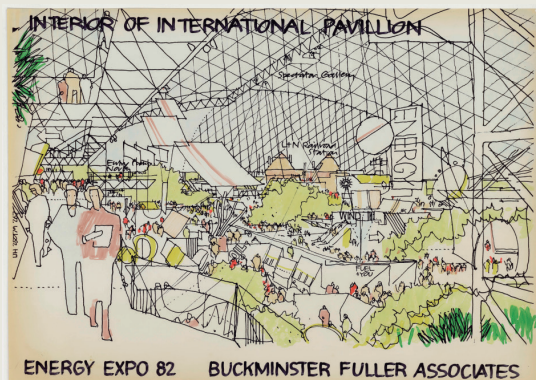
10. Interior del departamento de compras en la planta segunda, torre FRBM, con los puestos de trabajo y las particiones desmontables de General Fireproofing a la izquierda, y la parte inferior de la catenaria a la derecha. Cortesía de The Library of Congress, Prints & Photographs Division, Balthazar Korab Collection.

05

Communication Strategies of Foster Associates at Fitzroy Street (1971-1981): A Look at the Firm's Graphic Production Line through Birkin Haward, Helmut Jacoby, and Jan Kaplicky

Gabriel Hernández

The move in 1971 of the Foster Associates team to a centrally located office in Fitzroy Street led to a spatial configuration that led to the recognition and subsequent institutionalisation of the cross-disciplinary, collaborative and multidisciplinary ideation method with which the team operated. In this experimental environment of creation, around the meeting table that was the studio's nerve centre, emerged a series of agents whose contributions to the practice's graphic communication strategies are worth studying. This research looks at the work of Birkin Haward, Helmut Jacoby and Jan Kaplicky, key figures of what could be considered a graphic production sequence in the purest manner of the Industrial Revolution assembly lines. Through drawings by these three architects, we can unstring the 'Fosterian' strategies of graphic mediation and communication; processes applied both internally within the team and with clients and users, and externally in the outreach through publications and exhibitions.



INTRODUCTION AND CONTEXT: FROM FITZROY STREET TO THE NORMAN FOSTER FOUNDATION ARCHIVE

This article focuses on the 1970s, during which Foster Associates (FA) underwent a growth spurt and its staff tripled! Studying this phase that unfolded in the Fitzroy office between 1971 and 1981 involves examining how the growing success of the practice's architectural work shifts the prominence of collective thinking into the background. Moreover, we find periods and collaborators who have received uneven attention from historiography in Norman Foster's long and prolific career. The collaboration with Buckminster Fuller is an example of a well-documented and widely disseminated contribution. But this is not the case of those who become the focus of this paper, which presents a sampling of three collaborators out of the many involved in the making of Foster Associates' DNA.

This article focuses on the 1970s, during which Foster Associates (FA) underwent a growth spurt and its staff tripled! Studying this phase that unfolded in the Fitzroy office between 1971 and 1981 involves examining how the growing success of the practice's architectural work shifts the prominence of collective thinking into the background. Moreover, we find periods and collaborators who have received uneven attention from historiography in Norman Foster's long and prolific career. The collaboration with Buckminster Fuller is an example of a well-documented and widely disseminated contribution. But this is not the case of those who become the focus of this paper, which presents a sampling of three collaborators out of the many involved in the making of Foster Associates' DNA.

The Archive of the Norman Foster Foundation (NFF), created in 2015 under the guidance of Norman Foster himself (fig. 02), has been fundamental to this research. The collections of this Archive contribute to promoting a transversal approach that facilitates new and parallel readings that are compatible with those of the already extensive bibliography around the figure of Norman Foster. More specifically, the Archive houses all the material that has been preserved from the Fitzroy period (1971-1981), making it an essential primary source of information for reconstructing the firm's graphic ideation, production, and communication processes during those years.²

The immense variety of material held in the NFF archive has enabled us to examine, through graphic work, the role played by a selection of agents who worked with Norman and Wendy Foster. This research will throw light on the complex communication strategies that formed the graphic production line at Foster Associates.³

OVERLAPPING AUTHORSHIP AMONG ASSOCIATES IN GRAPHIC PRODUCTION

This analysis lies within the theoretical framework developed by anthropologist Alben Yaneva.⁴ In her study on the ethnography of design, Yaneva distinguishes two forms of hierarchy at work in professional architectural practice. In the first, the firm is structured around a figure, the artistic genius, who is the source of ideas later developed by the team. In the second form, ideas are generated by a team, which works on them in a spirit of cooperation, over and above hierarchies, disciplines, and authorship.⁵ Archival documentation from the NFF confirms that Foster Associates –and consequently its natural evolution, Foster + Partners– is closer to the second operational structure. Although the *master* still actively produces ideas, sketches, and drawings, Norman Foster is part of a collective system in which he adopts a role more akin to that of a conductor than that of a *concertino*.⁶

These circumstances reinforce the importance of examining the contribution of those who were the practice's leading collaborators. In 1967, after Team 4 was dissolved, Norman and Wendy Foster set up Foster Associates accompanied by colleagues who would eventually become key associates. This cast comprised architects, engineers, designers, quantity surveyors, and specialists in other fields. A group work methodology was thus established, common to all the disciplines involved, resulting in a series of shared, overlapping, and concatenated authorship. 'Associate' was the status given to the team's leading members under Foster Associates, to give way to 'partner' in 1992, when the practice was renamed Foster + Partners. Although this etymological evolution only suggests a subtle difference, what matters is the continued reference to collaborators in the firm's name (fig. 03).

Two primary forms of communication can be identified when dissecting FA's work dynamics. On the one hand, the 'internal' communication among collaborators of different disciplines, producing heterogeneous graphic outcomes. On the other hand, the 'external' communication that took place towards a wider audience through a carefully thought-out and more homogenized visual language. To understand the role that these forms of communication played in FA's work methodology, we will focus on the resulting graphic production of the practice and the role that drawings and their authors played in the equation.

To do so, we must put ourselves in the dynamic context of the Fitzroy Street office, designed as a device that encouraged interaction and communication strategies.⁷ The gradual increase of commissions and employees led to a coherent stratification of work profiles using similar logic to workflows in consecutive production processes. This analysis presents the most significant contributions of three collaborators who left a strong imprint on the graphic production system at Foster Associates: Birkin Haward, Helmut Jacoby, and Jan Kaplicky.

These three architects represent the transition from internal to external communication through the different phases and sequences of graphic production. Haward provided the concept and atmosphere drawings in the production sequence, after which Jacoby, through perspectives and vistas, increased the scheme's degree of definition. Finally, Kaplicky details the construction rationale through analytical and descriptive drawings. However, the inception, elaboration, and development sequence was not necessarily chronological, as these processes could blur, overlap, or superpose one another, just like its authorship. Nevertheless, it is worth noting how each of these agents, relying on different graphic tools, came to generate a plurality of visual techniques that demonstrate the extraordinary diversity of ways in which architectural ideas were rendered during the Foster Associates years at Fitzroy Street.

Additionally, through the three agents named above, this research aims to examine the organisational structure's evolution at Foster Associates over that decade. The gradual expansion of the work structure, in which Haward is on the staff, allows the incorporation of external collaborators such as Jacoby, the master of the perspective of the time, and attracting atypical profiles such as Jan Kaplicky, who embodied FA's fascination with technology. Hence, Foster Associates nourished itself through enlistments who made their mark on one or several phases of graphic production.

**GRAPHIC MEDIATION
PROCESSES: BIRKIN
HAWARD'S WAVY
DRAWINGS**

In the Norman Foster Foundation's *Inside the Archive* interview series, Birkin Haward, Loren Butt, and Tony Hunt coincide in naming the drawing as the absolute protagonist in the early conceptualisation phase.⁹ Butt recounts how after hours spent around Fitzroy's meeting table, each

agent would return to their respective workstations, individually develop their ideas, and then meet again to display the drawings they had produced. This procedure confirms the importance of the drawing as a means of internal communication.

The survival of many drawings from this period signed by Birkin Haward attests to the importance of his figure and relevance of the drawings themselves at the start of the graphic production sequence. Far from silencing his authorship, we could affirm that after Norman Foster himself, Birkin Haward is one of the authors with the most significant number of drawings stored at the NFF archive.⁹ One of Haward's most remarkable contributions has been his ability to capture and convey the initial ideas for a project through a subtle but effective graphic production, using a wide variety of graphic tools.

Brought up in a creative family (his mother was a teacher and a specialist in textiles, and his father an architect and painter), Birkin Haward (born in 1939) attended the AA in London. His artistry is evident in his freehand drawings, nicknamed by his colleagues as 'wavy drawings'¹⁰ (fig. 01). The high degree of abstraction in them enables their use as a tool for dialogue with the future users of buildings. From the start, Haward has combined his architectural interests with those as an artist and a painter, the latter of which he continues to develop today.¹¹

When he joined the practice in 1969, his affinity with Norman and Wendy Foster soon made him one of their closest collaborators. The engineer Tony Hunt, another key figure at Fitzroy Street, compared Haward's role and influence in Foster Associates to that of Richard Rogers in Team 4.¹² Furthermore, Haward became one of the first associates, and was fundamental to the development of FA's graphic identity. Deyan Sudjic described Birkin Haward as "responsible for some of the most memorable drawings coming out of the office at the time."¹³

Haward's graphic production connected the studio to the avant-garde artistic context that was buoyant in London during the Fitzroy years. His drawings stood out through a wide variety of

sketches, depictions, and diagrams because of a constant human presence and the inclusion of spatial sensory aspects, which resulted in colourful, optimistic depictions. Using magazine cuttings, stencils, and collages, many of his drawings show a kinship with those of his peers, connecting us to Archigram's illustrations, Cædric Price's sketches, and Alison and Peter Smithson's collages.

His drawings collection unveils the internal forms of communication between team members and the operating strategies towards clients and users. On occasions, Haward would develop a series of small, cartoon-like drawings to illustrate the programme, circulations and interactions produced by new spatial configurations. Although following a distinctive approach, this strategy has some precedents, both inside and outside Foster Associates.¹⁴

In the NFF archive, one can find pairs of drawings of the same concept which reveal a clarification process in crafting a graphic narrative. Of particular note in this context is the exchange of drawings, notes and indications addressed to Birkin Haward, in which his task is to improve the ideas' graphic quality (fig. 04). The first sketch (left) may have emerged from brainstorming at the meeting table, serving as a 'draft' and basis for the second (right), which Haward converts to FA's graphic identity with the probable intention of presenting it to the client. Sometimes, these tiny vignettes would make up panels proposing a comprehensive visual storytelling journey that makes explicit the concepts behind the design process (fig. 05). The humanistic approach of these drawings is particularly evident in projects addressing social or educational programs, such as the Open House in Cwmbran and the schools in Hackney and Palmerston, in which Wendy Foster was directly involved.

Haward himself describes how some of his drawings were intended to serve as a means of direct communication with the user:¹⁵ We can verify this by looking at his sketches for London's Hackney school, which tried to show the users –the teachers– the advantages of the specifically designed space for the sluice room. In a 'wavy drawing,' Haward used colour to emphasize the natural ventilation and the direct view of the garden (fig. 06). These drawings provide the basis for encouraging dialogue with the users and involving them in the project decisions based on their experience or specific needs.

**MATERIALIZING THE
DESIGN: FROM HELMUT
JACOBY'S
PERSPECTIVES TO
JAN KAPLICKY'S
AXONOMETRICS**

Once the concept and the project's atmosphere have been resolved, the following step in the graphic production line corresponds to the drawing produced to develop the way the architectural proposal could be perceived. Helmut Jacoby's graphic production, halfway between interior and external communication, is the leading representative of this stage. The fruitful collaboration of Helmut Jacoby (1920-2004) at Foster Associates lasted almost three decades, from 1971 to 1999. German in origin and with architecture and engineering studies achieved in Germany and the United States, Jacoby soon stood out thanks to his ability to combine both disciplines. He elaborated large-format *vistas* and perspectives to express the scale of a project, its insertion in the urban fabric, and its material quality. Based in New York during the 1950s and 1960s, and with the autonomy that having a practice of his own gave him, Jacoby collaborated with many of the significant figures of the American context, among them Gropius, Mies, Breuer, S.O.M., Saarinen, and Rudolph. Although most of his contributions had to do with the very early phases of competitions, Jacoby's role was not limited to that of a draftsman as he took an active part in conceptualisation processes.

Considered the European Hugh Ferriss, Jacoby was anointed as a reference in architectural drawing after publishing his influential *New Techniques of Architectural Rendering* in 1969.¹⁶ It spells out the graphic variety in the architectural practice by a run-through

of styles and drafting techniques, going from Otto Wagner to Gordon Cullen and including Jacoby's drawings. Aware of the power of the drawing as a communication tool, Norman Foster contacted him the same year the book was published in English, 1971, inviting him to visit the recently completed IBM office in Cosham. Enthused by the material quality of Foster Associates' architecture and by the firm's spirit of collaborative thinking, Jacoby accepted the opportunity to collaborate with them, initiating a period that undoubtedly influenced the studio's graphic production.

Jacoby's arrival at Foster Associates underpins the strategy of expanding the operational structure built around the importance of the drawing and the image as part of the architectural ideation and communication process. Jacoby's enlistment in FA would stimulate that expansion through the pursuit of larger commissions. To this end, Jacoby's large hyperrealist images played a fundamental role as instruments of persuasion to use with future clients or developers.

The format of his drawings had a direct connection with the space where they were presented and from where they were looked at (fig. 07). The clients, seated around Fitzroy's meeting table, are simultaneously spectators and consumers of the graphic production strategically placed around them. Packed with plans, drawings, and photographs, these Herman Miller's Action Office II panels unveil Foster Associate's communication strategies.

As in Haward's drawings, the spaces were bustling with activity, showing a lively and humanised context. Both draughtsmen chose a viewpoint that coincides with that of the human eye, inserting the viewer into the scene. On the other hand, the two main differences between both lay precisely in the way their drawings are perceived. The first had to do with the use of colour: where Haward used a wide gamut of warm tones, Jacoby resorted to a monochromatic range of grey hues that reinforce the textures and wefts' qualities he drew. These subtle details lead us to the second difference, which we can directly relate to the position that the drawings took within the graphic production sequence: Haward's strokes were freer and perhaps more expressionist, a result of the lack of definition at the start of a project, whereas Jacoby's were more rigorous, more defined, given that his contribution is at a more advanced stage of the production line.

We can find several versions of the same drawing among Jacoby's contributions, with varying definition degrees. Unlike what we previously noticed with Haward, different team members participated in the same stage of definition (fig. 04). Looking at the drawings of the interior views of the Willis Faber and Dumas curtain wall (fig. 08), we can assume that the first (left) is the outcome of a brainstorming process played out at the meeting table. In contrast, the second (right) is the final product, remotely elaborated by Jacoby from his office – a reminder of his role as an external, outsourced agent of FA. Paradoxically, this dynamic could also cause overlapping authorship within the same drawing, a *cadavre exquis*. In the drawings for the competition of the new Lloyds Bank headquarters in London (fig. 09), we can identify Jacoby's skill in the drawing of the urban environment (left), where he leaves a blank area for later incorporating the proposal scheme (right) drafted by Norman Foster.

Moving on to the last stage of the graphic production line, we can identify another drawing archetype born with an explanatory purpose and which became the medium used to communicate the projects once the conception phase was over. Of particular significance in this phase of external communication were Jan Kaplicky's descriptive, at times surgical drawings. Of Czech origin, Jan Kaplicky (1937-2009) migrated to the United Kingdom after the Prague Spring of 1968 and established himself as an architect. He landed in Foster Associates from Richard Rogers's firm, where he took part in projects like the Centre Pompidou. Though his stint at FA was brief compared with Haward's and

Jacoby's, it is perhaps Kaplicky who best represents the fascination with technology and science fiction and the connection with emerging graphic techniques.¹⁷ Through sharp, accurate lines, detailing, exploded three-dimensional construction details, and axonometric views, Kaplicky's drawings reinforce FA's strategies for external communication.¹⁸

His presence at FA from 1979 to 1983 confirms the relevance of drawings and images as primary tools in architectural communication. Kaplicky rarely took part in the early stages of the production line. Most of his drawings were elaborated during a subsequent phase, working on projects already conceived sometimes as much as a decade later. His graphic work did not admit inhabitants and was, therefore, the complete opposite of Haward's and Jacoby's depictions. Coherently, his contribution came towards the end of the graphic production line, when the inception drawing gave way to the purely analytical diagram (fig. 10).

Kaplicky's collaboration with Foster Associates came to an end after the firm's move, in 1981, from Fitzroy to a larger office on Great Portland Street. The period that ended in Fitzroy reflects the creation of an operational structure capable of absorbing, processing, and enhancing the qualities of the broad range of agents involved in the conception, production, and graphic mediation processes. Not surprisingly, this open structure had a springboard effect. Some team members – including Michael Hopkins, David Chipperfield, and even Haward and Kaplicky – left Foster Associates to set up their own practices and act as pollinators of the FA methodology of graphic production and communication.

The success of this graphic production sequence made it a model for collaboration that has since stayed in force. We could suggest that Haward, Jacoby, and Kaplicky's contributions were the immediate predecessors of the current work of the Design Communications team at Foster + Partners, which is exclusively devoted to architectural practice's visual and communication aspects. Moreover, these three collaborators could foreshadow roles that have arisen in the graphic production of today's architecture practices. Firstly, the art director (Haward); secondly, the external collaborator for renders (Jacoby); and thirdly, the figure who connects with the editorial media to increase the dissemination of the firm's work. In a way, this analysis identifies how the FA team was a pioneer in understanding and harnessing the power of the image as a tool for architectural communication.

CONCLUSIONS

The graphic production sequence that Foster Associates set in motion during Fitzroy's period explains the reasons for the blurring of the collaborator's authorship, and the lack of awareness of the specific part played by each agent involved in different stages. Through the graphic production and examining the communication and mediation strategies that FA applied, we have been able to identify and highlight the contribution of three key collaborators: Birkin Haward, Helmut Jacoby and Jan Kaplicky. The decoding of the overlapping authorship in the production line involves assessing the critical role of a more extended list of collaborators engaged in that period at Foster Associates. In this sense, there is still much to do in this direction.

Delving into and analysing the role of these three team members has been possible thanks to the documentation stored in the NFF archive, whose holdings enrich the study through graphic items produced by them. Taking their drawings as a starting point, we have been able to track a collective work mechanism's internal functioning and observe how closely linked FA was to global trends. Hence, through Haward, we discover its strong bond with the graphic avant-garde and London's architectural scene. With Jacoby, we verify the success of a structure and scale of innovative corporate management. And Kaplicky throws light on FA's link to the technological currents that were on the digital age threshold.

Gabriel Hernández

(Gran Canaria, 1986) is an architect, researcher and educator. His research focuses on graphic tools and creative processes, with a particular interest in the links between architecture, art, design and the environment. He graduated as an architect from the ETSAM (UPM) and has carried out research stays at ENSA Paris La Villette, CUJAE in Havana and CEPT University in Ahmedabad. His professional experience includes positions as Head of Education and Research Units at the Norman Foster Foundation and Art Projects Coordinator at Ivorypress, as well as collaborations at the architectural studios of Andrés Perea Arquitectos, Salvador Pérez Arroyo and Atelier Cité Architecture. Since 2020, he is an Adjunct Professor in the Department of Architectural Composition at the UPM and, more recently, the Dean's Delegate for the Doctoral Studies Management and Architecture Archive at the ETSAM.
E-Mail: g.hernandez@upm.es
ORCID iD: 0000-0002-3616-4889

Notes

01. It is practically impossible to lay down exact figures, given the number of sporadic collaborations. In private conversations, Birkin Haward recalls how there were 30-35 team members when Fitzroy was set up, but 80-90 at the time of moving to the next office.

02. This article is part of a doctoral research project conducted within the Architecture and Urban Design Doctorate Program of the Universidad Politécnica de Madrid (UPM), under the direction of Javier Girón Sierra. The author has been closely connected to the creation of the Norman Foster Foundation and its archive, serving as its Archive and Projects Coordinator (2015-2017) and later as Head of Education and Research (2017-2019).

03. According to data gathered in the Foundation's 2019 Annual Report, the NFF Archive contains 193,778 items, among which 31,151 are plans and drawings.

04. A disciple of Bruno Latour, Albena Yaneva is a Professor of Architectural Theory at the University of Manchester and director of the Manchester

Architecture Research Group (MARG). Her most recent publication, *Crafting History*, is already a benchmark in her field. See YANEVA, Albena, *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Cornell University Press, Ithaca, 2020.

05. YANEVA, A., *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, nai010 publishers, Rotterdam, 2009, pp. 10-11.

06. It is possible to trace the evolution of architectural projects from the moment they were conceptualized to the final detail at the construction site in the hundreds of Norman Foster sketchbooks housed in the Foundation's Archive. Recently, the Foundation has been making a significant publishing effort to disseminate and make visible the content of these notebooks. Under the guidance of Jorge Sainz, this series of exquisite publications allows us to take a glimpse into the different phases of architectural production –sometimes collective and sometimes personal– through Foster's drawings distributed in more than 1269 of his sketchbooks. Consult bibliography.

07. The origin of the collective work dynamic at Foster Associates was intrinsically related to the evolution of its workspace. For more information on this evolution, see the bibliography.

08. *Inside the Archive* is a series of interviews led by the NFF that gave voice to individuals who have been influential in Norman Foster's career.

09. The search engine of the NFF archive attributes at least 436 drawings to Birkin Haward. <https://short.upm.es/2vc2l>, consulted on 15/06/2021

10. *Inside the Archive: Loren Butt*. Norman Foster Foundation, 2019.

11. Haward is represented by Beadsmore Gallery in London.

12. *Norman Foster: Building and Projects Vol. 1 1964-1973*, Ian Lambot, p. 170.

13. *Norman Foster: A Life in Architecture*, 2010, p. 254.

14. In 1971, Foster resorted to Frank Dickens, cartoonist of the *Evening Standard*, to explain to users of the new Willis Faber how interactions in the open-plan floors would be. In 1925, half a century before, Le Corbusier had included similar drawings in a letter to Madame Mayer almost. Coincidentally, Superstudio's 'cinematographic drawings were produced during FA Fitzroy's years.

15. *Inside the Archive: Birkin Haward*, Norman Foster Foundation, 2018.

16. It was first published in German by Hatje Cantz in 1969, but the most widely circulated version is the first English edition, published by Thames & Hudson in 1971. See JACOBY, Helmut, *Neue Architekturzeichnungen*, G. Hatje, Stuttgart, 1969, and JACOBY, Helmut, *New Techniques of Architectural Drawing*, Thames & Hudson, London, 1971.

17. The archive of the Kaplicky Centre Foundation in Prague is a faithful reflection of the variety and immensity of Jan Kaplicky's graphic work.

18. Some of these drawings anticipated Jan Kaplicky's development in Future Systems, founded in 1979 with David Nixon. He divided his time between his practice while he collaborated at Foster Associates.

Images

01. Competition board for the International Pavilion of the Knoxville Energy Exhibition 1982 competition, Foster Associates and Buckminster Fuller. Birkin Haward, c. 1978.

© Norman Foster Foundation Archive

02. Inside view of the Norman Foster Foundation Archive in Madrid, 2017.

© Norman Foster Foundation

03. Norman and Wendy Foster at the Fitzroy Street office, c. 1974.

© Norman Foster Foundation Archive

04. A pairing of drawings for the Cwmbran Open House (1978), Foster Associates.

Left: anonymous (unsigned).

Right: Birkin Haward, 1978.

© Norman Foster Foundation Archive

05. Vignettes mounted on board, Palmerston Special School (1973-1976), Foster Associates. Birkin Haward, c. 1973.

© Norman Foster Foundation Archive

06. Process drawing, Hackney Special Care Unit (1970-1972), Foster Associates.

Birkin Haward, c. 1971.

© Norman Foster Foundation Archive

07. Foster Associates meeting table area, Fitzroy Street, c. 1974-1975.

© Norman Foster Foundation Archive

08. Interior view drawings, Willis Faber and Dumas (1970-1975), Foster Associates. Helmut Jacoby, c. 1971-1972.

© Norman Foster Foundation Archive

09. Competition drawing evolution, Lloyds Bank of London (1978), Foster Associates.

Left: Helmut Jacoby.

Right: Helmut Jacoby and Norman Foster, c. 1978.

© Norman Foster Foundation Archive

10. Exploded view of components, IBM Pilot Head Office (1970-1971), Foster Associates. Jan Kaplicky, c. 1979-1980.

© Norman Foster Foundation Archive

06

Best as a Team: Peter Harnden's Big Band Architecture

Julio Garnica

After World War II, the American architect Peter Harnden (1913-1971) directed the Marshall Plan Information Office in Paris, as well as various US Government units aimed at promoting the image of the United States in the midst of the Cold War, organising the work of a large international team of architects, designers and technicians. In 1956 he established *PGHA Associates* in Orgeval, where the Italian architect Lanfranco Bombelli (1921-2008) soon played an important role, and with whom he was responsible for the design of American pavilions in Europe in the following years. In the early sixties they decided to move to Spain, where they founded *Harnden&Bombelli*, a firm in which they combined official commissions with the work of renovating and designing sophisticated vacation houses on the Spanish coast, establishing an unprecedented and enriching dialogue between modernity and Mediterranean tradition. Always working as a team, Harnden and Bombelli's unique way of architecture is a little-known but highly significant episode in the professional practice of modern architecture in the 20th century.



On October the 24th 1971, *The New York Times*¹ reported the death of the American architect Peter Harnden in the Spanish town of Cadaqués. An unusual professional career, as surprising as it was unclassifiable and relatively unknown, centred on architecture, exhibition techniques and visual advertising, was cut short prematurely with his passing. And characteristically, it was always carried out in a work team.

Peter Graham Harnden was born in London in 1913, where his father, a member of the United States diplomatic corps, was stationed. He spent his childhood in Spain, Germany and Switzerland,² where he began his architectural studies, which he continued at Yale and Georgetown Universities.³ In 1933 he travelled to Italy, in 1936 he settled in California and in 1937 in Mexico. When his mother died that same year, he inherited a rich estate that enabled

him to continue travelling and to start a notable collection of modern art. In 1938 he founded the *Group Studio*⁴ in Los Angeles, an office, studio and showroom where he organised a series of exhibitions with works by Vassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Alexander Calder and Man Ray, and also published some of his early works.⁵ In the early 1940s he suffered a series of financial problems, and with the entry of the United States into the Second World War he decided to enlist as a volunteer⁶ in the officer corps of the *US Army Intelligence*,⁷ and was assigned to Europe in the American Information Service. After the end of the war, he married Marie Vassiltchikov in 1946, a Russian aristocrat who had remained as a refugee in Berlin, where she participated with a group of opponents of Nazism in the failed attempt on Hitler's life in 1944, an experience that she recorded, along with other experiences of those years, in a personal diary that remained unreleased until it was published after his death under the title "Berlin Diaries."⁸

In the following years, Harnden joined the *Office of the Military Government in US-occupied Germany* (OMGUS), part of the Information Control Division, in Munich, Berlin and Nuremberg, as head of an "Exhibition Program" aimed at disseminating the cultural, social and scientific life of the United States in post-war Germany, including exhibitions such as "Exhibition of Housing, Architecture and City Planning," "Exhibition of U.S. Architecture 1850-1945" and "US Architecture, Housing and Planning."⁹ From his new position, which he obtained thanks to his fluency in German language, his knowledge of European reality and his experience in staging art exhibitions, he established regular contacts with the American administration in Washington and with figures such as Eero Saarinen, Serge Chermayeff and Alfred Barr, as well as with European figures such as Walter Gropius, Max Bill, Sigfried Giedion or Rudolf Schwarz.

MIXED NATIONALITIES: USA SAVES EUROPE

"It is logical that the United States should do whatever it is able to do to assist in the return of normal economic health in the world, without which there can be no political stability and no assured peace."¹⁰

On June the 5th 1947, General George Marshall, Secretary of State of the United States government, gave a lecture at Harvard University in which he announced a programme aimed at resolving the economic crisis in which Europe had been plunged since the end of World War II, so that the "new world" would be able to save the "old world."¹¹ A few months later, on April the 3rd, 1948, the United States Congress passed the "Foreign Assistance Act of 1948.1",¹² a "plan" for European reconstruction, officially known as the European Recovery Program, which included a set of low-interest loans, grants-in-aid and advantageous trade agreements offered by the United States to Europe, through the Economic Cooperation Administration (ECA), worth approximately 13 billion dollars. Coordinated through the Organisation for European Economic Cooperation (OEEC), the European countries included in the Marshall Plan,¹³ as the programme would become popularly known, must reduce inflation, readjust their balance of payments, and regain economic independence before June the 30th, 1952.

With the aim of coordinating all the actions of the ECA *in situ*, in 1948 the United States Special Representative in Europe (USSRE) installed its headquarters in Paris, in the historic Hôtel Talleyrand building, in front the *Place de la Concorde*, near the American Embassy in the city. Within the ECA'S Visual Information Unit, a unit created in 1949 with the aim of initiating the dissemination of the Marshall Plan through all kinds of audio-visual productions, publications and exhibitions, Harnden was chosen to head the exhibition section¹⁴ as "Chief of Presentations Branch," in order to lead (from various dependencies of the American Embassy located on *avenue Gabriel*) an international team of architects, illustrators and designers in charge to set up the various exhibitions that would tour Europe

in the following years... With what aim? With the mission of promoting the Marshall Plan, stimulating European production, facilitating international trade and, last but not least, promoting the image of the United States.¹⁵ Although Harnden initially tried to involve Max Bill¹⁶ and Peter Blake¹⁷ in the team, for various reasons both declined the offer, and Lanfranco Bombelli, Bill's young collaborator, finally joined the team as "architectural designer" in February 1950. From the outset, as he appears in the official photographs, he was destined to become Harnden's right-hand man (fig. 02).

In April 1950, the travelling exhibition "Europe Builds," promoted by the OEEC, opens, announcing the decisive role of the Marshall Plan in the reconstruction of Europe. The exhibition travelled through France, Belgium, the Netherlands, Denmark, Sweden, Germany and Italy in four extendable trailer trucks carrying the contents of the exhibition, which were displayed in the trucks themselves and spread out in a large circular tent. Although the Marshall Plan technically ended on October 1951, the information programme continued: the ECA became the MSA (Mutual Security Agency), and the Office of Information continued to be headed by the same Harnden team, so that the initial communication campaign became a stable and continuous programme of propaganda – years later, Bombelli himself would admit: "Indeed, propaganda,... that's what we were doing. The government called it 'information,'... but it was clear, it was propaganda..."¹⁸ In February 1952, the exhibition "Caravan of Peace" was launched in Naples, with the aim of spreading awareness of the origins and motives of the North Atlantic Treaty Organization (NATO), the Anglo-American military alliance and founding act of the Cold War. The main exhibition is also located in a circular circus-like tent, supported by a metal structure that allows an immense marquee to be erected in a few hours, coloured with flags, flanked by trailers that are transformed into secondary pavilions¹⁹ (fig. 03). In April 1952, the "Train of Europe," a former German military hospital train converted into an exhibition space, opened in Munich. In its carriages,²⁰ the advantages of cooperation between European countries, the commercial and cultural connections between Europe and America, and the need to increase productivity were explained in detail; an exhibition on rails that received 5 million visitors. "Productivity" is also the main theme of another series of rolling exhibitions starting at the Paris Motor Show in 1951, where a truck transports and displays the contents of the exhibition, while in the Netherlands it is displayed on two barges converted into an exhibition space and auditorium under the organisation of the *Dutch Mutual Security Agency*.

Americanisation takes command²¹ by transforming the military means of transport into mobile exhibitions, whose adaptation makes it possible to exhibit, from one city to another, large images on panels, graphs with statistics, three-dimensional illustrations, mobile models, multi-coloured flags... A clear and direct photographic language, much more informative than subtle. From military uniform to civilian suit; from war to peace; as soon as possible and at full speed: the press of the time praises in its comments not only the great success with the public but also the surprise caused by the unexpected transformation of a convoy of lorries into a spectacular exhibition.²²

Under the baton of American Harnden, the responsibility of organizing the visual colonization of the old European continent – whose ruin threatens the collapse of the very roots of Western civilization – falls on a team made up of French, English, Italian, Swiss, Greek professionals..., who collaborate unhindered and with maximum efficiency, exemplifying the ideals that the same exhibitions are transmitting. With an unusual generosity, Harnden ensures that the collective effort – teamwork or not – is rewarded with the express mention of the various collaborators, who are mentioned (with names and surnames) in the pages of prestigious publications such as *Architectural Review*,²³ *Das Werk*²⁴ or *Die Innenarchitektur*.²⁵ The English publication also lists their nationalities: architects Lanfranco Bombelli (Italian), Robert Browning (English),

Athanase Hadjopoulos (Greek) and Peter Yates (English), as well as designers and artists Bernard Pfriem (American), Robert Pontabry (French), Pierre Boucher (French), Adolphe Le Houerf (French), Ernest Scheidegger (Swiss), Rolf Strub (Swiss) and Walter Goetz (English). An international and multidisciplinary team, as required by the varied nature of the media, materials and formats used in the exhibitions. As also stated in the official documentation, the team includes some thirty professionals, among other collaborators and assistants: "Architects and designers of 13 different European nationalities, all working in close harmony to create informative exhibits for 17 Marshall Plan countries."²⁶

The American dissemination strategy also included, always with Harnden at the helm, the mounting of various "fixed" exhibitions, including the significant "Wir bauen ein besseres Leben" – which would be translated as "Building for a better future" – presented in 1952 as part of the Berlin Industrial Fair²⁷ (fig. 04). On this occasion, a rectangular single-family house, consisting of two rooms, living room, bathroom, kitchen, laundry, garden and nursery, was erected inside the Marshall House and displayed at the feet of the visitors, who walked through it from a raised scaffolding. Arranged according to the plans of the German architect Fritz Bornemann, with whom the Harnden team collaborates in an open and natural way, the structure and the divisions are resolved with metallic tube elements and modular panels of aluminium, glass or wood, all of which are commonly used in European countries. In addition, with the advice of the Museum of Modern Art, the furniture selected in modern taste contributes to promoting the free circulation of products in Europe and between Europe and America, through the exhibition of a house built and furnished with products from up to nine countries.²⁸ One might ask: who is ultimately responsible for the exhibition? Bornemann, MoMA, or perhaps the invisible hand of Harnden? Shortly before opening the doors to the public, it was decided – Harnden? – to include in the exhibition the performance of a "model family": two couples and eight pairs of children, professional actors, who take turns acting out the routines of a normal day, while a narrator from a circular pulpit²⁹ describes the products, so that the visitors become voyeurs of a whole universe of domestic and private consumption that provides "a better life," according to the literal translation. At the press conference prior to the opening, the United Press accuses the State Department of promoting a striptease, on the assumption that the use of the shower would be described literally; an anecdote – who knows if, in the end, intentional – that causes a considerable stir and prompts a long series of official clarifications. The exhibition starts in Berlin not by chance: of the more than half a million visitors, 40 per cent come from the eastern part of the city, as the MSA triumphantly proclaims. Peace in Europe is built by declaring the Cold War: in other locations the exhibition does not allude to a supposedly better life, but much more simply and precisely – and presumably under Harnden's control and mastery of language and, above all, nuance – is entitled "Maison sans frontières" (Paris) or "Casa senza frontiere" (Rome). Next year, in 1953, the task of the MSA was transferred to the United States Information Agency (USIA), where Harnden and his team joined, preparing new exhibitions such as those dedicated to atomic energy: "Mostra atomica" (Rome) and "Exposition atomique" (Paris), presented in 1954.

After the Marshall Plan and the ECA, the MSA, and with the reorganization of the USIA's budget, the Department of Commerce now imposed an alliance with the business world to penetrate directly into the European market. In 1955, the Department of Commerce of the USA organized the Office of International Trade Fairs (OITF) in Paris, with the aim of promoting the direct participation of American companies in international trade fairs. Responsibility for the European Trade Fair Program once again falls to the units on the European front. The Harnden team has been reorganised into three new sections: design, communication and

management, in which some thirty professionals are still working, including architects, designers, assistants, collaborators and administrative staff. According to the new organisation chart drawn up by Harnden (fig. 05), the decisive figure of Yvonne Barbier is incorporated as a trusted executive secretary, and Pfriend assumes the deputy management of the different areas, in which Bombelli is consolidated as head of the design area, under whose control the specialised designers are grouped: three "Installation and Exhibit Designer" (Le Houerf and two vacancies), a "Model maker and graphics designer" (assigned to Siegfried Schaefer), two "Graphics Designer" (Gerard Ifert and Strub) and a "Technical specialist" (Roland Mureret). A large team (of which 24 members are "local" and only 5 "American"), because the new programme is even more intensive than the Marshall Plan: between March and October 1955, up to twenty exhibitions and fairs,³⁰ including, incidentally, those in Valencia and Barcelona. Spain? Of course. Without the old conditions of the Marshall Plan, Spain is one of the new markets –and not the least– among the potential American interests in Europe. By then, the American and British ambassadors had already returned to Madrid (1951), the Defence and Economic Assistance Agreements had been signed with the USA (1953) and the country had joined the United Nations (1955).

PGHA, OFICINA INTERNACIONAL EN ORGEVAL

At the end of 1955, the Department of Commerce authorities decided to move the OITF to Washington and offered Harnden and his team –after all, employees of the American government– the somewhat unclear possibility of being integrated into

different administrative sections.³¹ Faced with this situation, Harnden hurriedly took numerous steps throughout the autumn, both in Washington and in New York, where he tirelessly proposed different forms of collaboration, swimming through the ever-churning waters of the Administration and negotiating all kinds of bureaucratic obstacles. After much effort, he finally managed to guarantee the continuity of official commissions, but from then on as independent professionals –"as private contractors."³² At the end of 1955 he bought and renovated a ramshackle two-storey house in Orgeval, the village on the outskirts of Paris, where he had lived since 1948, and in February 1956 he founded the PGHA Peter Graham Harnden Associates studio (fig. 01), an "international office of architects and technicians specialising in visual advertising and industrial aesthetics,"³³ in which he enthusiastically involved his closest team, especially Bombelli –"I still fell however that the jump must be taken and only hope you agree"³⁴ – but also Pfriend, Le Houerf, Strub, Schaefer, Ifert and Mureret, among others.³⁵

The press release stresses that the team is made up of "technicians specialised in the planning, construction and organisation of exhibitions, as well as in the study of projects of interest in industrial design and architecture in general," a core of "architects, graphic designers, publicists and technicians,"³⁶ who, always under Harnden's direction, have successfully completed a large number of works, which have been reviewed in the international press and in specialised publications. Teamwork has a principal –Harnden– with whom the firm identifies and recognizes. However, the term "associates" recognizes the role of the team members, while conveying the advantages of collaborative work and the confidence in a well understood multidisciplinary (fig. 06).

Among the first commissions were the American pavilions for the U.S. Department of Agriculture, including the one presented at the 1956 Barcelona International Trade Fair. For this occasion they planned the design of a large outdoor pavilion (fig. 07), which corresponds to a version of the one already presented for the OITF at the Stockholm Fair the previous year. It is a rectangular building (40x20 m) with a *Mecanotube* structure and a gable roof with an inverted section, a façade of wooden slats and a continuous

glass enclosure on the lower part of the two entrance façades. With huge letters "usa" –in small Bauhausian letters– and the flag raised on a tower more than 30 meters high, placed next to the pavilion and visible from practically the whole Fair. In addition to the exhibition of the benefits of American agriculture, the advantages of organised farming and the presentation of new models of tractors, the visitor on foot in the pavilion –Spain in the mid-1950s– was enraptured by the presentation and handling of the different raw materials (milk, flour, rice, cotton, tobacco), the operation of the electric cookers, the free distribution of liquid milk, ice cream, doughnuts and bison cigarettes, and the fashion shows designed to promote American cotton from elevated catwalks. And all, moreover, with air conditioning... Pure magic in the sticky month of June in Barcelona; the magic of production, consumption and abundance.

As was already the case during the Marshall Plan assemblies, the exhibition also demonstrates the organisational capacity of a coordinated team of professionals envied by the local architects –organised then in a much simpler way– who in any case take good note of the advantages of steel frame, the efficiency of assembly or the visual possibilities of advertising.³⁷ The Harnden team, whose relationship with the world of industry is as fluid as it is flexible, is very familiar with these tools. In the various pavilions they design all over Europe, they use the different standardised tubular steel profile systems, adapting if necessary to the local technology, and so they use indistinctly and depending on the circumstances, from the *Boilot* system of the first pavilions (Ghent 1952) to the aforementioned *Mecanotubo* system (Ghent 1952), to the aforementioned *Mecanotubo* (Barcelona 1956), the *Dexion* (Barcelona, 1957) or the *Mero* (Madrid, 1959), among other systems and to point out the Spanish exhibitions, which are replicated, and in turn replicated, in the rest of the exhibitions.³⁸

Citius, altius, fortius? Of course; especially *citius*...

three days after the opening of the exhibition the American ambassador in Spain wrote a note to Harnden in which he remarked: "The design and layout of the entire show are most attractive and in excellent taste. But most spectacular has been the short time in which you were able to do this fine job."³⁹ A team effort, but one in which the interlocutor could only be Harnden. Both for official bodies and for the media: in the "Mano a mano" of *La Vanguardia Española*, the journalist Manuel del Arco, along with the amusing caricature of Harnden and Bombelli, also insists on the speed of the construction and the quality and quantity of materials used:⁴⁰ in the *industrial Catalonia*, Harnden points out the efficient collaboration of local professionals, in this case Marcelo Leonori, whose role in the resolution of all kinds of formalities and procedures facilitates the implementation of the project.⁴¹

In the following years, the *Foreign Agriculture Service* continued to be commissioned for various European trade fairs. Although the service was "outsourced," the internal official bidding conditions⁴² required an international team of professionals capable of developing "a demountable construction using a modular system" and also taking care of the photographic selection. The merits accumulated during the years of experience under the Marshall Plan, as well as the knowledge of the techniques developed to stimulate consumption and satisfy companies, were the decisive factors that ensured numerous orders for PGHA Associates in the following years.⁴³ In 1957 the staff consisted of a total of 34 professionals, whose roles were perfectly established, as can be deduced – as can be rethought – from the firm's table of costs and salaries.⁴⁴ Harnden is the top manager (with the highest salary of \$14,400), but Bombelli's role seems increasingly decisive (and this is recognised by his salary of \$9,600, which is almost double than that of the other main members of the team).

At this point, who is exposing whom? It is worth remembering that for the development of the exhibition projects, Harnden has a very large photographic collection with more than 8,000 images⁴⁵ (fig. 08) compiled after his time in various official

administrations, provided by the responsible bodies themselves, and intended to illustrate the American reality. "Background" and safe, the collection is accurately classified into sections as diverse as "agriculture,"⁴⁶ "designers," "medicine," "graphics," "exhibitions," "textiles," "maps," "labels" and "architecture" – a section which includes a colourful collection of images of various buildings and skyscrapers in New York,⁴⁷ works by F.L. Wright,⁴⁸ as well as more anonymous details –, "construction" (construction processes), "industrial design"... And also "people," performing everyday activities, "television," "radio," "theatre," "cinema," "atom," "electricity," "vehicle," "aviation," "nautical," "USA," or "interior" (with images of the Farnsworth House by Ludwig Mies van der Rohe, the Philip Johnson's Glass House, again details of interiors, or images of that exhibition "House without Frontiers"). A very long list, as long and deep as the will to spread –and to continue spreading– "the American way of life" in old Europe, in a task as repetitive as it is effective, between infantry, diplomacy and architecture.⁴⁹

But unfortunately, teamwork does not always work out well. Harnden, obviously "one of us" in Washington, D.C., was commissioned in April 1957 to work with the Austrian-born architect Bernard Rudofsky⁵⁰ to organise the contents of the United States Pavilion at the 1958 World's Fair in Brussels, which, under the slogan "Building a World for a Man,"⁵¹ would be housed in the building designed by Edward Durell Stone.⁵² For this purpose, Harnden and Rudofsky resolved the distribution of the enormous interior space (more than 100 metres in diameter and 25 meters high from the central pool) by means of an orthogonal organisation divided into different sections, fragmenting the spatial power of the pavilion into different volumes, with the aim of showing "The face of America" ... Among the immense content prepared by the Orgeval office, the "Islands for living" section stands out, describing, once again, the American single-family dwelling, that small self-sufficient "island" full of all kinds of products...⁵³

Although appreciated in Europe, the United States questions the effectiveness of a strategy that some consider too soft and fragmentary. The accumulation of commonplaces (both in the photographs and in the objects shown) amounts to an anthropological trivialisation –perhaps attributable to Rudofsky– in which many Americans do not see themselves reflected. Is "This is America" really, they ask? The inadequate result is probably the result of the strange professional partnership between Harnden and Rudofsky; seemingly complementary, in practice a train wreck. Participation in the Brussels exhibition put the studio in a very complicated situation: pressure from the various authorities interfered with the evolution of the exhibition project and its contents; Rudofsky's constant and polemical presence in the Orgeval office made the atmosphere tense... problems ensued, and even Harnden and Bombelli themselves had differences between them that had never been seen before.⁵⁴

After the intensity of Brussels –although, at the end of the exhibition, the general commissioners thanked Harnden for his professionalism and patience⁵⁵– Harnden's studio returned to its usual rhythm: In 1959 the American pavilion was presented at the *Feria de Campo* in Madrid, that same year they presented a proposal to replace the Marshall House building in Berlin with a set of interconnected volumes, which was not realised, although the interior exhibition "Medizin-USA" was, and in 1963 they designed a Miesian pavilion for the OECD, inside which the exhibition contents were arranged; an operational and commercial version of the Farnsworth House, which toured Europe for four years.⁵⁶ And in parallel, the team is involved in the various exhibitions organised at the U.S. Trade Centers, the business and export promotion centres that are permanently established in Frankfurt, Paris, Stockholm and Milan. In this type of commissions, Bombelli took on a leading role and redirected the project towards the graphic art in which he had been trained during the immediate post-war period under Bill's

influence, so that the American products were exhibited under a Bauhaus-style aesthetic, exploring all the possibilities of concrete art, in a sort of laboratory of artistic production that Bombelli would develop more intensely from the seventies onwards.

&

"I heard that you are worried about me. It is true that I am worried, but not about me, but about us. I have told you the reasons several times, but perhaps not clearly enough. I know I talk too little and I shut myself off. We'll have to talk about it more. I don't see a future for our business as it is currently organised in France. Either we change the formula or we change the country. We live completely isolated, on the most expensive and hostile island in the world. We are expensive and we don't earn enough."⁵⁷

A very particular feature of the professional relationship between Harnden and Bombelli is the abundant and uninterrupted correspondence they maintained throughout their years of collaboration and partnership (fig. 09). Due to their frequent travels –Harnden generally to the United States for official business; Bombelli generally to European cities to supervise the mounting of the various exhibitions– letters and telegrams became for days and weeks at a time (along with the sporadic and always complicated telephone conferences of the time) the only possible means of communication between the two. From city to city, from hotel to hotel, the letters between the two become the stable handhold that allows the orderly progress of the studio to be maintained in such a dynamic and changing global scenario, a condition generalised in the last quarter of the 20th century and absolutely natural in our age of instantaneous, real-time communications, but at that time developed only by a few. In this correspondence, Harnden and Bombelli refer to meetings with government officials or private clients, organising the calendar and arranging agendas –always at the mercy of the conditions and schedules of the airlines–, agreeing on project criteria and work strategies or analysing the distribution of tasks among the different collaborators.

It is a real "black box," in which general observations on architecture, family matters and even personal confidences are also slipped in, and which logically registers the different character of both figures, who are increasingly complementary. In contrast to the energetic, vital and sometimes chaotic Harnden, who always shows his passionate personal point of view, Bombelli reveals himself as an orderly and methodical professional, capable of organising the growing volume of work and commissions in an aseptic and detached manner. Bombelli's letters to Harnden are in fact a kind of rapports in which he lists, project by project, the progress of the work, the most urgent matters and the most important issues, demonstrating his ability to manage the general running of the studio and to carry the weight of the office, from taking control of the accounts, to hiring the different professionals, to designing all the studio's graphics and stationery. A real right-hand man on whom to rely, as in the premonitory 1950 Paris photo, who reassures and facilitates Harnden's work from a distance, in a particular *modus operandi* which, as the passage from 1959 cited above shows, is at times in danger of being shipwrecked.

In fact, at the end of the fifties, Harnden and Bombelli began to consider the possibility of relocating the studio and reducing the large team of collaborators they were working with during those years. They considered different options: Naples or Malaga (Harnden's proposal); Milan or Zurich (Bombelli's preference). But an apparently chance event suddenly overturned their plans. On their return from the 1959 Madrid Country Fair Exhibition, they stayed for a few days in the house of the architect Alfonso Milà in Cadaqués, following the recommendation, years earlier, of the architect José Antonio Coderch, whom Harnden had met in Barcelona in 1951, after being pleasantly surprised by the assembly of the Spanish Pavilion at the Milan Triennale of the same year.⁵⁸ In 1955

Coderch returned Harnden's visit and stayed at his house in Orreaga. There, in the warmth of the enormous sheet-metal fireplace that presides over the barn of the original building, which Harnden has transformed into a spacious living room, Coderch recommends that on their next trips they visit Cadaqués, "the only beautiful village left in Spain."⁵⁹

Fascinated by the landscape and the atmosphere of this authentic geographical and cultural "island,"⁶⁰ during the same visit they decide to buy *Villa Gloria*, an old house between semi-detached houses in the centre of the village, which they renovate and convert into their own holiday home (fig. 10). An unexpected decision that set a new course for their professional plans: in 1962 they decided to settle in Barcelona and set up the firm *Harnden&Bombelli* (fig. 11), where from then on they alternated commissions for the design of the American Trade Centres in European capitals with projects of various types, among which the refurbishment and design of various houses built on the Spanish coast, especially in Cadaqués but also in other enclaves, soon stood out. The specialised critics⁶¹ immediately recognised his adaptation to his surroundings and his wise reading of popular tradition, codified through modern values and nuanced by the Californian influence of Harnden and the Swiss-rooted Italian influence of Bombelli –based on the practice of the mathematical filter of concrete art– and integrated into the domestic realism of the local architects.⁶² Now, after years of frequenting the great centres of decision, the choice of the town of Cadaqués – like the rest of the coast, an isolated, deserted and punished shore for centuries⁶³ – as well as the city of Barcelona – then on the Spanish periphery, itself a European periphery – seems to be related to that desire for a "Mediterraneaness" which "is not inherited, but achieved," which "is an honour and not an advantage."⁶⁴

From its office in Bach Composer Street, the staff is reduced and the "big band" will perform in perhaps smaller but no less interesting auditoriums, developing an architectural proposal – in the key of westinghouse regionalism – as unexpected as it is sophisticated, between respect for the landscape and traditional construction, and the uninhibited manifestation of a particular sense of comfort.⁶⁵ This unprecedented and enriching dialogue between modernity and Mediterranean tradition takes place, once again, with the overlapping and complementary – and definitive – authorship of our two protagonists. In fact, during those years Harnden – outspoken and public relations – obtained the private commissions (as before, the official ones), while Bombelli – outspoken and silent – was in charge of bringing the projects to a successful conclusion, while maintaining the functioning and administration of the studio.⁶⁶ With no room for interference or overlapping, Harnden's spontaneity, friendliness and generosity win over his clients – almost always at the first time. In the first interviews, Harnden himself indicates, with very brief sketches, how the renovation should be approached, the layout of the programme or the location of the house. From then on, Bombelli, under Harnden's weekly supervision, distributes the work among the studio's collaborators, architects, quantity surveyors and draughtsmen, who are familiar with the most common building techniques and in contact with the best industrialists. The complicity of professional colleagues makes it possible to overcome bureaucratic obstacles –friends such as Marcelo Leonori, José Antonio Coderch, Federico Correa and Alfonso Milà, or collaborators such as Jaime Sanmartí and José Antonio Obregón sign the projects "legally" and obtain the corresponding visas and permits– so that the work becomes a team effort once again. With the hierarchies dissolved –who's in charge in jazz?– Harnden directs the execution of the work on site, so that the orderly and rigorous proposal always prepared by Bombelli also admits, live and direct, almost any improvisation... This is how Harnden's big band architecture sounds and how it is enjoyed, if we pay it the right amount of attention.

Julio Garnica

(Valencia, 1974). Architect (2001) by the *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona ETSAB-UPC*. Associate Professor in the Department of Theory and History of Architecture and Communication Techniques *ETSAB-UPC* since 2004, where he teaches History of Art and Architecture I and II, Architecture, construction and city, amongst others. Lecturer at the ELISAVA School of Design (2007-2012). Participating member of the competitive project "La Arquitectura Española en los medios de comunicación internacionales: publicaciones, exposiciones, congresos (primera parte: 1940-1957)," Ministry of Economy, Industry and Competitiveness (2018/2020). AQU (Agencia Qualitat Universitaria) accredited collaborating lecturer since 2006. Author of various works on 20th century Spanish architecture (including the books: *Coderch en Sarrià-Sant Gervasi: Las Cocheras* (2006); *Nits d'arquitectura: Josep Llinas* (2010) and various chapters and articles in books and magazines on J. Ll. Sert, R. Duran i Reynals, R. Puig Gairalt, with others), he has curated several exhibitions on Catalan architects of the second half of the 20th century (J. A. Coderch, F. J. Barba Corsini, R. Bofill) and given lectures in various courses and architecture cycles. He regularly participates in international congresses and seminars, in which his interest in historical research and critical interpretation through the relationship between architects and the geographical, cultural and political framework in which their works and writings are developed, in areas such as the architecture of Baroque and contemporary Rome, architectural production during the Cold War or the phenomenon of tourist architecture, among others, stands out. He has been director of the magazine "Papeles DC" (2002-2010), responsible for the collection "Fragmentos. Colección de Historia y Crítica" and currently directs the Ah newsletter of the Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU), of which he has been a member since its foundation in 2018. Reviewer of texts for publication in specialised journals (*En Blanco, Joelho, CPA*). Member since 2016 of the Technical Commission of Do.co.mo.mo Ibérico. He currently combines teaching and research with independent professional practice in his architecture studio, with which he has obtained several mentions.

E-Mail: juliogarnica@coac.net

ORCID iD: 0000-0003-4480-0045

Notes

01. Red., "Peter Graham Harnden Dead; Architect and Designer Was 58," in *The New York Times*, 24.10.1971, p. 83.

02. "Biographical notes," AHCOAC AHB.

03. However, he will never obtain the "official" title of architect.

04. RED., "Group Studio," in *Architectural Forum*, February 1943, pp. 56-57.

05. RED., "Priorities and a small house designed by Peter Graham Harnden and Mario Corbett," in *Arts&Architecture*, 1942, April, pp. 20-21.

06. File Unit: Electronic Army Serial Number Marged File, ca. 1938-1946 (Enlistment Records), Army Serial number: 32981246.

07. During his training period, he coincides with Peter Blake. BLAKE, Peter, *No Place like Utopia. The Modern Architecture and the Company We Kept*, W.W.Norton&Company, INC, New York, 1996, p. 72, p. 74.

08. VASSILTCHIKOV, Marie, *Diarios de Berlín, 1940-1945*, El Acanalado, Barcelona, 2004.

09. PIZZA, Antonio, "Dos extranjeros en la España de los años sesenta. El viaje de Harnden y Bombelli desde París a Cadaqués," A.A.V.V., in *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, Girona, 2003, p. 20.

10. MARSHALL, George, *Text of the Marshall Plan Speech (U.S. Department of State, version of 4 June 1947)*, Marshall Museum.

11. George Marshall (1880-1959), Secretary of State between January 1947 and January 1949, and previously US Joint Chief of Staff (1939-1945) during World War II.

12. We quote from the "Foreign Assistance Act of 1948 / Economic Cooperation Act of 1948 / Congress N. 80, Session N. 20, Chapter 169 / April 3, 1948 / To promote world peace and the general welfare, national interest, and foreign policy of the United States through economic, financial, and other measures necessary for the maintenance

of conditions abroad in which free institutions may survive through the maintenance of the strength and stability of the United States. Enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America and passed in the House of Representatives, this Act shall be cited as the "Foreign Assistance Act 1948.1/," in MARSHALL PLAN FOUNDATION.

13. Austria, Belgium, Denmark, France, Great Britain, Germany, Greece, Iceland, Ireland, Italy, Luxembourg, the Netherlands, Portugal, Norway, Sweden, Switzerland, Turkey and the United Kingdom.

14. MASEY, Jack, MORGAN, Conway Lloyd, *Cold War Confrontations. US Exhibitions and Their Role in the Cultural War*, Lärs Muller Publishers, Verona, 2008, pp. 27-33.

15. RED., "Foreign-aid Program in Europe: Report of the Investigations Division of the Committee on Appropriations, United States Senate, Relative to Activities of the Foreign-aid Program in France and in the Regional Offices of the MSA in Paris," U.S. Government Printing Office, Washington, 1953.

16. "I waited four months and thought nothing would happen when in March 1950 I got a telegram to go to Paris the following week to start work. But in the meantime Max had not come to an agreement with Peter Harnden, and when I went to Paris they had already chosen a replacement for Max: it was an Englishman who ended up leaving, and in the end I took Max Bill's job." BOMBELLI, Lanfranco, "Entrevista a Lanfranco Bombelli," by Manuel Martín, A.A.V.V., in *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, op. cit., pp. 119-121.

17. "In the early 1950s Harnden asked me to join him in Paris to work together in his own studio; I was very tempted but in the end, for family reasons, it was impossible for me to leave New York." BLAKE, Peter, op. cit., p. 85.

18. Interview of the author with L. Bombelli, Cadaqués, 22.04.2007.

19. An introductory pavilion located in one of the trailers, two specific pavilions in two

other trailers, detailing the role of NATO in each country where the exhibition is on display, and finally a trailer with telephone facilities to supposedly answer visitors' questions through the recorded voices of well-known personalities.

20. The train consists of seven carriages, some of which can be dismantled according to the particularities of each city visited. Four of them house the main exhibition (one of these, adapted to the particularities of the country visited), another is fitted out as a cinema, another contains equipment and facilities, and finally the last one has rooms for the crew.

21. For more information on this period we refer to the texts centered directly on Harnden and Bombelli: GARNICA, Julio, "La americanización toma el mando," in *Destino Barcelona, 1911-1991: arquitectos, viajes e intercambios*, Arquia, Barcelona, 2018, pp. 172-187; PIZZA, Antonio, "Peter Graham Harnden y Lanfranco Bombelli en la España de los 60," in *El Mediterráneo inventado. Un archipiélago arquitectónico en la España del siglo XX*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2020, pp. 128-145; as well as to the first reference publication on the subject in general: CARMEL, James H., *Exhibition Techniques Traveling and Temporary*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1962. Finally, among the most recent publications, the following can be highlighted: CECCO, Ascanio, "Mobilité et reproductibilité technique au service de la propagande. Les expositions mobiles du plan Marshall," in *Transbordeur*, 2018, n. 2, pp. 102-113; GARCÍA-DIEGO, Héctor, ALCOLEA, Rubén, "Exposiciones ambulantes: campañas propagandísticas estadounidenses en Europa (1949-1959)," in *Constelaciones*, 2019, n. 7, pp. 155-169; ROSSI, Ugo, "The Best of All Possible Worlds. USA 1949-1959: God's Own Country," in *Histories of Postwar Architecture*, 2019, n. 4, pp. 26-40.

22. RED., "Propaganda for West Europe," in *The Times*, 30.12.1952.

23. RED., "Four Mobile Exhibitions," in *The Architectural Review*, 1953, n. 675, pp. 216-225.

24. SCHEIDEGGER, Von Ernst, "Mobile ausstellungen. Europa baut," in *Das Werk: Architektur und Kunst*, April 1953, pp. 109-119.

25. SEEBACHER, Maria, "Ausstellungen der USA in Europa," in *Die Innenarchitektur*, 1956, n. 7, pp. 399-412.

26. "PAR 1584. Eca Photo. No Rights Reserved." AHCOAC AHB.

27. STEGEE, Paul, *Black Market, Cold War. Every day in Berlin, 1946-49*, Cambridge University Press, Boston, 2008; CASTILLO, Greg, "Domesticating the Cold War: Household consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany," in *Journal of Contemporary History*, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, Vol. 40 (2), 261-288, 2005.

28. RED., "La <casa senza frontiere>," in *Domus*, 1954, n. 294, pp. 20-23. We quote the translation of the caption of the article: "The living room: two lamps, one Italian and the other American; an American stool, American chair, Italian and French sofas, American bookcase with shelves. The living room is separated from the bedroom by a French "modernfold" sliding door."

29. CASTILLO, Greg, op. cit., pp. 274-275. The staging of the actors is also cited in TEERDS, Hans, "Lebensraum," A.A.V.V., in *DASH: Stijlkamers / Interiors on display*, NAI010 Uitgevers, Rotterdam, 2014, pp. 4-17.

30. Frankfurt (6-10 March), Verona (13-21 March), Utrecht (22-31 March), Milan (12-28 April), Lyon (16-25 April), Liege (23 April-8 May), Brussels (idem: 23 April-8 May), Hanover (24 April, 3 May), Valencia (1-20 May), London (2-13 May), Paris (14-30 May), Palermo (23 May-10 June), Barcelona (1-20 June). After the summer break: Izmir (20 August-20 September), Stockholm (27 August-11 September), Zagreb (2-13 September), Salonika (5-25 September), Bari (9-27 September), Vienna (11-18 September), Berlin (25 September-10 October). 1955 Schedule of International Fairs: Europe. AHCOAC AHB.

31. Letter from *The Foreign Service of the USA* to L. Bombelli, American Embassy Paris, 30.11.1955, AHCOAC AHB 169.

32. Letter from PH to LB, 27.10.1955, AHCOAC AHB 169.
33. Press release and poster distributed on the occasion of the launch of the office in February 1956, AHCOAC AHB.
34. Letter from PH to LB, 16.10.1955, AHCOAC AHB.
35. Letter from PH to LB, 30.11.1955, AHCOAC AHB.
36. "COMUNICATO STAMPA. Peter G.Harnden Associates. Orgeval. Seines & Oise. Francia." AHCOAC AHB.
37. RED., "Pabellón U.S.A. Arquitecto: Petter G.Hazlen Associates (sic)," in *Cuadernos de Arquitectura*, 1956, n. 27, pp. 18-23.
38. The evolution of the different solutions can be followed in great detail in CARMEL, James H., *op. cit.* The author establishes an agile relationship with Peter Harnden and Rolf Strub, one of the members of his team, who is responsible for providing abundant documentation for the publication.
39. Letter from John Davis Lodge to P. Harnden, Madrid, 4.06.1956, AHCOAC AHB C 1787/1.
40. DEL ARCO, Manuel, "Mano a mano. L. Bombelli - M. Leonori [sic]," in *La Vanguardia Española*, 19.05.1956, p. 23.
41. RED., "Los EE.UU. en la Feria de Muestras," in *Cataluña Industrial*, Barcelona, 1956, pp. 13-15.
42. "United States Department of Agriculture, Foreign Agricultural Services, European Trade Fair Contract," 4.01.1957, AHCOAC HB C 1801/26.
43. As an example: "I think the most important thing to keep in mind in this area is to put special emphasis on the consumer products aspect of poultry, rather than the production or distribution of poultry. Again, specifically, I think it is in the interest of stimulating interest in the cooked product rather than any other individual aspect. Therefore, I propose that you consider and take special account of both the photographic treatment and the cooking demonstrations in the poultry area. Letter of PH to LB, 17.04.1957. AHCOAC AHB 169.
44. "Cost studies PGHA 1957. Analysis of Consolidated Personnel Costs and Name Key." AHCOAC AHB.
45. The architects kept each negative (film or glass) in an envelope, which was identified with a small positive copy attached to the outside.
46. Subdivided in turn ("landscape," "farmer," "chickens," "eggs," "irrigation," ...).
47. Especially the UN headquarters of W.K. Harrison, M. Abramowitz and Le Corbusier?
48. The S.C. Johnson Office and Laboratory Building (1936-39).
49. A strategy that is part of a much broader phenomenon that developed throughout the second half of the 20th century, and which has been extensively described. Among other works: GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (*1961); GUELBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago, Chicago, 1983; SAUNDERS, Frances Stoner, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ed. Debate, Madrid, 2001(*1999); AA.VV., *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, MNCARS, Madrid, 2007.
50. ROSSI, Ugo, "Per gli occhi e la mente. La teoria espositiva di Bernard Rudofsky," in *AIS/ Design Storia e Ricerche*, 2015, September, n. 6.
51. It was the first universal exposition organised after World War II, and for the United States to participate, the creation of a special organisational commission was approved, with a very complicated organisational chart involving several departments. SCOT T, Felicity, "Encounters with the Face of America," A.A.VV., in *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton papers on Architecture, New York, 2003, pp. 256-291.
52. The pavilion building was developed by architect E.D. Stone, who designed a grandiloquent circular building with a huge tensile oculus in the roof, which is supported on its perimeter by two rows of metal columns, between which is a latticed metal-framed curtain wall.
53. DEVOS, Rika, "A Cold War Sketch: the Visual Antagonism of the USA vs. the USSR at Expo 58," in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2009, pp. 723-742.
54. The correspondence between Harnden and Bombelli relating to 1957, 1958, and even 1959, contains a number of passages devoted to the difficulties, misunderstandings and discussions surrounding the organisation of the exhibition. AHCOAC AHB.
55. Letter from James S.Plaut to P. Harnden, Washington, 9.05.1958. AHCOAC AHB C 137.
56. Berlin (12-25 October 1963), Vienna (15-22 March 1964), Barcelona (1-15 June 1964), Stockholm (2-13 September / 30 September-11 October 1964), Utrecht (8-16 March), Luxembourg (27 May-6 June 1965), Bari (7-20 September 1965), Trieste (25-30 October 1965), Frankfurt (22-13 March 1966), Brussels (29 April-10 May 1966), Lisbon (8-23 June 1966), Thessaloniki (4-25 September 1966), Strasbourg (22-30 April 1967), Munich (29 May-10 June 1967), Izmir (20 August-20 September 1967), Zagreb (6-21 November 1967).
57. Letter from LB to PH, 26.4.1959. AHCOAC AHB.
58. "An architect friend of mine, Peter Harnden, an American who grew up in Europe, went to Spain [...] Peter saw the Spanish pavilion and as he liked it very much, he asked me if I knew who had made it. [...] He lives in Paris where he is the head of the Marshall Plan department (ECA) in charge of organising exhibitions (fixed and travelling) throughout Europe." Letter from Manuel Jiménez to J. A. Coderch, 7.09.1951. MNCARS.
59. BOMBELLI, Lanfranco, "Entrevista a Lanfranco Bombelli," by Manuel Martín, AA.VV., in *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, *op. cit.* p. 123.
60. "Cadaqués is an island: its history and its way of being can only be understood by considering this country as an island." PLA, Josep, Cadaqués, Destino, Barcelona, 1985, p. 8 (1st edition, published in Catalan in 1947).
61. RED., "Harnden and Bombelli, architects" in *Arts-Architecture*, 1966, n. 75, pp. 18-28.
62. RED., "A Cadaqués. Peter G.Harnden Associates. Federico Correa, Alfonso Milà. J.A.Coderch, Manuel Valls," in *Domus*, 1961, n. 384, pp. 27-50.
63. CORBIN, Alain, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, Barcelona, 1993.
64. MATVEJEVIC, Predrag, *Breviario Mediterráneo, Destino*, Barcelona, 2006, p. 131.
65. We refer to GARNICA, Julio, "Harnden y Bombelli: regionalismo westinghouse a orillas del Mediterráneo español," in AA.VV., *Arquitectura y Medio: el Mediterráneo, Do.co. mo.mo*, Madrid, 2021 (in press).
66. This is how Bombelli recalls it, years later, in a statement included in the audiovisual included in AA.VV., *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*, *op. cit.*

Images

01. PGHA Associates's studio, Orgeval (France), c. 1956, interior view with members of the staff working at open space area. AHCOAC AHB.

02. Meeting of the ECA's Visual Information Unit, Paris, c. 1950. Harnden (centre), Bombelli (to his right). Photo: ECA, AHCOAC AHB.

03. Working meeting of P. Harnden (right) and L. Bombelli (left), Paris, c. 1950. In the foreground, model and plan of the route of the mobile exhibition "Europe builds." Photo: ECA, AHCOAC AHB.

04. Exhibition "Wir bauen ein neues Leben," OEEC, Marshall house, Berlin, 1952. Interior view from the visitors' walkways. Photo: OEEC, AHCOAC AHB.

05. Organisational chart "1955 Schedule of International Fairs: Europe." AHCOAC AHB.

06. Christmas greeting triptych, PGHA Associates, with photograph of interior view of the Orgeval studio. AHCOAC, AHB.

07. United States Pavilion, U.S. Department of Agriculture, International Trade Fair of Barcelona, 1956. Exterior view. Photo: F.Català-Roca. AHCOAC.

08. "Background" Photographic Collection. AHCOAC AHB.

09. Harnden-Bombelli correspondence. AHCOAC AHB.

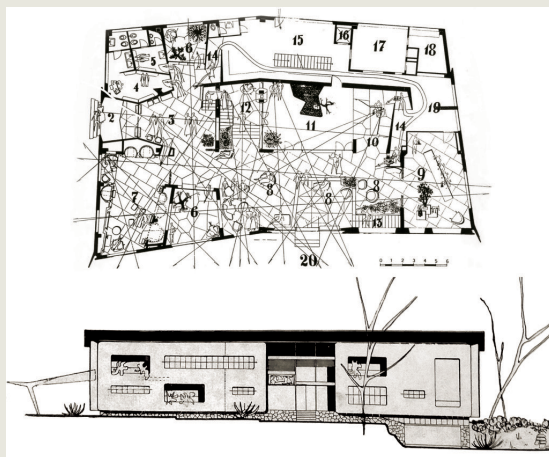
10. *Villa Gloria*, Cadaqués (Girona), 1959. Interior view. Photo: Pierre Berdoy, AHCOAC AHB.

11. Contact sheet for the mounting of portraits by P. Harnden and L. Bombelli. AHCOAC AHB.

07

¿Quién diseñó la Villa Planchart? La arquitectura de Gio Ponti en Caracas: entre contaminaciones e influencias Giorgio Danesi

En 1953, Armando y Anala Planchart le pidieron al arquitecto italiano Gio Ponti que realizara su nueva casa en Caracas. No sabían entonces que se convertiría en una de las obras más emblemáticas de la arquitectura del siglo XX: "¿Puedo ser tu Michelangelo?"¹. Sin embargo, la correspondencia entre el arquitecto y varias de las personas involucradas en la construcción evidencian las múltiples influencias que se pueden reconocer en la casa. Este hecho la convierte en uno de los ejemplos más claros de construcción que involucra a múltiples autores.



Diseñada en Milán por Gio Ponti y construida en Caracas por Mario De Giovanni y Graziano Gasparini entre 1955 y 1957, la Villa Planchart, también conocida como la *Quinta El Cerrito*, nació de un 'diálogo a distancia' entre protagonistas ilustrados: en Venezuela estaban los clientes y los técnicos de la construcción; en Italia el arquitecto y los proveedores de materiales y muebles de alta calidad.

En junio de 1953, Armando y Anala Planchart pidieron al editor de *Domus*, Gio Ponti, que participara en el diseño del proyecto de su nueva casa: una "ambiciosa apuesta venezolana"², que dio vida a una obra arquitectónica icónica del siglo XX, una clara encarnación del estilo de Gio Ponti. Se configuró entonces un "proyecto utópico" diseñado y construido a través de cartas, bocetos, dibujos y visitas breves al lugar de construcción al otro lado del Atlántico para crear una "obra de arte completa"³. Este proyecto representó un desafío geográfico e intelectual. El resultado combinó las ideas de un cliente culto con el estilo personal del arquitecto que realizó el edificio a gran distancia.

El resultado de este proceso se considera una "partitura a cuatro manos" ejecutada por "una orquesta de artistas y artesanos de los dos continentes"⁴, que ha sido conservada en la rica correspondencia intercambiada por los protagonistas⁵. Estas cartas superaron la distancia física entre los dos países y permitieron convertir en realidad una nueva idea de arquitectura, arte y vida que reconocemos en la casa.

Sin embargo, el diseño original del edificio se modificó en fase de construcción. Varios factores transformaron la primera idea de la Villa Planchart en una "traducción local": la disponibilidad de los materiales, las contingencias del lugar de construcción y las habilidades de los artesanos. Muchos detalles de la arquitectura construida no corresponden con los borradores ejecutivos desarrollados en Milán: "Quiénes estaban diseñando el edificio no podían verlo crecer, y al mismo tiempo quienes lo veían crecer no lo había visto en su fase de diseño"⁶.

A partir del análisis de los documentos de archivo, el estudio tiene como objetivo aumentar nuestro conocimiento de cómo se creó este edificio⁷, y verificar críticamente los múltiples orígenes del diseño del proyecto a través de la influencia de los clientes y la contribución de los técnicos. El objetivo es extender el concepto de autoría en una obra de arquitectura que no debe ser considerada una "obra maestra"⁸ con la única participación de Gio Ponti (fig. 01).

GIO PONTI EN CARACAS

La Villa Planchart es una enorme mansión ubicada en la cima del cerro San Román⁹ en Caracas, con una vista panorámica de la ciudad (fig. 02). Es un edificio compacto de color blanco rodeado por un lujoso jardín tropical. Gio Ponti estudió múltiples aproximaciones para darle a este moderno edificio una impresión de ligereza: "He soñado con una casa que se apoya suavemente en el suelo como una mariposa blanca"¹⁰. El arquitecto diseñó un volumen en forma de diamante que consta de superficies visualmente distintas entre sí. Logró este resultado mediante la utilización de un sistema constructivo específico de hormigón armado basado en vigas en voladizo. Los muros perimetrales parecen estar físicamente desconectados del suelo y del amplio techo en voladizo. Un sistema de neón ilumina sus superficies por la noche, aumentando la idea de ligereza visual.

Las paredes externas se caracterizan por diferentes tipos de mosaicos de cerámica blanca y modernas ventanas de acero, mientras que los interiores presentan una pléthora de finos materiales: mármol, bronce, diferentes maderas, yesos decorados y baldosas artesanales (fig. 03). Todos los detalles en la Villa Planchart están diseñados específicamente para la casa: muebles, obras de arte e incluso la vajilla.

Esta forma de diseñar caracterizó las obras de Gio Ponti especialmente durante la década de 1950. Podemos encontrar el mismo enfoque en sus otras obras del mismo período. Los dos ejemplos más significativos son Villa Diamantina, construida en Caracas para el Sr. y la Sra. Arreaza¹¹; y Villa Nemazee, construida en Teherán para Vida y Shafi Nemazee¹². Hay similitudes entre las tres casas, lo que atestigua las muchas ideas análogas que el arquitecto propuso a sus diversos clientes. Por ejemplo, reconocemos soluciones similares para la distribución de habitaciones y sus conexiones visuales; el uso de grandes paredes de vidrio organizadas; el uso repetido de colores (azul para Diamantina y Nemazee, amarillo para Planchart); la decoración geométrica de los techos como si fueran alfombras multicolores; el uso de mosaicos como revestimientos externos; y la introducción de "muebles móviles" únicos. En la Villa Planchart, por ejemplo, la estantería giratoria de trofeos de caza (en la biblioteca / estudio) parece ser el resultado de una negociación entre el cliente y el arquitecto. Ponti no apreció la idea original de su cliente de presentar trofeos en la pared sin la posibilidad de esconderlos (fig. 04).

La construcción de la Villa Planchart coincidió con un período de intenso trabajo en el atelier de Gio Ponti. En la década de 1950, su actividad profesional creció junto con el desarrollo económico de Italia. En esos años, Ponti estuvo involucrado en proyectos de prestigio, como el rascacielos Pirelli en Milán¹³, donde experimentó con volúmenes arquitectónicos 'en forma de diamante' que también vemos en la Villa Planchart.

Como dijo Ponti¹⁴, el diseño general de la casa provino de las soluciones técnicas y arquitectónicas que había puesto a prueba tanto en el diseño del Instituto de Física Nuclear en San Paolo¹⁵ y el Instituto Italiano de Cultura de la 'Fondazione Lerici' en Estocolmo¹⁶, como también en el diseño de la 'Fondazione Aldo Garzanti' en Forlì¹⁷. En estos edificios, podemos reconocer claramente el uso de superficies separadas y enormes techos en forma de ala que, sin lugar a dudas, nos recuerdan al exterior de la Villa Planchart¹⁸.

ARMANDO Y ANALA PANCHART: EL PAPEL DEL CLIENTE

Un aspecto particular de la "historia de la construcción" de la Villa Planchart radica en la destacada contribución realizada por los clientes en la definición del diseño del proyecto. Ellos influyeron en la génesis de la idea, así como en los borradores ejecutivos. Su aportación se extendió a la fase de construcción, estableciendo un diálogo respetuoso y proactivo con Ponti: "La petición siempre ha sido inteligente, clara, discreta, hecha con confiada amistad por las personas incomparables a las que he dedicado este trabajo"¹⁹. Gracias a estos clientes tan "liberales y receptivos"²⁰, Gio Ponti tuvo la oportunidad de iniciar y completar "la intuición más feliz de sus años maduros"²¹.

La extensa correspondencia intercambiada entre 1953 y 1957 nos ayuda a comprender la afinidad intelectual y el fuerte vínculo creado entre arquitecto y clientes. Letizia Fralich-Ponti, la hija de Gio Ponti que tradujo las cartas para su padre, nos recuerda: "Las cartas que se escribieron reflejan sus caracteres especiales y la armonía entre ellos"²². En varias ocasiones, el arquitecto hizo público su aprecio por la pareja: "En arquitectura hablamos de muchas cosas, pero pocas veces hablamos del 'buen cliente', a lo que le corresponde todo el mérito si el edificio se puede completar"²³. En *Domus*²⁴, Ponti declaró repetidamente que el trabajo había sido posible gracias a estos "clientes perfectos". Por defecto, este proyecto era difícil de completar debido a la enorme distancia física entre el lugar de construcción y el diseñador: "Vitruvio dice que en arquitectura el cliente es el padre, mientras que el arquitecto es la madre. Los clientes en Caracas han sido padres ejemplares. No sólo por la gran inversión que decidieron realizar en su casa, sino también por la afinidad humana, la excepcional discreción, la comprensión y la confianza con las que acompañaron al trabajo del arquitecto, multiplicando su entusiasmo"²⁵.

La historia de la Villa Planchart implicó una continua "búsqueda de la belleza", uniéndolo al arquitecto con los clientes, que contribuyeron a este proceso con una participación "inteligente y viva"²⁶. Durante un corto período, Armando Planchart incluso reemplazó al director técnico de la obra, tomando varias fotografías para poner al arquitecto al día sobre el progreso de la obra. Su esposa, Anala, de soltera Braun Kerdel, también jugó un papel decisivo, especialmente en la definición del diseño del jardín, que fue una oportunidad para expresar su pasión por la botánica, pero también eligió las obras de arte para la casa y expresó sus ideas sobre los interiores: "Yo quiero una casa sin paredes"²⁷.

Los Plancharts pertenecían a la élite cultural y adinerada de Venezuela, y Gio Ponti pertenecía a la misma clase social en Italia, lo que les permitió conectarse como pares. Entre sus intereses comunes estaba no sólo la inclinación hacia la arquitectura moderna, sino también la intensa pasión por el diseño y el arte y, en general por el compromiso constante con los eventos culturales. Gracias a *Domus*, aprendieron a apreciar la visión moderna del arquitecto italiano y su capacidad para combinar arquitectura y arte en una

única aproximación al diseño. De esta premisa surgió la decisión de encomendar el diseño de su vivienda al conocido editor de la revista. A pesar de una negativa inicial²⁸, Ponti aceptó el encargo en 1953, iniciando una relación intensa y constante con la pareja. Al principio, propuso un boceto de una "villa colonial", pero los Plancharts inmediatamente compartieron su deseo de realizar una "casa moderna", lo que despertó el interés del interlocutor. Durante esta etapa preliminar, el intercambio de cartas fue la principal herramienta a través de la cual pudieron compartir sus pasiones y hábitos. Podían pedir consejo y dirigirse al arquitecto sobre las necesidades básicas relacionadas con su forma de vida: "Representamos un matrimonio sencillo, sin hijos... nuestras amistades no son sólo relaciones representativas, nos gusta encontrarnos con ellas frecuentemente. Nuestras pasiones son las plantas, los perros, los pájaros, los peces, la fotografía, etcetera"²⁹.

Ponti declaró que dedicaba "todo su tiempo a la arquitectura, en lugar de pelear con clientes auto lesivos"³⁰. Los Plancharts estaban ansiosos por escuchar las soluciones que Ponti proponía pero, como se evidencia varias veces en la correspondencia, nunca dejaron de expresarse sobre cada una de sus decisiones: "Quiero que la casa sea completamente de su gusto, pero también del nuestro"³¹.

En 1953, cuando se pusieron en contacto con Ponti, tenían muy claras las ideas sobre el tipo de casa que querían. Armando, en la cúspide de su carrera³², tenía cuarenta y seis años y Anala cuarenta y dos. La pareja, casada desde 1935³³, ya había vivido en diferentes casas y esos lugares se convirtieron en el punto de partida para crear su propia idea de un "hogar perfecto". La Villa Planchart se iba a convertir en "el hogar de su vida"³⁴. Como testificó Anala Planchart en algunas entrevistas con Hannia Gómez³⁵, cuatro casas marcaron su cotidianidad antes del ambicioso proyecto de un edificio moderno en lo alto del cerro San Román.

La primera referencia es el lugar donde Anala pasó su juventud, "Casa Braun-Kerdel", una casa tradicional venezolana en el centro de Caracas, llena de "objetos hermosos, obras de arte, plantas y flores"³⁶, construida alrededor de un patio que marcó el ritmo diario de su vida. La centralidad del patio en la distribución de las habitaciones es uno de los primeros temas sobre los que Gio Ponti dirigió su atención. Entre los desafíos del diseño del edificio, estaba el intento constante de combinar los principios de la arquitectura moderna con el deseo de introducir jardines interiores y plantas tropicales típicas de la arquitectura tradicional venezolana, necesarias para satisfacer la memoria perceptiva de Lady Anala (fig. 05).

Después de 1935, la pareja pasó unos años en la propiedad de sus abuelos, una casa ecléctica llamada 'Mi Rancho', ubicada en el distrito de El Paraíso y construida a fines del siglo XIX por un diseñador de jardines francés³⁷. La entrada de la casa a través de una escalera precedida de una enorme planta de mango quedó en la memoria de Anala Planchart durante años. Por eso, frente a la Villa Planchart, plantó el majestuoso árbol samán que aún podemos apreciar en el fondo de la marquesina del techo de hormigón de Ponti.

Las experiencias en el concepto de hogar de los Planchart no se limitaron a las casas tradicionales de alto rango de Caracas y a los experimentos coloniales franceses de finales del siglo XIX. El espíritu vanguardista de la pareja los llevó a investigar los principios de la arquitectura moderna durante más de una década antes de conocer a Gio Ponti. En la década de 1940, el Sr. Planchart obtuvo una parcela de terreno en el distrito de la Alta Florida de Caracas y construyó una casa moderna, llamada "Guari", donde la pareja vivió durante más de diez años. El proyecto fue diseñado íntegramente por Lady Anala, sin la ayuda de ningún arquitecto³⁸. Representaba ese estilo internacional conocido y madurado hojeando revistas de arquitectura. Las características superficies blancas, las ventanas de óculo y las cornisas en voladizo se combinaron con la iluminación de los perfiles del edificio an-

ticipando en más de una década el proyecto de la Villa Planchart, como se puede comprobar en la imagen de la Villa Planchart de noche conservada en el Archivo Gio Ponti de Milán (fig. 06). En esta casa, llena de obras de arte, las similitudes con la imponente futura casa de El Cerrito aparecen sólo parcialmente. Las dimensiones eran menores y las superficies no estaban cubiertas por el mosaico de cerámica que caracteriza el edificio diseñado por Ponti: "Era muy sencillo, de una sola planta, sin baldosas"³⁹. Las experiencias de vidas pasadas también se convirtieron en ocasiones para comprobar algunos aspectos incómodos y no repetirlos: "[...] la casa estaba mal orientada, porque hacía demasiado sol en la tarde"⁴⁰. Esta experiencia convenció a Armando y Anala de solicitar una correcta orientación para la nueva casa desde la fase de diseño preliminar: "[...] el sol tiene que entrar lo menos posible por el lado oeste"⁴¹.

La última influencia que podemos identificar en la vida pasada de la familia Planchart proviene de su casa de vacaciones: "Casa de la playa", también llamada "Churuata". Era una casa frente al mar, situada en la costa más allá de la cordillera frente a Caracas. Fue construida en 1945 por Pedro Agustín Dupouy, el mismo ingeniero que realizó el edificio "Cars", sede del concesionario de coches del Sr. Planchart⁴². La casa, con una "forma totalmente moderna", constaba de dos prismas blancos perpendiculares con estructura de hormigón armado, caracterizados por ventanas horizontales y un techo plano. Tres escalones separaban los interiores del jardín y levantaban visualmente el edificio del suelo, asumiendo esa distancia respetuosa que también encontramos en la Villa Planchart entre sus muros perimetrales y el suelo (fig. 07). Los interiores, ricos en vegetación tropical, mostraban colores y formas similares a la majestuosa casa de El Cerrito que en breve los propietarios le pedirían a Gio Ponti que diseñara, recogiendo los recuerdos de todas las casas vividas hasta entonces y creando "un conjunto perfecto, hecho a medida para las personas que habrían de vivir allí día tras día"⁴³.

Las casas habitadas por Armando y Anala representan una de las influencias en la Villa Planchart, mostrando claramente los intereses de la pareja: eran "clientes discretos"⁴⁴, pero a la vez conscientes de lo que querían para su hogar.

Ponti siempre tuvo en cuenta las continuas demandas de cambios de los Plancharts, también durante la fase de construcción. A menudo señalaba que cada elección tenía que alinearse con el proyecto en su conjunto: "Tenéis que saber que siempre estoy feliz cuando os puedo complacer, sin cometer errores en el proyecto de diseño general"⁴⁵. Así, los Plancharts convencieron a Ponti de modificar el proyecto muchas veces, y en muchos aspectos diferentes. Pidieron una reducción de las dimensiones generales; la incorporación de un ascensor con pequeñas ventanas de vidrio en las puertas correderas; el reemplazo del garaje originalmente diseñado en el sótano por una sala de juegos; la construcción de un techo de hormigón en la entrada para proteger los vehículos. Pero también convencieron al arquitecto de pavimentar la mayor parte del primer piso con un parquet de madera venezolana, incluso si la madera no era uno de los materiales que Ponti recomendaba utilizar, dada su idea de "arquitectura moderna". La correspondencia revela que los Planchart influyeron en la distribución de baños, dormitorios y cocina, e introdujeron muchos detalles que caracterizan la casa. Revelando sus habilidades técnicas, Armando Planchart trabajó con técnicos en Venezuela para mejorar algunos aspectos del sistema eléctrico, así como la impermeabilización de los muros⁴⁶.

DEL DISEÑO A LA REALIDAD: LOS TÉCNICOS DE LA CONSTRUCCIÓN

Cuando el proyecto pasó de la fase preliminar a la ejecutiva, surgió la imperiosa necesidad de que una figura local verificara numerosos problemas técnicos. El lugar de la construcción estaba demasiado lejos para ser administrado sólo por Ponti, desde

Milán: “Estaré feliz de tener a mi servicio un arquitecto de Venezuela que sea vuestro amigo y que pueda colaborar para releer los borradores que yo os dedico con toda mi pasión⁴⁷.”

Los diversos viajes de placer de la pareja⁴⁸ requirían la presencia estable en Caracas de figuras confiables, que pudieran comunicarse a larga distancia con el estudio italiano durante su ausencia. Además, Ponti sabía que encontraría numerosos obstáculos burocráticos trabajando en un país extranjero. Un técnico local podría resolver muchas situaciones difíciles: “¿Cómo puedo garantizar la realización del mejor proyecto, y hacer un trabajo excepcional dentro de la normativa de Caracas que no conozco?”⁴⁹.

Mario De Giovanni fue el primer profesional presentado por los propietarios. La elección recayó en el ingeniero⁵⁰ debido a su origen italiano, que sería útil en la comunicación con el estudio de Ponti, pero también por la gran amistad con la familia de los clientes. Además, ya había trabajado en su parcela, preparando el terreno y creando los primeros caminos de acceso al cerro⁵¹. Conocía muy bien no sólo la zona, sino también las características del clima tropical y la normativa de la ciudad: “Sobre la idea de quitar el aislamiento de los muros, según constaba en el proyecto, confío en usted, porque conoce las características climáticas⁵². De Giovanni era el propietario de la constructora “MADE”, con sede en Caracas. Por encargo de los Plancharts, se ocupó de supervisar los planes elaborados en Milán; proporcionar el diseño del proyecto del sistema hidráulico; verificar el diseño estructural junto con el taller italiano; y cuidar de las operaciones durante la construcción.

Durante los tres años de colaboración, Ponti expresó varias veces una gran estima por su colega venezolano, que era muy preciso: “Un elogio a usted, que hizo las paredes con la precisión de un fabricante de muebles⁵³. Su contribución no fue sólo en la ejecución, sino también en la introducción de mejoras significativas al proyecto. A veces sus brillantes soluciones fueron necesarias para corregir errores cometidos por Ponti: “Todas las providenciales observaciones que hizo De Giovanni derivaron de mis errores. Su ayuda fue providencial⁵⁴. Cambió los detalles estructurales de muchas vigas de hormigón armado, imposibles de realizar estructuralmente como habían sido diseñados en Milán⁵⁵. También modificó el espesor de la losa para cumplir con la normativa local⁵⁶ y cambió las dimensiones de los ladrillos huecos planificadas en Milán por otras disponibles en Venezuela.

Si bien fue particularmente lento en responder a las cartas, el técnico italo-venezolano demostró ser un ‘colaborador a distancia’ sumamente decisivo: “Me alegro de que sea tan preciso y de que me lo cuente todo, porque esto es una gran ayuda para mí⁵⁷. En marzo de 1954, cuando el Sr. Planchart le pidió que cambiara las dimensiones generales de la casa, De Giovanni informó a su colega que había seguido las instrucciones de los clientes, cambiando la menor cantidad posible de características: “Como notará, en la reducción de dimensiones me adherí lo más fielmente posible a su diseño⁵⁸.”

Ponti a veces se vio obligado a aceptar los cambios propuestos por su colega cuando no veía tenía margen para replicar. Esto sucedió, por ejemplo, unos días antes de la construcción de la cimentación, cuando De Giovanni comunicó que tenía que mover unos metros la posición del edificio en el jardín tras encontrar algunos errores en las mediciones: “El arquitecto Ponti tomó nota de eso y me dijo que sólo puede contar con la inteligencia de Di Giovanni para considerar este cambio como la mejor solución posible⁵⁹.”

La capacidad resolutoria del ingeniero se consideró fundamental en la transposición constructiva de los detalles estructurales proyectados en Milán, mientras que, por el contrario, Ponti cuestionaba a menudo su capacidad de diseño en la definición de aspectos arquitectónicos, como le confió a Armando Planchart: “Tiene excelentes cualidades, pero es un poco extravagante, y por eso hay que tener mucho cuidado con su voluntad de proponer variaciones⁶⁰. Entre estas ideas, estaba la curiosa propuesta de re-

vestir parte de la fachada oriental –bajo el techo de la entrada– con un “mosaico con los colores del arcoiris⁶¹” y la propuesta de pintar el límite del canalón perimetral en color oscuro: “Por favor, píntelo inmediatamente en blanco. Se ve muy mal⁶².”

Salvo por la baja compatibilidad en algunas elecciones formales, la colaboración entre las dos figuras continuó con confianza hasta el segundo año de construcción. Sin embargo, a partir de 1957, los problemas de salud obligaron a De Giovanni a dejar el proyecto. El joven arquitecto Graziano Gasparini lo reemplazó durante los últimos ocho meses antes de la inauguración de la casa (diciembre de 1957), e introdujo un nuevo personaje en la compleja historia de la Villa Planchart.

Ponti aprobó inmediatamente al nuevo administrador del sitio. Reconoció habilidades de diseño claramente superiores en el joven arquitecto en comparación con su predecesor, lo suficiente como para hacer referencia a él en seis artículos en *Domus*⁶³. La mayor parte de su apoyo se centró en completar las decoraciones definidas por Ponti y De Giovanni en los años anteriores, pero también brindó su contribución sugiriendo algunos detalles importantes. Entre ellos se incluyó la idea de quitar la jaula para pájaros del patio, porque “es altísima y cubre la maravillosa decoración de la pared⁶⁴. Indirectamente influyó en la construcción también del pavimento exterior realizado con adoquines y hormigón: “Los quiero como el que realizó Graziano para otras casas en Caracas⁶⁵.”

También dirigió las instalaciones de tres importantes artistas italianos que participaron del proyecto: Giordano Chiesa, quien realizó el singular mobiliario de madera de la biblioteca en Italia, luego transportado en Venezuela por barco; el escultor Romano Rui, quien realizó la superficie metálica decorada para la chimenea del patio (**fig. 08**); y el artista Fausto Melotti, quien decoró el patio y las paredes del Comedor Tropical con cerámica vitrificada (**fig. 09**).

Gracias a la correspondencia podemos entender que la obra de estos artistas fue dirigida por Gasparini y Ponti, quienes muchas veces les dieron el primer impulso sobre el proyecto artístico, pero les dejaron libres para que expresaran su propio arte en los detalles: “Estoy estudiando la decoración de las paredes traseras del patio con un ceramista extraordinario. ¡Será maravilloso! [...] Estas cerámicas no son mías y el autor tiene todo el mérito por su belleza⁶⁶. Todas las decoraciones artísticas de la casa son fruto de la culta colaboración entre el arquitecto italiano, los técnicos venezolanos, y el aporte personal de los artistas, quienes definitivamente adquirieron su parte en la autoría de la obra final.

CONCLUSIONES

Uno de los resultados más relevantes de la investigación es la identificación de la Villa Planchart como una obra de arte compleja, donde el concepto de autoría no puede vincularse únicamente a la conocida figura de Gio Ponti. Esta icónica pieza de arquitectura surge como una “obra coral”, con múltiples expresiones que representan a los diferentes protagonistas involucrados en el diseño y en el camino de realización. Una obra de arte que creció gracias a la contribución significativa de todos los protagonistas involucrados en la construcción.

La investigación de Gio Ponti sobre los principios de la “casa de estilo italiano” –*La casa all’italiana*⁶⁷– se integran con los deseos de los Plancharts, unos “clientes ideales” con necesidades precisas derivadas de un contexto social y cultural que el arquitecto sólo conocía parcialmente cuando los conoció por primera vez. La Villa Planchart representó un desafío que Gio Ponti pronto aprendió a compartir con figuras decisivas introducidas en la fase ejecutiva, habiendo reconocido la imposibilidad de gestionar la obra solo. El papel instrumental de Mario De Giovanni y de Graziano Gasparini emerge con claridad del estudio de la correspondencia, tanto como la contribución de Giordano Chiesa, Romano Rui y Fausto Melotti, quienes se sintieron libres de introducir sus propias expresiones

artísticas en el proyecto: “Creo que esta obra de arte será una de las más importantes de mi vida”⁶⁸. Muchas elecciones fueron influenciadas por sus propuestas alternativas, lo suficiente como para modificar aspectos importantes, formales y constructivos del edificio. Si se reconoce la arquitectura construida como una suma de capas, es posible considerarlos como profundamente involucrados en el proceso creativo, en la misma medida que el arquitecto.

Gracias al estudio detallado de los documentos de archivo, es posible identificar aquellas influencias particulares, que son más difíciles de detectar en un edificio que a menudo se considera una obra maestra tan sólo de Gio Ponti. Con el fin último de conocer el pasado de la Villa Planchart para mejorar las obras de conservación futuras, ahora también somos capaces de definir los múltiples orígenes de aquellos detalles que han hecho de esta obra de arquitectura un icono del movimiento moderno, al tiempo que dar fe de la insuficiencia de narrativas que ensalzan la autoría individual.

Giorgio Danesi

se graduó con honores en Arquitectura para la Conservación (Master Degree, 2013) en la Universidad Iuav de Venecia. Desde 2018 es Doctor en Historia y Conservación de la Arquitectura, con una tesis centrada en las obras de restauración del siglo XX de la Basílica de San Marcos (Venecia). Durante 2020 fue becario postdoctoral en el proyecto de investigación: “Correspondencias. La Villa Planchart del diseño a la materialidad”, dedicado a la documentación y conservación de la conocida obra de Gio Ponti en Venezuela. Desde 2020 es profesor adjunto de Conservación Arquitectónica en la Universidad de Udine. Sus principales intereses de investigación se centran en la conservación del patrimonio del siglo XX.

E-Mail: giorgioisedanesi@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-7189-1865

Notas

- 01.** *GPA Archive*, VP, Carta de G. Ponti a A. Planchart, 20 de marzo de 1956. Todas las fuentes primarias y secundarias del artículo han sido traducidas al español por el autor.
- 02.** IRACE, F., "Corrispondenze: la villa Planchart di Gio Ponti a Caracas", *Lotus International*, 1988, 60, p. 85.
- 03.** GRECO, A., *Gio Ponti: la villa Planchart a Caracas*, Edizioni Kappa, Roma, 2008, p. 9.
- 04.** *Ibid.*, p. 9.
- 05.** La investigación se basó en los siguientes archivos: *Centro Studi e Archivio della Comunicazione* (CSAC) en Parma; *Gio Ponti Archives* (GPA) en Milán, *Planchart Foundation Archive* (AFP) en Caracas.
- 06.** GRECO, A., *Gio Ponti: la villa Planchart a Caracas*, *cit.*, p. 9.
- 07.** Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación postdoctoral realizada por el autor en 2020: 'Correspondencias. La Villa Planchart del diseño a la materialidad', Universidad Luav de Venecia; supervisor académico: Prof. Sara Di Resta; socios de la investigación: Docomomo Internacional ISC E+T (arco. Andrea Canziani), Docomomo Venezuela y Fundación Planchart. La investigación forma parte del proyecto 'Patrimonio en peligro. Conservación entre protección y emergencia en el caso de la Villa Planchart', ClusterLab He.Modern, Universidad Luav de Venecia.
- 08.** "Villa Planchart tiene que ser mi obra maestra, una obra de arte perfecta" GPA, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 16 de diciembre de 1954.
- 09.** La Villa Planchart también se llama "El Cerrito". "Cerrito" significa 'pequeña colina' en español venezolano.
- 10.** PONTI, G., "Il modello della villa Planchart in costruzione a Caracas", *Domus*, 1955, 303, p. 11.
- 11.** Fue construida en 1955 y demolida en 1994 para construir un hotel.
- 12.** PORCU, M., y STOCCHI, A., *Gio Ponti, tre ville inventate*, Abitare Segesta, Milano, 2003.
- 13.** El proyecto preliminar del rascacielos Pirelli se presentó en enero de 1953. PONTI G., "Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano", *Domus*, 1956, 316, pp. 1-16.
- 14.** Ambos en *Domus*, 1955, 303, y en *Domus*, 1961, 375.
- 15.** PONTI, G., "Istituto di fisica nucleare a San Paolo", *Domus*, 1953, 284, pp. 8-11.
- 16.** PONTI, G., "Edificio italiano a Stoccolma", *Domus*, 1953, 288, 8-11.
- 17.** CANALI, F., "La Fondazione Garzanti a Forlì di Gio Ponti", *Studi romagnoli*, 2006, 57, pp. 775-801.
- 18.** Algunas imágenes de estos proyectos se pueden encontrar en el sitio web de GPA Archive: <https://www.gioponti.org/it/>. (todas las direcciones URL accedidas en junio de 2021).
- 19.** PONTI, G., "Una villa fiorentina", *Domus*, 1961, 375, p. 2.
- 20.** IRACE, F., "Corrispondenze: la villa Planchart di Gio Ponti a Caracas", *Lotus International*, 1988, 60, p. 85.
- 21.** *Ibid.*
- 22.** FRAILICH-PONTI, L., "Prefacio", GOMEZ, H., *El Cerrito. La obra maestra de Gio Ponti en Caracas*, Utreyra Ediciones, Caracas, 2009, p. 13.
- 23.** PONTI, G., "Il modello della villa Planchart in costruzione a Caracas", p. 10.
- 24.** *Domus* 303 y *Domus* 375.
- 25.** PONTI, G., "Una villa fiorentina", p. 2.
- 26.** FRAILICH-PONTI, L., "Prefacio", p. 13.
- 27.** "Dime, ¿qué te gusta en una casa?" — "Me gusta sin paredes". Andrés Bello entrevista a Anala Planchart en el video documental "El Cerrito", Caracas, 2006.
- 28.** "... Respondió que no estaba interesado por dos razones: en primer lugar, porque acababa de hacer un proyecto para Argentina sin ningún resultado; en segundo lugar porque, en vez de hacer proyectos, prefería construir casas". IRACE F., *Gio Ponti: la casa all'italiana*, Electa, Milan, 1988, p. 153.
- 29.** *GPA Archive*, VP, carta de A. Planchart a G. Ponti, Lugano, sin fecha.
- 30.** PONTI, G., "Una villa fiorentina", p. 2.
- 31.** *GPA Archive*, VP, carta de A. Planchart a G. Ponti, 14 de julio de 1955.
- 32.** Armando Franklin Planchart nació en Caracas en 1906. Abrió la primera agencia de automóviles General Motors de la ciudad en la década de 1940.
- 33.** GOMEZ, H., *El Cerrito*, *cit.*, p. 74.
- 34.** GRECO, A., *Gio Ponti: la villa Planchart a Caracas*, p. 9.
- 35.** Hannia Gómez es la curadora actual de la Fundación Planchart. Las entrevistas a Anala Planchart en 2001 se recogen en GOMEZ, H., *El Cerrito*.
- 36.** GOMEZ, H., *El Cerrito*, *cit.*, p. 74.
- 37.** El Nouveau Quartier Paraiso fue construido en 1894. Ver GOMEZ H., "La citadela paradiso", *El Nacional*, Caracas, 20 de julio de 2002.
- 38.** GOMEZ, H., *El Cerrito*, *cit.*, p. 88.
- 39.** *Ibid.*, p. 77.
- 40.** *Ibid.*
- 41.** *GPA Archive*, VP, carta de A. Planchart a G. Ponti, "Especificaciones aproximadas de la casa, Caracas, sin fecha.
- 42.** VERA, H., 1951. *Edificio CARS*, Fundación Arquitectura y Ciudad, 13 de julio de 2018. <https://fundaayc.wordpress.com/tag/pedro-agustin-dupouy>
- 43.** GRECO, A., *Gio Ponti: la villa Planchart a Caracas*, p. 13.
- 44.** *Ibid.*, p. 9.
- 45.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 1 de octubre de 1955.
- 46.** "El Sr. Planchart tuvo la gran idea de impermeabilizar las paredes del patio" GPA, Archive, VP, Carta de G. Ponti a M. De Giovanni, 27 de junio de 1956.
- 47.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 23 de noviembre de 1955.
- 48.** Armando y Anala Planchart organizaron un largo viaje a Asia y África a principios de 1955. *GPA Archive*, VP, carta de A. Planchart a G. Ponti, 21 de diciembre de 1954.
- 49.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 15 de marzo de 1954.
- 50.** En la correspondencia Mario De Giovanni es llamado igualmente "ingeniero" o "arquitecto".
- 51.** GOMEZ, H., *El Cerrito*, p. 138.
- 52.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a M. De Giovanni, 8 de febrero de 1955.
- 53.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a M. De Giovanni, 2 de noviembre de 1956.
- 54.** *GPA Archive*, VP, carta de M. C. Ferrario a M. De Giovanni, 4 de agosto de 1955.
- 55.** "Tengo que modificar las estructuras", *GPA Archive*, VP, carte de M. De Giovanni a G. Ponti, 23 de junio de 1955.
- 56.** *GPA Archive*, VP, carta de M. De Giovanni a G. Ponti, 28 de enero de 1955.
- 57.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a M. De Giovanni, 9 de marzo de 1955.
- 58.** *GPA Archive*, VP, carta de M. De Giovanni a G. Ponti, 21 de marzo de 1954.
- 59.** *GPA Archive*, VP, carta de M. C. Ferrario a M. De Giovanni, 15 de abril de 1955.
- 60.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 7 de septiembre de 1956.
- 61.** *GPA Archive*, VP, carta de M. De Giovanni a G. Ponti, 4 de mayo de 1956.
- 62.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a M. De Giovanni, 6 de septiembre de 1956.
- 63.** PONTI, G., "Graziano Gasparini", *Domus*, 1954, 294; PONTI, G., "Tre costruzioni: Graziano architetto in Venezuela", *Domus*, 1954, 299; PONTI, G., "In Venezuela: casa al mare a Macuto, Casa a tre piani a Caracas", *Domus*, 1959, 377; GASPARI, G., "A Caracas una casa piena di quadri", *Domus*, 1956, 323; GASPARI, G., "Casa e piscina", *Domus*, 1957, 327.
- 64.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Gasparini a G. Ponti, 18 de julio de 1957.
- 65.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 24 de agosto de 1956.
- 66.** *GPA Archive*, VP, carta de G. Ponti a A. Planchart, 22 de febrero de 1954.
- 67.** PONTI, G., "La casa all'italiana", *Domus*, 1928, 1, p. 7; IRACE, F., Gio Ponti, *la casa all'italiana*, Electa, Milano, 1988; PONTI G., *Amate l'architettura*, Rizzoli, Milano, edizione 2018.
- 68.** *GPA Archive*, VP, carta de F. Melotti a A. Planchart, 9 de junio de 1956.

Imágenes

01. Villa Planchart, Caracas. Plano de la planta baja diseñado por Gio Ponti en 1954 (*Domus*, 1961); y borrador fachada norte (*Domus*, 1955).

02. Villa Planchart, Caracas. La marquesina sobre la entrada de la fachada este, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

03. Villa Planchart, Caracas. Vista y detalles de la fachada norte, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

04. Villa Planchart, Caracas. Los muebles de madera hechos por Giordano Iglesia, incluyendo la estantería giratoria de los trofeos de caza, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

05. Las paredes interiores del jardín con floreros de plantas tropicales en Villa Planchart y algunos detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

06. Villa Planchart, Caracas. Vista nocturna, 1957 (GPA Archive website).

07. Villa Planchart, Caracas. Vista de la fachada este y detalles de los muros perimetrales, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

08. Villa Planchart, Caracas. Las superficies metálicas decoradas, realizadas por el escultor Romano Rui para la chimenea del patio, y detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

09. Villa Planchart, Caracas. Las decoraciones cerámicas de Fausto Melotti en el Patio, 1961 (*Domus*, 1961), y detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

08

La colaboración silenciada: diseño y fabricación en la arquitectura británica de los albores de la modernidad

Christine Casey

Este artículo sostiene que el papel de la fabricación se ha subordinado al del diseño en la arquitectura moderna temprana en Gran Bretaña. Se inspira en la imagen de Gottfried Semper del arquitecto en la antigüedad como coragus u orquestador de las muchas habilidades necesarias para crear un edificio y demuestra que el conocimiento de los materiales y la artesanía informaron el proceso de diseño. Sostiene que el papel del arquitecto como orquestador de la producción artesanal se ha pasado por alto debido al excesivo énfasis en el diseño conceptual. Se explora la relación entre los enfoques conceptual e intuitivo de la construcción, así como la comunicación entre el arquitecto y los artesanos a través de modelos y dibujos de trabajo a gran escala. Se señalan las preocupaciones no arquitectónicas de los artistas plásticos que participan en la producción arquitectónica. Por último, se demuestra que las tendencias historiográficas a la atribución estilística y biográfica militan en contra de una visión holística del diseño y la artesanía en la arquitectura moderna temprana.



Los edificios se conciben en la mente y se trasladan a la realidad gracias a la coordinación de múltiples manos, algunas con más talento que otras. El excesivo énfasis en el diseño y en la intervención de arquitectos individuales ha hecho que se pase por alto tanto la capacidad reflexiva y el conocimiento teórico y práctico del artesano como la relación entre diseñador y artesano en la producción arquitectónica de los inicios del periodo moderno. Alina Payne ya advierte que la "artesanía" ha sido prácticamente suprimida de la historia del Renacimiento arquitectónico¹. Como parte de un esfuerzo más amplio por reintroducir al artesanado en la narrativa de los primeros años de la arquitectura moderna británica, este artículo recurre a la historia y a la historiografía para recapacitar sobre la interacción entre el arquitecto y el artesano a lo largo del siglo dieciocho y las barreras que han hecho difícil comprender esta relación². Refuta los modelos biográficos tradicionales y centrados en el diseño de la historia de la arquitectura, que asumen un desmesurado impacto del diseño en la actividad constructiva, y reflexiona, por el contrario, sobre la postura de teóricos del artesanado, como David Pye, quien defiende que el trabajo manual es responsable

“de una buena parte de la calidad de lo que nos rodea”⁹³. Sigue el incuestionable ejemplo de Gottfried Semper, defensor de la imagen del arquitecto en la antigüedad como un corifeo u orquestador de las múltiples habilidades necesarias para erigir un edificio: “El arquitecto era el corifeo, el director de un grupo, el propio nombre lo dice. Era el escogido entre los artistas no tanto por su desbordante maestría de todas las artes como por su especial talento para evaluar la situación y asignar los recursos, y por la agudeza de su ojo para la distribución y la economía de medios. Supervisaba el conjunto con imparcialidad, sin dejarse arrastrar por cuestiones teóricas, y contaba con la voluntariosa ayuda de todos los artistas, que sin embargo no sentían estar rebajándose al nivel de los pintores decorativos y estucadores cuando trabajaban a las órdenes del arquitecto”⁹⁴.

Rescatar la voz de aquellos artesanos de los albores de la modernidad no es tarea fácil, ya que la mayoría de los testimonios que han llegado hasta nosotros provienen de escritos y registros entre el promotor y el arquitecto. Para lograr adentrarnos en el escurridizo espacio entre el diseño y la fabricación deberemos extender nuestras redes todo lo posible y capturar ejemplos fugaces de interacción entre material, tecnología y diseño. Aunque la historia de la construcción ha hecho grandes avances en este sentido, no se ha ocupado lo suficiente de los aspectos no estructurales, de esos tratamientos superficiales de los primeros edificios modernos que suelen ser relegados a espacios intermedios entre la historia del arte y la historia de la arquitectura por considerarse demasiado modestos para aquella y demasiado ornamentales para esta. De hecho, como afirmaba sir William Chambers, la arquitectura “debe a la escultura gran parte de su magnificencia”⁹⁵. Este ensayo, por lo tanto, se estructura a partir de un amplio abanico de material primario y secundario con un criterio temático, más que estrictamente cronológico, y muestra un retrato de la interacción entre los artesanos y arquitectos británicos de la primera modernidad. Aborda cuestiones como la implicación de los arquitectos en la cantería; el papel del arquitecto en la valoración y medición de la labor de los artesanos; la divergencia de lenguajes y métodos aplicados al diseño y el trabajo manual y el consiguiente menosprecio a este último; la interfaz o vías de comunicación entre el arquitecto y el artífice, con sus posibles malentendidos, y la tendencia de los analistas a ignorar a los profesionales de la construcción y atribuir todos los edificios de ciertas pretensiones a arquitectos reconocidos. Sir Christopher Wren sienta las bases del debate gracias a la conservación de abundantes documentos acerca de St. Paul y las iglesias de Londres, el extenso testimonio de sus contemporáneos y la dedicación de los académicos al análisis del amplio espectro de labores arquitectónicas en la catedral. Aun con todo, incluso aquí existen todavía vacíos importantes, como la falta de publicaciones académicas sobre el tallado de la piedra y la composición de los órdenes en los edificios de Wren. En cualquier caso, el trabajo de taller de la catedral es un buen punto de partida para comprender la gran diversidad de oficios en la arquitectura británica del siglo dieciocho, ya que es aquí donde, bajo la supervisión de Wren, se ejecutaban las pruebas en un sistema ordenado de encargados, dibujantes y artesanos. Entre ellos se encontraban Nicholas Hawksmoor y diversas dinastías de maestros albañiles de Oxfordshire y de la isla de Pórtland en Dorset. Albañiles y canteros, habituados a manejar y esculpir la piedra de Pórtland, estuvieron muy demandados a lo largo de todo el siglo dieciocho debido a que esta blanca piedra caliza, más fácil de trabajar, fue la preferida por la arquitectura clásica en toda Gran Bretaña e Irlanda.

Aunque el diseño y el dibujo podían enseñarse con libros, el manejo del instrumental y las reglas, la traducción del diseño a piedra, ladrillo y mortero se aprendían fundamentalmente mediante prueba y error durante el proceso de construcción, nutriéndose del conocimiento y la habilidad de los trabajadores de las canteras, comerciantes de madera, constructores y artesanos. Conocer las propiedades de los sillares era imprescindible para

erigir una arquitectura monumental. Wren explicó a Roger North que las limitaciones del material desaconsejaban el empleo de un orden gigante único en el pórtico de St. Paul (fig. 01). Esto inclinó la balanza a favor de órdenes superpuestos pareados, con entablamentos más livianos que no aplastaran las columnas de tambores y cuyos arcos de descarga en los entablamentos fueran capaces de estabilizar los intercolumnios⁹⁶. Aunque el cálculo jugó un papel importante en la decisión de Wren, no debería subestimarse la experiencia y el consejo de los canteros y los albañiles. El 18 de noviembre de 1676, cuando Wren todavía estaba gestando los diseños de St. Paul y después de una cena junto al entonces topógrafo Robert Hooke, un comerciante de piedra les habló del material de Pórtland⁹⁷. Un poco antes, en 1672, Hooke se había reunido con un tal “Mr. Andrewes”, quien le habló de las canteras de Kent, y durante toda la década menciona inspecciones directas, entregas y, en ocasiones, rechazo de piedra o mármol⁹⁸. Wren llegó a la sección de la cúpula en colaboración con sus albañiles y herreros, y tanto él como Hawksmoor confiaron en albañiles de Burford, en Oxfordshire, para que interpretaran sus diseños y que prácticamente decidieran en su nombre en las obras⁹⁹. “Preséntese al bueno de Mr. Strong –escribe Nicholas Hawksmoor en 1705 al encargado de Blenheim, Henry Joynes, a propósito de Edward Strong, jefe de albañilería ahí y en la catedral de St. Paul–, él le ayudará. Ante cualquier duda haga llamar a Mr. Strong”¹⁰⁰. Décadas más tarde, sir William Chambers depositaba igualmente su confianza en la experiencia de un albañil. En un escrito que dirige a su encargado de obra de la abadía de Woburn acerca de la provisión de piedra para el nuevo puente, Chambers teme que quizá no tenga tiempo de juntarse con el maestro albañil en la cantera: “Haré lo posible por reunirme con Cowley en Astridge, pero no estoy seguro de tener tiempo. Tampoco es imprescindible, ya que él conoce mejor que yo las características de la piedra y me limito a pedirle precisión en las dimensiones”¹⁰¹. La comunicación directa favorecía el intercambio de impresiones en estas fructíferas relaciones laborales, como bien señala el arquitecto William Winde al reproducir las palabras del escayolista Edward Goudge en 1684: “Ya que es prácticamente imposible [...] que yo pueda valorar los dibujos o calcular precios sin haber estado él conmigo o yo con él. Yo habría modificado algunas cosas del dibujo, pero no quiero hacerlo sin hablar con él yo mismo.”¹⁰². Era más frecuente que las órdenes y las aclaraciones se transmitieran por correspondencia, como muestra la carta en tono burlón del maestro albañil Hugh Darley desde el Dublín de 1755 en la que solicita al arquitecto Henry Keene, afincado en Londres, consejo acerca de los costes y medidas de los festones y la decoración del entablamento, de piedra labrada, para el Trinity College (fig. 02): “Respecto a todos estos datos le ruego que responda de la manera más explícita que le sea a usted posible, pues bien es sabido que los irlandeses somos duros de mollera y la valoración y honorarios de estos elementos ha de calcularse con el máximo cuidado, pues yo no he llegado a ningún acuerdo con el escultor y hemos resuelto atenernos a lo que usted dictamine”¹⁰³.

Entonces, como ahora, las colaboraciones mantenidas en el tiempo entre arquitectos y artesanos descansaban en la garantía de calidad en el trabajo y los materiales. Una parte esencial de las labores del arquitecto eran las mediciones y valoraciones, imprescindibles para que los artesanos pudieran cobrar. Esto se aplicaba a todos los aspectos de la construcción, desde los muros estructurales de ladrillo al labrado de las decoraciones de mármol de las chimeneas. Richard Castle, el arquitecto más famoso de Irlanda en los años treinta y cuarenta del siglo dieciocho, tenía a los gremios en alta estima y aseguraba a un cliente que “un albañil habilidoso, con ladrillo y una losa de piedra lo bastante larga, podía arreglárselas para salvar la luz entre las viguetas del suelo y recibir el hogar de una chimenea sin más apoyo inferior”¹⁰⁴. Una breve biografía póstuma de Castle afirmaba de él que era “tan claro en sus instrucciones a los trabajadores que ni el más ignorante podría cometer ningún error... Si el resultado de los trabajos no era como él esperaba, pedía que lo

echaran abajo y, cuando venía a inspeccionar las obras, exigía que estuvieran presentes todos los artífices, que lo seguían en un largo séquito¹⁵ (fig. 03). Igualmente, se tiene constancia de que James Gibbs mandaba demoler los trabajos si no quedaba satisfecho, aunque también elogiaba abiertamente la calidad y el “buen gusto” de las creaciones de sus artesanos preferidos¹⁶. Por lo tanto, una función esencial del arquitecto, y de la que apenas se ha hablado, era juzgar y valorar la labor de los artesanos mejor cualificados en lo referente a cantidades, calidad y precio. Al evaluar las tallas de Chatsworth, Wren descontó “poco en aquellas labores cuya ejecución requería la mano de un maestro”¹⁷. Parece que el trabajo del tallista Grinling Gibbons satisfizo a todo el mundo, o eso le hizo saber al contrariado duque de Chandos en 1718, quien se fió de su palabra y accedió a pagar la totalidad del importe aunque consideraba que la calidad del resultado no estaba a la altura del precio¹⁸. Sólo cuando se retenía el pago y se iniciaba un proceso de litigio se cuestionaban los pormenores de la valoración, como puede verse en un juicio celebrado en Nápoles hacia 1680 entre los monjes cartujos de San Martino y su arquitecto, Cosimo Fanzago¹⁹. En la capilla monástica, hoy famosa por el virtuosismo de sus incrustaciones de mármol, la evaluación de expertos valoradores, expuesta con preciso vocabulario vitruviano, incidía en la fluctuante calidad de la ejecución e iba desde “carente de valor” hasta “de buena calidad”, según criterios como la “excelente manufactura” o la dificultad del tallado²⁰. Conseguir y mantener una artesanía de alta calidad también era misión del arquitecto, a menudo en contra de la voluntad del cliente, como relata el arquitecto John Adam en respuesta a su cliente, John Paterson de Hoptoun, enfadado por la cuenta del carpintero: “No hay duda de que los precios pueden parecer elevados –escribe Adam–, pero no se puede obtener nada extraordinario sin un precio acorde con esfuerzo”²¹.

Sin embargo, aunque la artesanía era crucial para conseguir un edificio de buena calidad, no encontró su lugar en el amplio sistema de valores del periodo. Si bien las complejas habilidades y la rapidez en el manejo de herramientas manuales, el conocimiento intuitivo de los materiales y el buen criterio implícito para evaluarlos dependían del ojo y la cinta métrica del valorador, lo cierto es que la teoría no los tuvo en cuenta y contribuyó a mantener la idea de que el artesano era un ejecutor iletrado y sin capacidad de cálculo que dependía necesariamente de las elevadas y cuantificables habilidades del arquitecto y supervisor de la obra. Thomas Bedwell, inventor de la regla de carpintero a finales del siglo XVI, afirmaba: “Les basta con saber que es así, aunque ignoren por completo por qué es así”²². “¿Qué simples son esos hombres que trabajan diariamente y no saben qué es una simetría! –escribía Robert Stickells, un arribista maestro albañil de aquella época–. ‘Ni siquiera no sabe’ medir en dos veces con esa regla de dos pies que lleva en la mano de aquí para allá”²³. Esta infravaloración de las habilidades manuales estaba relacionada con la forma de remuneración. El trabajo de los escultores, maestros albañiles, escayolistas y carpinteros, sin importar su valía, se pagaba según mediones. Por el contrario, el arquitecto cobraba una tarifa o porcentaje. La brecha entre diseño y construcción se amplió por la disparidad entre el dibujo y la actividad constructiva. Las diversas instrucciones de los tratados arquitectónicos para el adelgazamiento y la éntasis de las columnas es un claro ejemplo; parece que la pragmática regla palladiana del pulgar para definir la éntasis era muy utilizada por los artesanos, quienes, ante la falta de medidas precisas, tenían lógicamente mucho margen de maniobra. Michael Wills, carpintero-arquitecto dublinés y uno de los primeros traductores al inglés de Vitruvio, afirmaba que a mediados del siglo dieciocho la éntasis de la columna estaba “definida por la curvatura de un listón de madera. Para que la zona central no fuera más gruesa que la base, sujetaban el listón a un tercio de su altura”²⁴ (fig. 04). Corroboró este punto John Evelyn, quien consideraba esta práctica tan habitual que no merecía la pena describirla: “El procedimiento basado en una regla plana flexible, de igual longitud

que la columna, dividida en tres partes iguales y cuyo tramo inferior es perpendicular, es tan conocido que no necesito añadir nada, excepto que en los mejores ejemplos apenas se aprecia ensanchamiento y, por lo tanto, ha de usarse con moderación y discreción, en cualquier caso”²⁵. El lenguaje y el léxico también diferían entre el campo intelectual y el manual. El *Cours d'architecture* de Augustin Charles d'Aviler muestra las variaciones terminológicas entre los tratados de arquitectura y el lenguaje llano: los *ouvriers* llamaban baguette al astrágalo o *boudin* (morcilla) al toro superior²⁶ (fig. 05). También se aprecian estas variaciones vernáculas de los primeros constructores modernos en la mencionada carta de Hugh Darley. Al analizar el precio unitario de una sofisticada moldura para el astrágalo del entablamento del Trinity College de Dublín, Darley describe la moldura de perlas y rodeos como “labrada con lo que nuestros talladores llaman curvas y burbujas”²⁷. En la Cámara Radcliffe de Oxford, los albañiles se referían igualmente a las bandas y ornamentos como burbujas y lenguas “partidas”, una terminología muy descriptiva que señala la naturaleza característicamente visual de la transmisión de los ornamentos²⁸ (fig. 06).

Además de las exhaustivas discusiones en obra y de las instrucciones por correo, el principal medio de comunicación entre el arquitecto y los artesanos eran los dibujos y modelos. A pesar de su confianza en ciertos artesanos, a los que eximía de su férreo control habitual, Wren se proponía controlar todos los aspectos de la ejecución, en la medida de lo posible, y llegaba hasta el detalle de los arquitebros y las cornisas. De hecho, en una carta al maestro del Trinity College de Cambridge se comprometía a “definir todas las molduras con el mínimo detalle”, “más adecuadas para los trabajadores”, calificaba a los arquitectos de ser “tan pedantes como los críticos y los pregoneros” y prometía desenvolver los diseños originales, ya que en las manos de los obreros estarían muy pronto tan pintarrajeados que no servirían para concluir las obras²⁹. A finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho todavía se consideraba que los modelos eran el medio perfecto para comunicar un diseño a los artesanos. Para Roger North era muy difícil dar instrucciones a los operarios “a partir de un dibujo en dos dimensiones”, mientras que William Cooley, en una carta al conde de Egmont en 1748, suplicaba “a su ilustrísima encargar un molde no menor de una pulgada por pie”, ya que “resulta casi imposible conseguir que un número tan elevado de artesanos finalice cada uno su parte a la perfección sin un molde que, al poder descomponerse en piezas, sería del agrado de todos”³⁰. Pocos modelos han llegado hasta nuestros días, y todavía menos dibujos a mayor escala, que eran el siguiente mejor medio de comunicación. Los pocos dibujos supervivientes de los años cuarenta del siglo XVIII para el entablamento y la balaustrada (fig. 07) de la Carton House, en el condado de Kildare, muestran la dedicación de Richard Castle para asegurar una correcta comunicación con sus albañiles. La escala representada es de una pulgada a tres octavos de pulgada y son prácticamente iguales que el edificio finalizado³¹. Su conservación es asombrosa y quizá guarde relación con el repentino e inesperado fallecimiento de Castle en sus dependencias de la Carton House mientras redactaba una carta, hoy extraviada, con instrucciones a un carpintero de la ciudad de residencia de su cliente.

Pero a pesar de todas las cartas, todas las directrices en obra, los modelos explicativos y los dibujos a escala, muchos aspectos se desvirtuaban al pasar del diseño a la ejecución. Un dibujo del despacho de Vanbrugh para la White Tower de Greenwich reproduce dos conjuntos de cotas ligeramente distintos; y un lado del alzado se lee: “Medidas según lo ejecutado” y al otro: “Medidas según lo encargado”³² (fig. 08). Muchos de los dibujos de Vanbrugh carecen de escala gráfica, aunque incluyen una sencilla relación con el número de pies que corresponde a cada pulgada. En su lugar, detallan las cotas con sumo cuidado. En un alzado del palacio episcopal de Cashel, en el condado de Tipperary, el primo de Vanbrugh, Edward Lovett Pearce, especificaba que cada piedra angular debía tener una

altura de catorce pulgadas y un bisel de tres pulgadas³³, mientras que algunos dibujos de alrededor de 1740 para la composición de la mampostería de la fachada del castillo de Dromoland, en el condado de Clare, proporcionan una indicación numérica para las cotas de los sillares, piedras angulares y dovelas³⁴. La confianza en las cotas, más que en la escala, refleja cierto recelo por las convenciones gráficas y una fe en el número que persiste durante toda la edad moderna. "No escalar el dibujo, atenerse a las cotas numéricas" es una indicación típica producto de los problemas de trabajar con escalas gráficas cuando una línea de tinta puede representar varias pulgadas. El diseño por correspondencia del siglo XVIII en Gran Bretaña incrementaba la posibilidad de malentendidos sobre la escala, como muestran los correos de sir William Chambers. En una carta de 1770, Chambers reprendía al constructor de la abadía de Milton, Stephen Carpenter, de Blandford: "Estoy casi seguro de que mi plano del sótano estaba correctamente acotado y que, por tanto, se debe a un error suyo... Parece usted hablar con demasiada indiferencia sobre la exactitud de su trabajo cuando afirma que, que usted sepa, en el conjunto de la construcción todas las dimensiones coinciden excepto que se han perdido tres pies en uno de los frentes. De un maestro constructor se espera otro tipo de lenguaje"³⁵. En la Cámara Radcliffe, los dibujos facilitados por James Gibbs al estucador Giuseppe Artari incluían un error en la altura del techo y Artari se vio obligado a modificar sustancialmente su diseño y ejecución porque estaba más próximo al ojo y, en consecuencia, precisaba un mayor refinamiento o "delicadeza"³⁶. La factura de Artari recogía esta dedicación adicional y fue aceptada por Gibbs, quien estaba de acuerdo en que Artari "había hecho mucho más de lo acordado..."³⁷.

Las habilidades técnicas y artísticas del artesano eran de vital importancia en las superficies decorativas. Wren, Gibbs y Castle eran diseñadores de ornamento muy competentes y elaboraban dibujos para detalles clásicos de muy buena calidad. Los diseños conservados de los talladores de madera o piedra y de los estucadores difieren de los dibujos de los arquitectos en aspectos muy significativos, y por lo general son más vivaces e impresionistas, con un brío figurativo y decorativo que va más allá de los trazos controlados de los diseños arquitectónicos (fig. 09). Mientras los arquitectos solían preferir que los dibujos de las imágenes labradas y modeladas se mantuvieran dentro de sus normas compositivas, los artistas solían inclinarse más por la plasticidad, la manipulación del acabado superficial y la explotación háptica de los materiales. "Si te doy un cincel y te pido que esculpas, entenderás lo que quiero decir", escribía David Esterly en su solicitud para recrear la obra perdida de Grinling Gibbons: "Si intentas hacer un corte preciso en un material heterogéneo, te darás cuenta de que recopilar información sobre la matriz del grano y las vetas y los poros es una misión de la hoja tan importante como el propio corte. No puedes fiarte del ojo, no podrá decirte mucho acerca de la estructura de la madera en ese entorno inmediato; el corte se produce fuera de la vista, debajo de la superficie. Lo que necesitas es que tus músculos sientan en todo momento lo que les cuenta la hoja móvil"³⁸. Wren no estaba satisfecho con los esfuerzos del joven Gibbons en el bajorrelieve bíblico, pero aceptó con los brazos abiertos su virtuosismo tras una pragmática conversión a la escultura decorativa. No obstante, aunque la maestría de Gibbons forzando madera hasta sus límites plásticos ha sido muy admirada por los académicos de la historia del arte, la talla arquitectónica apenas ha recibido la atención de los historiadores de arquitectura y escultura.

Un último aspecto de la historia de la arquitectura que evidencia el desequilibrio entre el diseño y la fabricación en la primera arquitectura moderna es el referente a la atribución. Una cantidad desmesurada de edificios domésticos de todo el siglo dieciocho se atribuye a apenas un puñado de arquitectos. En Irlanda, Richard Castle es el principal sospechoso y se le adscribe la mayoría de las viviendas entre 1730 y 1750 sin un registro documentado, mientras que un artesano-arquitecto de la talla de

Michael Wills cae en el olvido. Del mismo modo, apenas se sabe nada de los numerosos constructores-arquitectos de provincias que forzosamente hubieron de trabajar en Inglaterra y Escocia durante el siglo dieciocho, mientras abundan las atribuciones a los arquitectos de mayor renombre. "Como ocurre con Inigo Jones, o con Wren, o con Robert Adam, hay una clara tendencia a asignar la paternidad de cualquier edificio de calidad al nombre favorito del momento sin más criterio que la fecha de construcción. Se trata de una práctica peligrosa, ya que puede degenerar muy fácilmente en un razonamiento circular"³⁹. "¿Qué queremos decir con 'una iglesia de Wren'? –pregunta Andrew Saint–. La arquitectura es una actividad con un alto grado de colaboración. El diseñador nunca trabaja solo... Al final, en arquitectura ese de no se refiere al diseño. Se refiere a la autoridad, a la capacidad de decisión y al control. Wren es el arquitecto de las iglesias de Wren no porque lo diseñara todo, sino porque él estaba al mando"⁴⁰. Como hemos visto, Wren dependía de la habilidad de canteros y artesanos para levantar sus edificios. Por su parte, James Campbell defiende con elocuencia que el famoso y repetido lema del monumento a Wren, erigido por su hijo en la catedral de St. Paul: "LECTOR, SI MONUMENTUM REQUIRIS, CIRCUMSPICE" (Lector, si buscas un monumento, mira a tu alrededor), podría aplicarse no sólo a Wren, sino a todos los participantes en la construcción de este extraordinario edificio⁴¹ (fig. 10).

Christine Casey

es profesora de historia de la arquitectura en el Trinity College de Dublín y dirige un proyecto de investigación del Irish Research Council Advanced Laureate, CRAFTVALUE, que se centra en la artesanía en la arquitectura del siglo XVIII. De 2017 a 2019 dirigió un proyecto sobre la industria de la construcción en el Dublín victoriano titulado "Making Victorian Dublin". Ha publicado ampliamente sobre arquitectura y decoración, incluyendo la obra de referencia definitiva sobre la ciudad de Dublín, *Dublin* (Yale University Press, 2005) y *Making Magnificence: Architects, Stuccatori and the Eighteenth-century Interior* (Yale University Press, 2017) y con Patrick Wyse Jackson, *The Museum Building of Trinity College Dublin: A Model of Victorian Craftsmanship* (Four Courts Press, 2019). En 2018 fue galardonada con el Medallón Alice Davis Hitchcock (2018) por la Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de Gran Bretaña. Miembro de la Real Academia Irlandesa y miembro honorario del Real Instituto de Arquitectos de Irlanda, ha formado parte de organizaciones nacionales para el patrimonio arquitectónico, como la Fundación Castletown, la Fundación Beit, la Sociedad Georgiana Irlandesa y el Consejo del Patrimonio. Ha disfrutado de numerosas becas internacionales de investigación y ha sido elegida Parnell Fellow, en el Magdalene College, Cambridge 2021-22.
E-Mail: caseych@tcd.ie
ORCID iD: 0000-0001-6316-1010

Notas

01. PAYNE, Alina, "Materiality, crafting and scale in Renaissance architecture", en *Oxford Art Journal*, 2009, vol. 32, n. 3, pp. 367-386, en p. 385.

02. Este ensayo surge de un proyecto de investigación titulado CRAFTVALUE (www.craftvalue.org), que explora la relación entre artesanía y arquitectura durante el siglo dieciocho en Gran Bretaña, y en una red de proyectos entre el Reino

Unido e Irlanda denominada 3D CRAFT, liderada conjuntamente por el National Trust (RU) y el Trinity College Dublin (<https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2F-V002333%2F1>/<https://craftvalue.org/3d-craft/>), que estudia métodos digitales para analizar la praxis artesanal en la arquitectura del siglo dieciocho.

03. PYE, David, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge University Press, 1968, p. 1.

04. SEMPER, Gottfried, "Preliminary remarks on polychrome architecture and sculpture in antiquity (1834)" en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido al inglés por MALLGRAVE, Harry Francis, y HERMANN, Wolfgang, Cambridge University Press, Cambridge/Nueva York, 1989, p. 52.

05. CHAMBERS, William, *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, Londres, 1825, vol. II, p. 375, citado en LAFFAN, William, y MULLIGAN, Kevin V., "Drawings for the Attic Statuary of the Casino at Marino", en *Irish Architectural and Decorative Studies*, 2013, vol. xvi, pp. 145-160, en p. 151.

06. COLVIN, Howard, y NEWMAN, John, *Of Building: Roger North's Writings on Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1981, p. xvii.

07. ROBINSON, Henry W. y ADAMS, Walter (eds.), *The Diary of Robert Hooke M.A., M.D., F.R.S. 1672-1680*, Taylor & Francis, Londres, 1935, p. 257.

08. *Ibid.*, p. 17, pp. 130-134, 143, 152, 175, 182-184, 188, 213, 228, 241, 246, 313, 329.

09. HIGGOTT, Gordon, "Geometry and structure in the dome of Saint Paul's" en GERBINO, Anthony y JOHNSTON, Stephen, *Compass and Rule: Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1750*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2009, p. 164.

10. MOBUS, Melody A.C., *The Burford Masons and the Changing World of Building Practice in England 1630-1730*, tesis doctoral, The Open University, 2012, p. 250, <http://oro.open.ac.uk/54509/1/578641.pdf>, con acceso el 13.02.2020, 18:54.

DOWNES, Kerry, *Hawksmoor*, Londres, 1979, p. 237.

11. British Library ADD MS 41133, f. 19, anverso y reverso.

12. COLVIN, Howard, "Letters and Papers Relating to the Rebuilding of Combe Abbey, Warwickshire", en *Walpole Society*, 1984, vol. 50, p. 284.

13. Trinity College Dublin, Department of Manuscripts, MUN P/2/98.

14. *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, "Remarks upon the Plans here inclosed", E21247-1992.

15. ANON, *Anthologia Hibernica*, Dublín, octubre de 1793, pp. 242-243.

16. FRIEDMAN, Terry, *James Gibbs*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1984, p. 27. GIBBS, James, *A Book of Architecture: Containing Designs of Buildings and Ornaments*, Londres, 1728, pp. v, vii, ix, xxii-xxiv.

17. GREEN, David, *Grinling Gibbons: His Work as Carver and Statuary*, Country Life, Londres, 1964, p. 120.

18. *Ibid.*, p. 169.

19. NAPOLI, John Nicholas, "The Art of the Appraisal: Measuring, Evaluating and Valuing Architecture in Early Modern Europe", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2009, vol. LIV, pp. 201-244.

20. *Ibid.*, p. 236.

21. ROWAN, Alistair, "The Building of Hopetoun", en *Architectural History*, 1984, vol. 27, p. 196.

22. JOHNSTON, Stephen, *Making Mathematical Practice: Gentlemen, Practitioners and Artisans in Elizabethan England*, tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1994, capítulo 4, pp. 212-214, <http://www.mhs.ox.ac.uk/staff/saj/thesis/>, con acceso el 13.02.2020, 18:01.

23. *Ibid.*

24. Chester Beatty Library, Dublín, ms. W192, ff. 9-10, Michael Wills anotó una traducción manuscrita de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, completada alrededor de 1770. Ver CASEY, Christine, "De Architectura: an Irish Eighteenth-century Gloss", en *Architectural History*, 1994, vol. 37, pp. 80-95.

25. EVELYN, John, *An Account of Architects and Architecture*, Londres, 1706, p. 20.

26. D'AVILER, Charles Auguste, *Cours d'Architecture*, Jean Mariette, París, 1738, p. 7, <https://archive.org/details/coursdarchitectu00avil/page/6/mode/2up>, con acceso el 13.02.2020.

27. Trinity College Dublin, Department of Manuscripts, MUN P/2/98. Carta de Hugh Darley, 15 de febrero de 1755.

28. GILLAM, S. G., *The Building Accounts of the Radcliffe Camera*, Oxford Historical Society, Oxford, 1958, p. 53.

29. *The Fifth Volume of the Wren Society: Original Wren Drawings from All Souls*, Hans Sloane, and Sir John Soane's Collections, Wren Society, Oxford, 1928, pp. 32-33.

30. COLVIN, Howard y NEWMAN, John, *Of Building; Roger North's Writings*, p. 34. National Library of Ireland, Egmont papers P4916, Carta de William Cooley a Lord Egmont, Lohort Castle, condado de Cork, 12 de agosto de 1748.

31. *Irish Architectural Archive*, Drawings for Carton House, Condado de Kildare, Despacho de Richard Castle, 2.11.13. Alzado de una cornisa del volumen principal.

32. *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, alzado lateral de la nueva White Tower, Greenwich, E2124.136-1992.

33. *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, Edward Lovett Pearce, diseño para la fachada del palacio de Cashel, condado de Tipperary, c. 1731, E2124.172-1992.

34. *Irish Architectural Archive*, colección privada, fotocopias.

35. *British Library*, AD MS 41133, f. 45, Chambers a Carpenter.

36. *Badminton Archives*, FMJJ/4/1/1, 2 de enero de 1744/5, Giuseppe Artari al tercer duque de Beaufort.

37. *Badminton Archives*, *Ibid.*, 10 de marzo de 1737/8, James Gibbs al tercer duque de Beaufort.

38. ESTERLY, David, *The Lost Carving: A Journey to the Heart of Making*, prelude, Duckworth Overlook, 2014, 2.ª edición, p. 189.

39. CRAIG, Maurice, "The Quest for Sir Edward Lovett Pearce", en *Irish Arts Review*, 1996, vol. 12, p. 33.

40. SAINT, Andrew, "The Conundrum of 'By'", en AIRS, Malcolm y WHYTE, William (eds.), *Architectural History after Colvin: the Society of Architectural Historians of Great Britain Symposium 2011*, Shaun Tyas, Donington, 2013, pp. 1-17.

41. CAMPBELL, James W.P., *Building Saint Paul's*, Thames and Hudson, Londres, 2007, p. 169.

Imágenes

01. Catedral de San Pablo, detalle del pórtico, Laurence Mackman. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Pauls_Cathedral_Front_Elevation_Capitals_Detail.jpg

02. Alzado Oeste del Trinity College Dublin de John Aheron mostrando la fachada con una bóveda y cúpulas no construidas. Reproducida con el permiso de Board of Trinity College Dublin, University of Dublin.

03. Leinster House, antes Kildare House, Dublin. Construida con el diseño de Richard Castle de 1745, grabado de James Malton. Cortesía de Irish Architectural Archive.

04. Página de una traducción anotada de mediados del siglo dieciocho de *De architectura, libri decem*, de Vitrubio por el carpintero y arquitecto dublinés Michael Wills. Cortesía de Chester Beatty Library, Dublin.

05. "Les moulures", Augustin Charles d'Aviler, Cours d'architecture, Paris, Jean Mariette, 1738. <https://archive.org/details/coursdarchitectu00avil/page/71/mode/lup>

06. La Cámara Radcliffe, Bodleian Library, Oxford University de Roman Kirilov. Este archive tiene licencia Creative Commons..... copialo del original, por favor....

07. Dibujo de Richard Castle para la cornisa de la casa Caron, County Kildare, hacia 1740. Cortesía de Irish Architectural Archive.

08. "Alzado lateral de un edificio, New White Tower, Greenwich." Sir John Vanbrugh, Vanbrugh Album, E.2121:136-1992. © Victoria and Albert Museum, Londres.

09. John Michael Rysbrack, diseño para una chimenea, E476.1946. © Victoria and Albert Museum, Londres.

10. Catedral de San Pablo, Londres. Fuente: Historic England Archive.

09

Un paisaje de conflictos: especuladores y libros en el Londres de la primera edad moderna

Gregorio Astengo

En este artículo se examina el mundo de la construcción especulativa del Londres de finales del siglo XVII, un contexto que suele relacionarse con el nacimiento de la cultura inmobiliaria moderna. Se revisa también la literatura existente sobre el tema y se identifican las condiciones sociales y económicas que concurrieron para producir los nuevos paradigmas de la construcción especulativa, así como los agentes e instrumentos que ayudaron a consolidar ciertos códigos. La construcción no dependía tanto del diseño o la autoría proyectual que suele asociarse a la figura del arquitecto, sino de una miríada de negociaciones conflictivas y bastante poco sistematizadas entre todos los intervinientes, ya fueran constructores, propietarios del suelo, inversores o arrendatarios. El texto profundiza en estos paradigmas y presta especial atención a un género de publicaciones operativas que, a pesar de no haber recibido la atención que merecen, tuvieron como principal vocación organizar y regular las competencias y las relaciones entre los distintos profesionales de este sector empresarial. Por último, este artículo defiende que, para encontrar el sentido a nuestra cultura edificatoria capitalista, deberíamos reconsiderar las problemáticas circunstancias que la produjeron, así como los principios que sirvieron de base para normalizarlas.



LOS BIENES RAÍCES Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

A lo largo de los siglos, la historiografía arquitectónica europea ha tendido a centrarse en el estudio del pequeño porcentaje del entorno construido que puede vincularse más o menos directamente a la figura del arquitecto. Sólo en los últimos tiempos ha comenzado a reconocerse el resto de la edificación como un componente significativo del diseño y la praxis constructiva. Aun con todo, no es habitual que esta historia consiga alejarse de la narrativa de la autoría arquitectónica y de la centralidad de los proyectos y los clientes que caracteriza nuestra cultura edificatoria.

Un buen ejemplo es la promoción inmobiliaria, un paradigma centenario que ha espoleado el crecimiento urbano de un

buen número de grandes ciudades de toda Europa¹. Patrice Derrington ha afirmado recientemente que “el ejercicio de la promoción de bienes inmuebles [fue] formulado como un modelo empresarial estructurado en el Gran Londres del siglo XVII”, en gran medida como respuesta a una demanda inédita de viviendas tras el gran incendio de 1666². Derrington ilustra este proceso valiéndose de un caso anterior, el costoso proyecto urbano de Covent Garden, modelado por el arquitecto Inigo Jones durante los años veinte y treinta del siglo XVII al estilo de otros ejemplos continentales. Fue producto de una inversión financiera por parte del acaudalado cuarto conde de Bedford, quien promovió un área alrededor de una piazza elevada mediante una fórmula que hoy podríamos considerar primigenia de la inversión inmobiliaria.

Este caso sirve de ayuda para rastrear los orígenes de los grandes proyectos de inversión en el negocio edificatorio en beneficio de la cultura arquitectónica en su conjunto. No obstante, la imagen del aristocrático terrateniente que contrata al más prestigioso arquitecto del país para promover una urbanización llamada a convertirse en el barrio más caro de la ciudad ofrece una generalización engañosa. Como han demostrado sobradamente Elisabeth McKellar, Philip Booth, William Baer y otros, esta imagen (que hasta cierto punto ya había cuestionado John Summerson), ignora a un abanico mucho más amplio de agentes que surgieron a lo largo del siglo XVII y llegaron a dominar el sector de la construcción londinense partiendo de distintos orígenes, intereses y herramientas³. Alcanzaron tal éxito que 350 años después seguimos funcionando en buena medida gracias a estos mismos parámetros.

El auge de la cultura inmobiliaria en el Londres del siglo XVII constituye, por tanto, una de las más profundas transformaciones en la tradición edificatoria europea, con evidentes repercusiones en el resto del continente y amplias consecuencias en el ejercicio arquitectónico que se han mantenido hasta nuestros días. Por ejemplo, fue en Londres donde, hacia 1650, se acuñó el término real estate [bienes raíces] en relación con la posesión y la capitalización de la propiedad del suelo⁴. Puede, por tanto, afirmarse que gran parte de lo que actualmente asociamos con la cultura capitalista europea de la especulación inmobiliaria comenzó a tomar forma en Londres durante el siglo XVII y principios del XVIII. Como señala McKellar, la construcción, que hasta este momento había consistido en una labor manual gestionada de manera local, se transformó rápidamente en un “sector nacional”⁵.

Aun así, no se trató de un proceso estable, sino que estuvo muy vinculado a una amalgama de tensiones sociales, políticas y económicas. En el transcurso del siglo XVII, la progresiva llegada de migrantes provocó un intenso crecimiento urbano, de modo que Londres multiplicó su tamaño ocasionando graves desigualdades sociales y económicas⁶. Al mismo tiempo, el aumento generalizado de las posibilidades comerciales y del flujo de capital coincidió con una tendencia a la desregulación política y comercial, lo que produjo una época de oportunismo financiero muy atractiva para todo aquel que quisiera invertir en el floreciente mundo de la edificación⁷. Es significativo que los salarios de los artesanos y obreros se duplicaran a lo largo de este siglo, prueba de la extendida bonanza del sector de la construcción⁸. Las numerosas iniciativas de promotores individuales comenzaron a colisionar con una intensa labor de la administración central, a menudo incapaz de contener las nuevas construcciones⁹. Las actividades de constructores “intrusos” amenazaron seriamente el agotador control corporativo de los gremios favoreciendo a los profesionales independientes¹⁰. El propio artesanado estaba evolucionando y surgieron la competitividad y las disputas entre los trabajadores especializados¹¹. Por otra parte, los intereses opuestos de propietarios e inquilinos abrieron un amplio campo de negociación en una ciudad donde, hacia 1690, tres cuartas partes de las viviendas estaban alquiladas¹². Además, las jurisdicciones políticas de la Corona y de la municipalidad fueron muy cuestionadas, especialmente en los aspectos referentes al control urbano¹³.

En resumen, el mundo de la vivienda en el Londres del siglo XVII estuvo dominado por el conflicto. Aunque la vasta expansión urbana de la capital tuvo lugar tras la restauración de la monarquía en 1660 y se aceleró por el gran incendio de 1666, fueron estas profundas tensiones en los paradigmas socioeconómicos, que ya venían produciéndose en décadas anteriores, las que posibilitaron este gran impulso constructor. En este paisaje, la figura del arquitecto proyectista apenas encontró un lugar relevante. De hecho, identificar al arquitecto no resulta nada sencillo en el Londres de aquellos años¹⁴. Arquitectos ilustres como Inigo Jones o Christopher Wren, que encarnaron la autoridad del proyectista y productor de ideas de acuerdo con modelos canónicos renacentistas, fueron raros y excepcionales. Ni siquiera el término arquitecto era de uso común¹⁵.

El retrato del aristocrático propietario que promueve sus operaciones inmobiliarias valiéndose del costoso servicio especializado del arquitecto resulta, por tanto, parcial. Si pretendemos entender cómo se generó la cultura inmobiliaria en el Londres del siglo XVII, necesitaremos replantearnos muchos otros agentes involucrados en la creación de la ciudad y reflexionar sobre el adverso contexto que dio pie a una novedosa gestión edificatoria.

LOS ESPECULADORES DE LONDRES

La promoción urbana en Londres durante la primera modernidad constituía una actividad fragmentada, muy accesible y carente de un registro público obligatorio de las transacciones financieras¹⁶. El esquema tan asumido hoy en día, con desarrollos coordinados de la propiedad, estaba todavía muy lejos de asentarse. Tales procesos estaban dominados por un abanico de intervinientes que no encajaban ni en el perfil del adinerado terrateniente ni en la figura del arquitecto. En su lugar, los especuladores londinenses solían provenir de la clase media y, por lo general, del mundo de las finanzas o de los negocios, por lo que rara vez contaban con experiencia en gestión edificatoria.

Philip Booth ha identificado cinco grandes grupos no estancos de promotores que llegaron a dominar el sector de la edificación de Londres durante el siglo XVII, sobre todo después de 1660: aristócratas, instituciones, especuladores, financieros y constructores¹⁷. Esta categorización es ya indicio de la permeabilidad que caracterizaba este mundo. No sólo la aristocracia más tradicional, sino también –y especialmente– profesionales e incluso artesanos constructores podían obtener beneficios invirtiendo en construcción. Con diferentes grados de influencia, estos fueron los protagonistas de la cultura edificatoria de Londres, y operaron mediante distintas formas de asociación y rivalidad.

A falta de modelos regulados de inversión inmobiliaria, los promotores londinenses actuaban en el mercado de la edificación de manera abierta y diversificada. Quizá el ejemplo más conocido de especulador de este siglo sea Nicholas Barbon (ca. 1640-ca. 1698). Formado en Medicina en los Países Bajos a principios de los sesenta, Barbon encaminó desde muy pronto sus intereses hacia la promoción inmobiliaria, y tras el gran incendio llegaría a convertirse en una figura mítica del proceso de reconstrucción. Despiadado y agresivo en sus maneras, tenía fama de aprovecharse de un sistema legislativo impreciso para aumentar sus beneficios. Desarrolló un novedoso método para dividir grandes parcelas en solares más pequeños que pudieran alquilarse mediante la figura del *building-lease*¹⁸, que combinaba con otras lucrativas ideas, como la inversión en suelos o el seguro de incendios¹⁹.

Barbon fue responsable de decenas de promociones en Londres a partir de 1660, muchas de ellas materializadas mediante operaciones financieras cuestionables (fig. 01). Por ejemplo, durante los años setenta adquirió Essex House, una enorme mansión del siglo XVI ubicada entre la calle Strand y el río Támesis. Barbon demolió toda la construcción, que por aquel entonces

consistía en un fastuoso edificio tardomedieval que daba frente a la calle con un enorme jardín mirando al río, y lo transformó en un área de alta densidad con viviendas pequeñas y locales comerciales. Estaban dispuestos a lo largo de un eje central, denominado en la actualidad Essex Street, que optimizaba el frente de fachada (fig. 02). En los años ochenta, Barbon compró y promovió en las afueras de los suburbios del norte de Londres, justo al norte de Holborn, una amplia extensión de ciénagas y terrenos baldíos, conocidos como Red Lion Fields, además de los jardines colindantes de Grey's Inn. Como hiciera con Essex House, Barbon levantó una urbanización de alta densidad, con edificios dispuestos a lo largo de una calle rectilínea y una plaza alargada, que hoy recibe el nombre de Red Lion Square (fig. 03).

Estos proyectos ya dejaban claro, aparte del interés por sacar el máximo provecho al uso del suelo y a la superficie construida, que la indiferencia –e incluso el rechazo– hacia cuestiones composicionales era absoluta. A Barbon no le interesaba el diseño, y dedicaba toda su energía a promover inversiones rentables y rápidas, a menudo en detrimento de la calidad y la colaboración. Confiaba en el éxito de sus inversiones hasta tal punto que tenía preparada una plantilla impresa para sus contratos de obras, con espacios en blanco para rellenar con el nombre del constructor y el emplazamiento de la promoción²⁰. Desde esta perspectiva, podría decirse que era casi un "antiarquitecto", y proyectistas como Roger North lo temían y despreciaban en público a partes iguales, diciendo de él que era "un exquisito maestro del crimen organizado"²¹.

A diferencia de Barbon, cuya audacia y capacidad de acción fueron realmente excepcionales, muchos promotores de Londres llevaban a cabo operaciones edificatorias más modestas en parcelas menores, aunque mantenían su misma actitud hacia el oportunismo económico. Para otros agentes, como carpinteros y albañiles, la posibilidad de convertirse en promotores inmobiliarios pasaba por otras escalas de inversión más asequibles. Thomas Fitch, por ejemplo, era un artesano que llegó a ser un prominente constructor en la década de los setenta al cerrar un abultado contrato para dragar y construir los muelles del canal del río Fleet, un proyecto de varios años de duración en el que participaron cientos de trabajadores²². También es interesante la figura de Edward Jerman, un carpintero que alcanzó relevancia como encargado de obra y terminó disfrutando de una exitosa carrera como diseñador²³. Otros muchos, como Richard Frith, George Pawley y John Foltrap, tomaron parte en proyectos de construcción ejerciendo de maestros de obras y promotores por derecho propio²⁴.

Dada esta permeabilidad profesional en el sector de la construcción londinense, las rencillas y confrontaciones eran habituales, en especial porque la legislación vigente en materia de propiedad y arrendamientos inmobiliarios no estaba preparada. En 1666 se constituyó un Juzgado del Incendio para solventar las disputas relativas a las rentas y arrendamientos y, con carácter general, a gestionar la absoluta falta de normativa específica que regulara el panorama edificatorio de Londres. En muchas ocasiones, la agresividad de los conflictos sólo podía neutralizarse mediante medidas igualmente agresivas. La Ciudad de Londres se opuso a la promoción de Barbon en Essex Street y presentó una demanda formal contra ella²⁵. Del mismo modo, el proyecto de Red Lion Square se hizo conocido por las malas artes con que se había actuado en la contratación y la construcción, lo que desembocó en disturbios entre propietarios y trabajadores y llevó el asunto a manos del presidente del Tribunal Supremo²⁶. Brett-James señala cómo "en aquellos tiempos era más sencillo amenazar a un especulador de la construcción que anotar en un registro"²⁷.

En realidad, el beneficio económico era prioritario en este tipo de inversiones especulativas, en detrimento de la calidad de los edificios. Es bien sabido que uno de los materiales más habituales en el sector de la construcción de Londres eran los desperdicios y la basura, que se mezclaban con arcilla para ahorrar dinero

en la fabricación de ladrillos²⁸. Como ya se ha mencionado, este afán también pudo apreciarse en la configuración de las unidades residenciales. Por ejemplo, en un intento por obtener el máximo retorno de capital del arrendamiento de un exclusivo edificio de la zona de Seven Dials en la última década del siglo, al político y gestor de proyectos Thomas Neale se le ocurrió una disposición en cruz que, partiendo de la plaza prototípica, optimizaba los frentes a la calle a pesar de generar unos solares triangulares residuales que aún pueden verse en la actualidad²⁹ (fig. 04).

ARQUITECTURA SIN PROYECTO

Como advierte McKellar, la reiterada ausencia de promotores en las narrativas tradicionales de la historia de la arquitectura ha tenido mucho que ver con su papel como gestores de la edificación más que como proyectistas³⁰. En otras palabras, la relevancia de los procesos edificatorios en la historia arquitectónica siempre se ha medido en función del ejercicio proyectual. El caso de Londres en el siglo XVII, sin embargo, pone en duda si para construir un edificio es estrictamente necesario contar con un proyecto. Ya se ha comentado que los agentes involucrados en la producción de la vivienda especulativa londinense actuaban sin experiencia ni interés particular por el diseño. De hecho, la elaboración de planos dibujados con que se identifica canónicamente la labor del arquitecto no era nada habitual en el Londres de la primera modernidad³¹. Por el contrario, el dibujo arquitectónico solía limitarse a un punto de partida que, durante todo el siglo XVIII, se mantuvo como un elemento flexible y en ocasiones accesorio de la actividad constructiva. En algunos casos, los planos se pagaban separadamente del resto de los servicios demandados al arquitecto³². Incluso en una obra de construcción enorme como la catedral de St. Paul, se daba por sentado que los dibujos de Wren eran orientativos y estaban sujetos al cambio conforme avanzaba la edificación³³.

En las promociones londinenses de finales del siglo XVII, las distribuciones solían acordarse en obra entre los contratistas y los promotores, que a menudo copiaban modelos ya existentes y los adaptaban o mejoraban para cada caso concreto. La famosa unidad de vivienda georgiana, una tipología que aún se utiliza en la actualidad, fue resultado de un continuo proceso de optimización gradual iniciado hacia 1650. Al establecer esta tipología habitual, las motivaciones políticas y sociales se entremezclaban con los intereses económicos, jurisdiccionales y de gestión, como la disponibilidad de materiales, la optimización del beneficio sobre el trabajo y el destino del suelo y la observancia de las regulaciones edificatorias existentes³⁴. Esto se agudizó especialmente tras el gran incendio, cuando la Ley de la Reconstrucción impuso unos estándares constructivos más exigentes.

El elemento clave y principal campo de innovación en el proceso edificatorio era la planta³⁵. La evolución de las distribuciones en la vivienda londinense del siglo XVII se caracterizó por la experimentación, donde el lugar ocupado por la caja de escaleras y la chimenea, así como la forma y sucesión de las dependencias, se adaptaban para responder a la economía de medios y de materiales y a la escala de las promociones. La unidad de vivienda típica de Londres a finales del siglo XVII, tal como la identificó y popularizó Summerson en 1945, debe entenderse más bien como parte de un proceso fluido de transición hacia el asentamiento de la más conocida vivienda urbana georgiana³⁶ (fig. 05).

Este proceso iterativo, que tuvo lugar lejos del tablero de dibujo, pudo darse gracias a una interacción entre promotores, contratistas y operarios que no solía quedar registrada. Apenas hay rastro de la metodología protocolaria donde los principales canales de comunicación eran los dibujos y los escritos. Al contrario, la elaboración de la planta residencial fue escenario de continuas confrontaciones entre los intervinientes, cuyos campos de acción y control estaban todavía muy poco definidos. La confianza mutua, la

seguridad en uno mismo y la competitividad eran los únicos medios de proteger los propios intereses. En este contexto, aparecieron algunos instrumentos para ayudar al potencial promotor de Londres con las nuevas circunstancias del negocio inmobiliario.

CÓMO MEDIAR EN UN CONFLICTO: EL MUNDO DEL LIBRO EN LA ESPECULACIÓN LONDINENSE

La legitimación profesional de los arquitectos siempre se ha beneficiado de formas específicas de producción literaria, especialmente del tratado, con el propósito de exhibir el propio nivel intelectual para atraer a la clientela y los posibles encargos³⁷.

Paralelamente, no era extraño que algunos constructores o encargados se promocionaran a sí mismos y al mercado mediante breves pero tendenciosas publicaciones. Entre los años setenta y ochenta, por ejemplo, Barbon escribió dos panfletos destinados a azuzar los ánimos de los promotores inmobiliarios, así como a defender sus propios objetivos especuladores³⁸.

El 20 de septiembre de 1666, tan sólo dos semanas después del gran incendio, Valentin Knight publicó una audaz propuesta para reconstruir Londres³⁹. El proyecto consistía únicamente en una lista de nueve puntos impresa a gran formato sin ninguna ilustración. Knight ideó un extraordinario conjunto de más de 7000 viviendas adosadas de piedra y ladrillo, con cuatro plantas de altura y una huella de 30 × 25 pies (9,15 × 7,6 metros), dispuestas a lo largo de una vasta retícula de calles principales y secundarias. El plan sólo contemplaba los aspectos financieros del proyecto que, con una valoración extraordinariamente baja de 250 libras por vivienda, estimaba unos ingresos anuales de 223 517 libras y 10 chelines (más los honorarios de los constructores). Con un criterio similar a Barbon, la propuesta a gran escala de Knight podría haber funcionado como publicidad para encumbrar la imagen de un exitoso empresario al mismo tiempo que planteaba una descomunal iniciativa de rehabilitación. Por desgracia, Knight fue encarcelado poco después, ya que el proyecto se había hecho público sin el consentimiento real⁴⁰.

Al exponer su propuesta, Knight quizá fuera conocedor de un popular tipo de manuales que, ya desde la década de los cincuenta, había surgido para guiar a los promotores por el inexplorado territorio de la promoción inmobiliaria londinense. Uno de los primeros libros de este estilo fue *The Purchasers Pattern* [Pautas para adquirientes] (1653), de Henry Phillips. Como manifestaba su propio autor, este cuadernillo se componía de “leyes, razonamientos y aritmética” e incluía tablas para calcular tipos de interés y métodos para valorar y medir el terreno y los materiales de construcción, así como procedimientos prácticos con los que atenerse a la normativa en vigor⁴¹.

La gran aceptación del libro de Phillips, que llegó a seis ediciones en menos de veinte años, se debió a que constituía una valiosa herramienta para evitar que los promotores inmobiliarios “engañaran no sólo a otras personas, sino en muchos casos a sí mismos”⁴². En otras palabras, esta publicación podía mediar entre los distintos agentes involucrados en las inversiones edificatorias. En su *Counsel and Advice to All Builders* [Consejos y sugerencias para todos los constructores], de 1663, el diplomático Balthazar Gerbier aleccionaba igualmente a los propietarios de edificios sobre cómo distinguir a los directores, encargados y maestros de obra más diligentes, y también sobre cómo valorar el coste de los materiales y componentes de construcción, como cornisas, columnas y frisos⁴³.

Phillips y Gerbier encontraban a la mayoría de sus lectores entre los potenciales inversores inmobiliarios que, al descubrir la complejidad del proceso edificatorio, necesitaban desesperadamente ayuda con la búsqueda de colaboradores y el control de las tarifas de los profesionales, la negociación de los precios y las transacciones financieras. Por su parte, el encargado de obra e impresor William Leybourn dedicó en 1668 su *Platform for Purchasers* [Plata-

forma para adquirientes] a “los distintos intereses de compradores y vendedores, propietarios e inquilinos, arrendadores y arrendatarios, constructores y operarios”⁴⁴. El impresor Stephen Primatt los denominaba “constructores de la ciudad”, y señalaba que:

“Se presentan ciertas diferencias entre ellos y entre sus respectivos intereses en el suelo y en las viviendas modernas; otros, a pesar de su falta de pericia para construir, muestran idéntica voluntad de hacerlo, de modo que muchos de ellos se ven obligados a confiar en la buena voluntad y la lealtad de los operarios y encargados de obras que, conocidos por sacar dinero de debajo de las piedras, confabulan para inflar los precios de sus servicios, lo que ha terminado por desanimarlos”⁴⁵.

De modo que estos libros estaban pensados para mediar en lo que se reconocía claramente como una peligrosa jungla de conflictos de intereses entre los “constructores de la ciudad” cuando compraban, arrendaban y construían. Para ilustrar de qué modo podían negociarse pacíficamente los contratos de arrendamiento, la *Platform for Purchasers de Leybourn* se estructuraba mediante conversaciones de ejemplo entre diferentes personajes, llamados Ditiissimus, Inquilinus y Rationarius (que representaban, respectivamente, al rico propietario, al pobre inquilino y a un mediador razonable) y Catechizeta y Precator (el instructor y el aspirante).

La herramienta fundamental para que un inversor inmobiliario tuviera éxito eran las mediciones. Para Primatt, la piedra angular de su *Purchasers Pattern* era el principio de la “valoración”⁴⁶. Ya se trataba del coste de los salarios o de los materiales de construcción, de los tipos de interés o el montante de los arriendos, las dimensiones del solar o de los componentes de la construcción, todo en el proceso edificatorio era cuestión de cantidades. Las mediciones se extendían por todos los sectores y las fases de la construcción edificatoria, como ilustra la portada del popular *The Art of Measuring* [El arte de medir, de John Wiblin⁴⁷ (fig. 06)]. En este sentido, tales guías de edificación están en deuda con la arraigada tradición de manuales y libros técnicos, como pueden ser *A Booke Named Tectonicon* (1562), de Thomas Digges; *The Surveyor in Four Bookes* (1616), de Maron Rathborne, o *Clavis Mathematicae* (1631), de William Oughtred. De todos ellos extrajeron un interesante tema de estudio Phillips, Primatt, Leybourn y Wiblin, que, unido a sus experiencias propias como impresores y encargados de obra, dieron forma a una manera de trabajar que fijó numéricamente la construcción edificatoria, además de aportarles cuantiosas ganancias editoriales⁴⁸.

Como resultado de esta cuantificación de los procesos edificatorios se consolidó un paisaje sistematizado de colaboraciones profesionales e interacciones personales. El entorno construido era el campo de batalla financiero en el que establecer los cánones de las distintas operaciones y también esquemas de comunicación entre los agentes involucrados. De acuerdo con Phillips:

“Las casas son [...] fundamentalmente unos cubículos para dormir que los protegen [a los inquilinos] de las inclemencias del tiempo. Para este propósito bastaría con unas viviendas mucho menos costosas. [...] El cometido de todo constructor sensato es no disponer en ellas nada más de lo adecuado y necesario, según el lugar en que se encuentre”⁴⁹.

Como sugiere este extracto, los aspectos compositivos no solían tener cabida en estos libros. En ocasiones, los autores llegaban a incluir listas detalladas de plantas de viviendas ya elaboradas, de modo que los especuladores disponían de una herramienta para eludir por completo el diseño sin más molestia que copiar un modelo para sus “cubículos para dormir”⁵⁰ (fig. 07). El proyecto arquitectónico no era más que una mediación contractual y una transacción entre las partes. Las guías de construcción constituían una plantilla con la que optimizar estas transacciones, ya que ofrecían una solución a cada necesidad económica.

En última instancia, estos libros son testigos de la existencia de un sector edificatorio muy poco sistematizado y en continuo cambio, compuesto por un amplio abanico de agentes

con sus propios intereses en mente y animados a promover operaciones inmobiliarias. El gran incendio de 1666 no hizo sino acelerar y evidenciar unos cambios que ya se estaban experimentando en Londres, como los procedimientos de contratación, las mediciones, el cálculo de salarios, la gestión durante el proceso edificatorio y después de él y, en algunos casos, el montaje de sistemas constructivos⁶¹. En este contexto, las cualidades y los servicios relacionados habitualmente con el arquitecto, como la composición, el asesoramiento, la autoría y la teoría, quedaban relegados a un papel menor o eran eliminados por completo.

CONCLUSIONES

El sector edificatorio del siglo XVII londinense configuró un mercado muy amplio y abierto, que, en general, funcionaba lejos del conocimiento normalmente vinculado a la tradición arquitectónica europea. En su lugar, se generó un escenario urbano

moderno mediante la gestión y la mediación de conflictos entre unos inéditos especuladores autodidactas, algo que refleja los primeros modelos capitalistas de la producción urbana que todavía vertebran nuestra actual cultura edificatoria. La prototípica vivienda adosada georgiana sigue conformando una tipología urbana clave en la arquitectura nacional inglesa, originada fundamentalmente a partir de estos procesos especulativos. Como resultado, incluso la cultura burguesa asociada con este espacio doméstico se vio entremezclada con intereses financieros. La arquitectura era el producto de transacciones legales y comerciales que solían tener lugar mediante procesos de gestión y supervisión, muy lejos del tablero de dibujo de un arquitecto.

En este contexto, las guías y manuales para gestionar la edificación contribuyeron a codificar una mirada de relaciones profesionales esporádicas y muy informales, y posibilitaron el desarrollo económico del sector de la construcción en Londres. Estos libros proporcionan abundante información para investigar los detalles de tales procesos especulativos, que fundamentalmente se llevaron a cabo mediante diversas formas de asociación monetaria y rivalidad entre un fluido grupo de inversores inmobiliarios con poca formación, pero muy motivados. Absolutamente todo, desde los sistemas de distribución hasta cuestiones de clase y estatus social, fue objeto de acuerdos contractuales con el objetivo de obtener ingresos. Mediante sus aclamadas publicaciones, Phillips, Gerbier, Knight, Barbon, Primatt y Leybourn, entre otros, fueron delineando la imagen fundacional de un Londres en el que se reinventaron las prácticas edificatorias a la luz de la confrontación financiera. Una confrontación que, aún hoy, sigue cimentando nuestra cultura de la especulación urbana.

Gregorio Astengo

es historiador de la arquitectura. Actualmente trabaja en un proyecto de investigación posdoctoral en el Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura de la ETH Zürich y es profesor asociado en la IE University. Cuenta con un máster por el Politecnico di Torino y un doctorado por la Bartlett School of Architecture. Gregorio ha impartido clases en la Queen Mary (University of London), en la Syracuse University London y en el New College of the Humanities. Sus trabajos se han recogido en diversas revistas y publicaciones académicas, como *Oase*, *Architectural Histories*, *Nexus Network Journal* y *gta Papers*.
E-mail: gastengo@faculty.ie.edu

Notas

- 01.** Como campo de investigación histórica, los procesos inmobiliarios han recibido escasa atención desde un punto de vista arquitectónico. Véanse, por ejemplo, MARTIN, Reinhold, MOORE, Jacob y SCHINDLER, Susanne, *The Art of Inequality: Architecture, Housing, and Real Estate. A Provisional Report*, The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, Nueva York, 2008; BROWN, Peter Hendee, *How Real Estate Developers Think: Design, Profits, and Community*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2015; AUERBACH, Herb y NADEL, Ira, *Placemakers: Emperors, Kings, Entrepreneurs. A Brief History of Real Estate Development*, Figure 1 Publishing, Vancouver, 2017; CLARKE, Linda, *Building Capitalism: Historical Change and the Labour Process in the Production of the Built Environment*, Routledge, Londres, 1991.
- 02.** DERRINGTON, Patrice, "Creation, Calculation, Speculation. A Brief History of Real Estate", en *Baumeister* B6, 2019, p. 37.
- 03.** MCKELLAR, Elisabeth, *The Birth of Modern London. The Development and Design of the City 1660-1720*, Manchester University Press, Manchester, 1999; BOOTH, Philip, "Speculative Housing and the Land Market in London 1660-1730: Four Case Studies", en *Town Planning Review* 51, 4, 1980, pp. 379-398; BAER, William C., "The Institution of Residential Investment in Seventeenth-Century London", en *Business History Review* 76, 3, 2002, pp. 515-551.
- 04.** En 1647, el abogado Robert Carris adoptó el término *real estate* para referirse a los bienes inmuebles de una persona, en oposición a *personal estate* [bienes muebles]. Véase *real estate* en el *Oxford English Dictionary*.
- 05.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, p. 93
- 06.** BRETT-JAMES, Norman G., *The Growth of Stuart London*, Allen and Unwin, Londres, 1935; POWER, Michael, "The East and West in Early-Modern London", en *Wealth and Power in Tudor England. Essays Presented to S. T. Bindoff*, eds. IVES, Eric William, KNECHT, Robert Jean, y SCARISBRICK, J. J., *The Athlone Press*, Bristol, 1978, pp. 167-185; JONES, Emrys, "London in the Early Seventeenth Century: An Ecological Approach", en *The London Journal* 6, 2, 1980, pp. 123-134; POWER, M. J., "The Social Topography of Restoration London", en *London 1500-1700: The Making of the Metropolis*, eds. BEIER, A. L. y FINLAY, Roger A., Longman, Londres, 1986, pp. 199-223.
- 07.** PECK, L. L., *Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005; GLAISYER, N., *The Culture of Commerce in England, 1660-1720*, Boydell Press, Londres, 2006; EARLE, P., *The Making of the English Middle Class: Business, Society and Family life in London 1660-1730*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- 08.** BOULTON, Jeremy, "Wage Labour in Seventeenth-Century London", en *The Economic History Review* 49, 2, 1996, p. 283.
- 09.** Desde los inicios del siglo se publicaron diversas proclamações y leyes parlamentarias para controlar la construcción en Londres, como las de 1607, 1615, 1619, 1620, 1625, 1636, 1656 y 1661. Tras la Ley de la Reconstrucción de 1667, se aprobaron otras muchas para limitar la expansión de la edificación ya desde mediados de los años setenta. KNOWLES, Clifford C., y PITT, Peter H., *The History of Building Regulation in London 1189-1972*, Architectural Press, Londres, 1972, pp. 18-26.
- 10.** KNOOP, Douglas, y JONES, G. P., *The London Mason in the 17th Century*, Manchester University Press, Manchester, 1935, pp. 9-14; EDIE, Carolyn A., "New Buildings, New Taxes, and Old Interests: An Urban Problem of the 1670s", en *Journal of British Studies* 6, 2, 1967, pp. 35-63.
- 11.** LOUW, Hentie, "Demarcation Disputes between the English Carpenters and Joiners from the Sixteenth to the Eighteenth Century", en *Construction History* 5, 1989, pp. 3-20.
- 12.** BAER, William C., "Landlords and Tenants in London, 1550-1700", en *Urban History* 38, 2, 2011, pp. 234-255.
- 13.** DOOLITTLE, Ian, "The Great Refusal: Why Does the City of London Corporation Only Govern the Square Mile?", en *The London Journal* 39, 1, 2014, pp. 21-36; HARDING, Vanessa, "Controlling a Complex Metropolis, 1650-1750: Politics, Parishes and Powers", en *The London Journal* 26, 1, 2001, pp. 29-37.
- 14.** WALKER, Matthew, *Architects and Intellectual Culture in Post-Restoration England*, Oxford University Press, Oxford, 2017.
- 15.** EMMONS, Paul, "Architecture before Art: Imagining Architectural Authority in Early Modern England", en *Architectural Research Quarterly* 10, 3-4, 2006, pp. 275-283.
- 16.** BAER, W., 2002, *op. cit.*, pp. 535-536.
- 17.** BOOTH, P., *op. cit.*, pp. 384-386.
- 18.** N. del T.: En el derecho civil británico, el *building lease* es un arrendamiento especial por el que el propietario cede la parcela a un constructor por un tiempo determinado; el arrendatario debe pagar un alquiler por el valor de la parcela y, al final del periodo, los edificios pasan al propietario del suelo o sus herederos.
- 19.** BRETT-JAMES, Norman G., "A Speculative London Builder of the Seventeenth Century. Nicholas Barbon", en *Transactions of the London and Middlesex Archaeological Society* 7, 1933, pp. 110-145 (reimpreso en BRETT-JAMES, Norman G., *The Growth of Stuart London*, Allen and Unwin, Londres, 1935).
- 20.** KELSALL Frank, "Nicholas Barbon in Holborn", simposio "Georgian London Revisited", Londres, 22 de mayo de 2021. Kelsall está elaborando el primer estudio monográfico sobre Nicholas Barbon, que será publicado por la *London Topographical Society*.
- 21.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, p. 43.
- 22.** "Thomas Fitch" en ODNB (*Oxford Dictionary of National Biography*).
- 23.** "Edward Jerman" en ODNB.
- 24.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, pp. 97-99.
- 25.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, pp. 24-25.
- 26.** BRETT-JAMES, N. G., *op. cit.*, pp. 120-121.
- 27.** BRETT-JAMES, N. G., *op. cit.*, p. 122.
- 28.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, pp. 74-75.
- 29.** BOOTH, P., *op. cit.*, pp. 393-394.
- 30.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, p. 105.
- 31.** MCKELLAR, E., *op. cit.*, pp. 118-119.
- 32.** AYRES, James, *Building the Georgian City*, Yale University Press, Londres, 1998, pp. 19-23.
- 33.** CAMPBELL, James, *Building St. Paul's*, Thames & Hudson, Londres, 2007, pp. 31-34, 109.
- 34.** BOOTH, P., *op. cit.*, pp. 381-384; STONE, Lawrence, "The Residential Development of the West End of London in the Seventeenth Century", en *After the Reformation. Essays in Honor of J. H. Hexter*, editado por MALAMENT, Barbara C., University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1980, pp. 167-212; BAER, William C., "Housing the Poor and Mechanick Class in Seventeenth-Century London", en *The London Journal* 25, 2, 2000, pp. 13-39; AYRES, J., *op. cit.*, esp. cap. 1.
- 35.** KELSALL, A. F., "The London House Plan in the Later 17th Century", en *Post-Medieval Archaeology* 8, 1, 1974, pp. 80-91; MAGUIRE, Alison, "A Collection of Seventeenth-Century Architectural Plans", en *Architectural History* 35, 1992, pp. 140-182.
- 36.** SUMMERSON, John, *Georgian London*, Yale University Press, Londres, 2003.
- 37.** Véase, por ejemplo, HART, Vaughan, y HICKS, Peter (eds.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- 38.** BARBON, Nicholas, *A Discourse Shewing the Great Advantages That New Buildings, and the Enlarging of Towns and Cities Do Bring to a Nation*, Londres, 1678; BARBON, Nicholas, *An Apology for the Builder*, Londres, 1685.
- 39.** KNIGHT, Valentin, *Proposals of a New Model for Rebuilding the City of London*, Londres, 1666.
- 40.** JENNER, Mark, "Print Culture and the Rebuilding of London after the Fire: The Presumptuous Proposals of Valentine Knight", en *Journal of British Studies* 56, 2017, pp. 1-26.

41. BAER, W., 2002, *op. cit.*, pp. 533-544.

42. PHILLIPS, Henry, "To the Reader", en *The Purchasers Pattern*, 3.^a ed., Londres, 1656.

43. GERBIER, Balthazar, *Counsel and Advice to All Builders*, Londres, 1663.

44. LEYBOURN, William, "To the Reader", en *A Platform for Purchasers, a Guide to Builders, a Mate for Measurers*, Londres, 1668.

45. PRIMATT, Stephen, "Pre-face", en *The City and Country Purchaser and Builder*, Londres, 1667.

46. PHILLIPS, H., *op. cit.*, "To the Reader".

47. WIBLIN, John, *The Art of Measuring. Or the Carpenters New Rule*, Londres, 1669.

48. NISBET, James, *A Proper Price. Quantity Surveying in London 1650 to 1940*, Stoke Publications, Londres, 1997, pp. 2-5.

49. PHILLIPS, H., *op. cit.*, pp. 10-11.

50. BOOTH, P., *op. cit.*, p. 382.

51. MCKELLAR, E., *op. cit.*, pp. 143-145.

Imágenes

01. John Kip, Perspectiva de la ciudad de Londres (desde Westminster mirando hacia el este), 1710.

02. Desarrollo de *Essex House*, entre 1675 (arriba) y 1682 (abajo).

03. Desarrollo de *Red Lion Square*, entre 1682 (arriba) y 1700 (abajo).

04. Desarrollo de *Seven Dials*, entre 1682 (arriba) y 1700 (abajo).

05. Planta y alzado de una vivienda "típica" de finales del siglo XVII. Extraído de *Georgian London* de Summerson.

06. Frontispicio extraído de *The Art of Measuring* de John Wiblin.

07. Páginas extraídas de *City and Country Purchaser and Builder* de Stephen Primatt, que recopilan planos para unidades de construcción (casas y tabernas) de diferentes tamaños y formas. Cada plan también incluía una lista detallada de todos los materiales de construcción necesarios, cuantificados y con precio, generando un costo final con todo incluido para el edificio.

10

Lagos' Delirium is Not That of New York: Rem Koolhaas and the Role of the Author-architect in Conflictive Territories

Víctor Cano Ciborro

The architect Rem Koolhaas, under the umbrella of the Harvard Project on the City, started studying the Nigerian city of Lagos at the end of the 20th century, a megacity that he ended up designating as the paradigm of the urban condition in the 21st century. Following that sentence, based on a superficial and purely formal analysis of a tremendously conflictive context, the article will make visible not only Koolhaas' own statements, but also the criticisms that have considered this approach a self-absorption of the figure of the architect. Thus, we will show how Koolhaas' authority is counterproductive for the discipline and architectural practice, since in Lagos there only seems to exist what the author has seen or perceived, making invisible both the multiple and complex spatial dynamics of the subaltern bodies –necessary to understand the particularity of the area– and the previous work of academics, architects or urban planners interested in the spatiality of the conflict.



LAGOS: A SEEMINGLY EMPTY MAP

Between 1998 and 2001, the Harvard Project on the City (HPC) research programme, under the direction of Rem Koolhaas, explored the Nigerian city of Lagos to find a "new conceptual framework and vocabulary for phenomena that can no longer be described within the traditional categories of architecture, landscape, and urban planning (fig. 02)."¹¹ This research led to widely discussed results, which concluded that Lagos was the forerunner city of urbanism to be implemented and imitated in the 21st century. This was a controversial position that stemmed from understanding informality as a process decontextualised from the economic, social or political circumstances that developed and generated it. It was an abstraction of reality –certainly common among Western tourist-architects– where the informal problem was idealised and understood as a sophisticated and attractive system capable of self-regulating an apparently

uncontrollable chaos. This aesthetic but unethical praise of informality gave birth to the project that has been very harshly criticised in Koolhaas's professional career, a criticism he is aware of and for which he tries to justify himself:

"in this case, I also felt to judge a kind of sense of responsibility of not caricaturing, or not being ridiculing, or not being simplistic to these people. That made me also kind of vulnerable. My own actual empathy makes me also vulnerable and I wanted to be scrupulous."²

Koolhaas claimed on his first trips to Lagos that "Nigeria was blank on the map –there weren't even any maps. The US State Department, everyone said don't go there. (...) It was a no-go zone, almost in its entirety." An imaginary lack of information made Lagos a dangerous *terra incognita*: "And there were simply no maps. It was all rumour, an unbelievable amount of rumour –largely about crime and almost mythical manifestations of evil."³

The sumptuous declarations of the Dutch architect constructed a false novelty that provoked a certain perplexity in the academic world. Years before, but also contemporaneously and immediately after Koolhaas' appearance in Lagos, prominent figures such as the philosopher Achille Mbembe, publications such as Chimurenga,⁴ and professional colleagues such as AbdouMaliq Simone and the Nigerian urban planner Tunde Agbola were already studying and producing results on the complex spatiality of African urbanism.⁵

Thus, we can highlight how Mbembe, who had been working for decades on the particular narratives of post-colonial Africa, was formulating a theory that would see the light of day in 2003 under the notion of 'necropolitics.' This concept took Foucauldian biopolitics to the extreme in order to crudely and precisely define power relationships on the African continent, emphasizing how its leaders –insisting that we are not talking exclusively about heads of state but about the country's multiple networks of power– exercise their authority through violence. These rulers and leaders make decisions at every moment and without any scruples about the life and death of their compatriots or employees, which ends up shaping the very complex spatial dynamics and activities of cities such as Lagos.⁶ This situation can be complemented by what historian Laurent Fourchard calls 'partisan politics,' which, as we shall see in the next section, served to demand greater precision from the director of the Harvard Project on the City or by the very pertinent concept of 'people as infrastructure,' proposed by urban planner AbdouMaliq Simone, where the inhabitant becomes the main infrastructure of the city.⁷

In turn, *Chimurenga*, an African platform for writing, art and politics, was founded in 2002 by the writer, journalist and DJ Ntong Edjabe, whose goal was to allow Africans themselves to "express the intensities" of Africa. In his words, we seek to go beyond the coloniser's gaze to implement "new practices and methodologies that allow us to engage the lines of flight, of fragility, the precariousness, as well as joy, creativity and beauty that defines contemporary African life."⁸

Finally, and from a more architectural point of view and as a possible direct reference for Koolhaas, we should point out that in 1997, Tunde Agbola published his book *The Architecture of Fear: Urban Design and Construction Response to Urban Violence in Lagos, Nigeria*,⁹ where not only the violent practices of the city were shown, but also the spatial tactics of its inhabitants wishing to avoid crimes against people and property. These actions were called *Crime Prevention through Environmental Design*.¹⁰

Despite all this, Koolhaas insisted that "it was clear that nobody really knew what was happening in Africa."¹¹ Koolhaas seemed to want to mimic Mungo Park, the first Western explorer to travel the Niger River area in the late 18th and early 19th centuries. The accounts of Park's expeditions gave rise to various maps that created false geographies. These included the 'Mountains of Kong' or the 'Mountains of the Moon,' which supposedly crisscrossed the whole of Africa. These maps were universally believed until the end of the 19th century when the French explorer Louis Gustave Binger demonstrated the non-existence

of such mountain ranges. This is evidence of how the African continent has been fertile ground for the deliriums of the Western author.

LAGOS/KOOLHAAS VS LEARNING FROM LAGOS

As a publication of the results, a 55-minute film was produced in 2002 with the title: *Lagos/Koolhaas*, which made it very clear that the architect's vision of Lagos –and not the reality of the city itself– was the real motive of the research. The author, through his interpretation, became the work.

The film shows children begging in the streets, metal or plastic workers beside one of the city's numerous flyovers, vendors occupying the railway tracks, rubbish collectors everywhere and the commercial dynamics at the famous Alaba Market (figs. 03, 04). Various survival tactics, designated by Koolhaas as fragments of a *self-organising system*, whose analysis –superficial and unsuccessful– was not intended to decipher the complexity in order to propose a solution, improvement or denunciation, but only sought to export to the West the 'creativity' of this informal reality that seduced him: "It is a real creativity in Lagos, and almost doesn't exist anywhere else and makes people to make the best in terrible situation [sic]."¹²

However, this enthusiasm for the form of informality meant that Koolhaas did not use the same level of interest to address the many different forces –both visible and hidden– that characterised such spatial constructions. This absence of forces and an excess of form was harshly criticised by the geographer and urbanist Matthew Gandy¹³ in his article *Learning from Lagos* (2005). For Gandy, Koolhaas fails to understand and describe the city of Lagos accurately: "To treat the city as a living art installation, or to compare it to the neutral space of a research laboratory, is to dehistoricise and depoliticise its experience."¹⁴ Lagos is neither an autonomous space nor a generic city, but a territory full of singularities. Koolhaas' vision, detached from the historical context, is labelled by post-colonial studies as "authorised ignorance,"¹⁵ the ignorance that imperialism uses to sustain its dominant narratives (fig. 01).

Gandy also reproaches Koolhaas for seeing Lagos as a "forerunner of a new kind of urbanism, hitherto ignored within the teleological discourses of Western modernity." The latter ends up defining it as a type of "urbanism that could be perfectly adapted to the challenges of the 21st century,"¹⁶ for "if Lagos urbanism 'works,' the conclusion is inescapable: from his perspective, the city's capacity to sustain a market is the only indicator of its health."¹⁷ Lagos is approached by Koolhaas from a purely economic dimension, ignoring the hierarchical and coercive structures that sustain informal economies. Laurent Fourchard refers to these structures as the 'partisan politics' of local bosses and leaders, associations and unions, informal vendors, military chiefs or militias. These are the protagonists of the end of the post-colonial state.¹⁸ The inclusion of all these actors and their forces (not just the forms they take) would provide the contextual rigour that the research project lacks,¹⁹ for where Koolhaas saw a model to imitate, authors such as Mike Davis saw misery:

"Lagos provides ample evidence for Mike Davis' argument that rapid urban growth in the context of structural adjustment, currency devaluations and state retrenchment has been a 'recipe for the mass production of city-misery."²⁰

Another aspect that Koolhaas acknowledges, but overlooks, is the violence in the area:

"This work is not inspired by the need to discover ever more exotic, violent, extreme urban thrills, but by the realization that the engrained vocabulary and values of architectural discourse are painfully inadequate to describe the current production of urban substance."²¹

Nevertheless, in an interview Koolhaas gave to *The Guardian* in 2016, the first comments he made about the city were related to crime: "There was a bridge that became the perfect trap for

crimes, which began with nails being scattered to cause flat tyres. If the driver stopped, the car would be dismantled in 20 minutes and the parts thrown overboard [to people waiting below].” Moreover, he asserted: “At first sight the city had an aura of apocalyptic violence.”²² For Fourchard, this violence is not so much a manifestation of the decay of the state but characteristic of the existing political order not only in the city but in Nigeria as a whole.

SUBALTERN URBANISM AS OPPOSED TO A GENERIC CITY

Koolhaas’ apocalyptic vision contrasts with his impression of the city and seems to fall into oblivion when he rents the Nigerian president’s helicopter to take a bird’s eye view of Lagos (fig. 05). From there, conflict, violence and chaos disappeared in favour of:

“a much less improvised, much less chaotic Lagos (...) Our preoccupation with the apparently ‘informal’ had been premature, if not mistaken (...) What seemed, on ground level, an accumulation of dysfunctional movements, seemed from above an impressive performance, evidence of how well Lagos might perform if it were the third-largest city in the world.”²³

This detachment from the reality and scale of the problem leads us to a ‘corporate urbanism,’ ‘capitalist city,’ ‘global city’ or ‘generic city’ –following Koolhaas himself–, as possible denominations for cities that are being built mainly from macroeconomic dimensions and therefore leave sensitivity towards the complexity and particularity of the socio-spatial context as a secondary concern. With these conceptions in mind and in order to insist on the importance of both communities and particular and/or marginal territories in mega-cities such as Lagos,²⁴ the Indian-born scholar Ananya Roy explains the term ‘subaltern urbanism’ as follows:

“Subaltern urbanism then is an important paradigm, for it seeks to confer recognition on spaces of poverty and forms of popular agency that often remain invisible and neglected in the archives and annals of urban theory.”²⁵

This vision, where the subaltern inhabitant becomes one of the main agents to be taken into account during the design process, has been a very residual position throughout the history of urban planning, as it is still the architect or town planner who, through regulatory elements and allocations of uses, becomes the author-creator of the city. Whilst it is true that after the ‘spatial turn’ of the 1970s urban space began to be understood as a production²⁶ and the subaltern individual or community became the object of analysis, it was not until the beginning of the 21st century that subalternity –a resistant condition of bodies in space– went beyond mere recognition and into action. Subaltern urbanism begins to be truly useful when it is postulated as the driving force capable of planning contemporary urban spaces, as Roy herself points out, “from the subaltern making the limits of archival recognition to the subaltern as an agent of change.”²⁷ This complex and operative vision of the singular bodies of Lagos is one that Koolhaas overlooked in the light of his fascination with form, derived from a totalising and superficial approach to informality.

LAGOS IS NOT NEW YORK

Rem Koolhaas intended –and perhaps still intends– to publish a book about this research,²⁸ a delicate matter that Bregtje van der Haak, co-director of the Lagos/Koolhaas film, asks him about in 2014. The architect, already prepared for this question, shows

different drafts of possible books,²⁹ prompting the interviewer to ask about the underlying reason why none of the versions had seen the light of day so far since such a book would serve to answer the criticisms he received (fig. 06).³⁰ At this, Koolhaas snorts, looks at the ground and remains thoughtful for a few seconds until he says: “I think in the end... some kind of lack of concentration... I don’t know (fig. 07).” Lagos’ delirium is not that of New York. Whilst it is true that *Delirious*

New York offers a valid approach to a city that supports almost any narrative, the survival ways of life to which the inhabitants of Lagos are subjected do not accommodate authorial deliriums.

On the first page of the New York manifesto, Koolhaas asserts that “Manhattan is the 20th century’s Rosetta Stone” and that he is not only interested in the island’s buildings –the architecture’s static formalisation– but in the fact that “several layers of phantom architecture in the form of past occupancies, aborted projects and popular fantasies... provide alternative images to the New York that exists,” that is, the multiple dimensions that “have been constantly ignored and even suppressed by the architectural profession.”³¹ This obliges him to designate himself as a ‘ghostwriter’ where authorship disappears.

However, when Koolhaas moves to Lagos –the supposed ‘Rosetta Stone’ of 21st-century urbanism– his method of approach becomes sensitive neither to the hidden dynamics of the city nor to any political, economic or subaltern issues, but quite the opposite. Lagos becomes a city that, despite its inherent complexity, becomes prominent because of the attraction of informal processes, which he does not subject to scrupulous investigation in order to understand them in depth. The contradiction between the Koolhaas of New York and Lagos is evident. This leads us to establish five critical points by way of synthesis, as argued in the previous lines, about this Lagos offered by the Dutch architect: a lack of empathy upon seeing emancipation in degradation, an optimistic adherence to economic liberalism in informal areas, depoliticisation, an absence of historical context and a refusal to delve into violent and criminal narratives. These five points must be rethought and never underestimated in territories where conflict becomes the urban form, a conflict that according to anthropologist James Holston is characterised by “collisions of multiple and often contradictory claims, identities, and differences that both shape and are shaped by the commitments residents make to the city as their political community of belonging in their daily lives.”³²

If conflict comes to be understood as a binding element, generator or protagonist of architecture, then architecture will not only be a form or object to be copied or exalted by the author but a relationship of forces of the bodies that produce or avoid it, with the inhabitants and their context being the author of this architecture. Architecture as anonymous as it is multiple.

ON THE DISAPPEARANCE OF THE FORM AND, AS SUCH, OF THE AUTHOR

This article has sought to demonstrate, through Rem Koolhaas, Harvard Project on the City and Lagos, that when the spatial condition or context that constructs an architecture, district or city is characterised by a highly complex and almost unfathomable network of conflicts, resistances and survival strategies –leaving buildings, objects or static forms in the background– the notion of authorship (the author as a creative entity or interpreter) fades away.

Authorship becomes a much more elusive, dispersed, open, relational and impersonal stance, where a unique, dogmatic, formalist or biased vision is not capable of producing a piece of work or interpretation that is both responsible and appropriate to the territory. If the author is an architect and there are no longer any forms to analyse or construct following the classical or modern language of architecture but rather a multiplicity of bodies, forces and dynamics to become sensitive to, the notion of authorship, as the philosopher Félix Guattari wrote, should begin to be constructed and reformulated based on the following reflection:

“From the moment in which the architect no longer aims just to be plastic of edified forms but would also propose herself/himself as a revealer of the virtual desires of space, places, routes and territory, she/he will have to bring analysis to the relationships of individual and collective corporeality, constantly singularising her/his approach and should become (...) an artist and a craftsperson of the lived experience, both sensitive and relational.”³³

Lagos’ (author-architect) delirium is not that of New York.

Victor Cano Ciborro

holds a master's degree and PhD in Architecture from the Polytechnic University of Madrid, with a dissertation entitled "Narrative cartographies: Architectures from the sensitive regime of resistance." He has taught at ETSAM in Madrid, Architectural Association in London or CEPT University in Ahmedabad (India), and has been a tutor in international workshops, as a creative of Future Architecture Platform, in Ukraine and Kosovo. He has also been a visiting researcher at the University of California, Berkeley, and Universidad de las Américas in Quito (Ecuador). He has worked for Gazapo-Lapayese, z4z4, and Andrés Jaque/ Office for Political Innovation. His line of research –focused on cartographing conflicts and resistances through the subaltern bodies that construct it– has been published in international journals such as the Chilean ARQ, the Dutch MONU, the British LOBBY (The Bartlett School of Architecture), or the German HORIZONTE (University of Weimar-Bauhaus), and exhibited in events such as the Chile Biennale of Architecture and Urbanism 2017 or the Venice Biennale of 2016 and 2018. He is co-founder of the collective 'Arquitectura Subalterna' and is currently a visiting faculty at CEPT University. E-Mail: victor.m.cano@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-2199-4273

Notes

01. KOOLHAAS, R. et al., *Mutations*, ACTAR, Barcelona, 2000), p. 19.

02. *Architect Rem Koolhaas Interviewed about Lagos*, 2014, <https://vimeo.com/97503875>. Note that Rem Koolhaas lived with his father from the age of 8 to 12 (1952 to 1956) in Jakarta, the capital of the Republic of Indonesia, which had been independent for only seven years (since 1945). This personal experience perhaps contributed to his unease at the criticism he has received.

03. MICHAEL, Chris, "Lagos Shows How a City Can Recover from a Deep, Deep Pit." Rem Koolhaas, *The Guardian*, 26th February 2016, sec. Cities, <https://www.theguardian.com/cities/2016/feb/26/lagos-rem-koolhaas-kunle-adeyemi>

04. The word 'chimurenga' comes from Shona (one of the Bantu languages of Zimbabwe) and means 'Revolutionary Struggle.' The term is associated with the insurrection carried out by the Ndebele and Shona Bantu ethnic groups against the British South Africa Company in what is known as 'The Second Matabele War' or 'First Chimurenga' of the late 1890s. It may also refer to the 'Second Chimurenga' or 'Rhodesian Bush War,' which pitted African nationalist guerrillas against the white majority in Rhodesia during the 1960s and 1970s.

05. These references were ignored by Koolhaas and some were reviewed by Joseph Godlewski in "Alien and Distant: Rem Koolhaas on Film in Lagos, Nigeria," *Traditional Dwellings and Settlement Review* 21, n. 2 (2010).

06. The notion of necropolitics, by objectifying human beings and alienating them to the point of being just another –somewhat dispensable– part of the machinery of production, has often been linked to the most savage facets of capitalism.

07. For more on this concept, see: AbdouMalik Simone, "People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg," *Public Culture* 16, n. 3 (2004): 407-29.

08. <https://chimurengachronic.co.za/about/>

09. Tunde Agbola points out that the book was born out of the *Urban Violence Symposium* held in Nigeria in 1994 in response to the need to study the effects of violence not only on bodies but also on the territory's physicality.

10. Agbola defines six types of crime prevention designs: "territorial behaviour strategy; surveillance; barriers; lighting; landscaping; and scare tactics." For a detailed definition of these, see Tunde Agbola, *The Architecture of Fear: Urban Design and Construction Response to Urban Violence in Lagos, Nigeria* (Ibadan (Nigeria): IFRA: ABB, 1997), 28-33. Furthermore, it should also be noted that the book does not understand crime as an isolated action but contextualises it within the conditions of the territory. In this regard, see chapter 3 "Lagos: A Socio-economic Profile of Selected neighbourhoods."

11. Koolhaas cited by Godlewski, "Alien and Distant: Rem Koolhaas on Film in Lagos, Nigeria," p. 15.

12. *Architect Rem Koolhaas Interviewed about Lagos*, 2014.

13. Matthew Gandy is an urban planner and geographer concerned about social aspects. He founded and directed the Urban Laboratory at UCL-Bartlett University from 2005 to 2011.

14. GANDY, Matthew, "Learning from Lagos," *New Left Review* 33 (July 2005): 114.

15. Term borrowed from Ananya Roy –"sanctioned ignorance"– who in turn refers it to Gayatri Spivak. Ananya Roy, "Slumdog Cities: Rethinking Subaltern

Urbanism," *International Journal of Urban and Regional Research* 35.2 (March 2011): 228.

16. GANDY, M., "Learning from Lagos", *cit.*, p.111.

17. *Ibid.*, p. 124. Gandy echoes a quote by Koolhaas about Lagos: "Yes, it is still –for lack of a better word– a city; and one that works." Koolhaas et al., *Mutations*, p. 652.

18. FOURCHARD, Laurent, "Lagos, Koolhaas and Partisan Politics in Nigeria," *International Journal of Urban and Regional Research*, June 2010.

19. Gandy insists that the informal market "cannot be abstracted from a more all-encompassing economic and political context: the virtual disappearance of the manufacturing sector, the devastation of rural smallholdings, the plundering of oil revenues by military elites." Gandy, "Learning from Lagos," p. 119.

20. *Ibid.*, p. 121.

21. KOOLHAAS, Rem, "Fragments of a Lecture on Lagos," in *Under Siege: Four African Cities* (Ostfildern-Ruit. Germany: Hatje Cantz Publisher, 2002), p. 175.

22. MICHAEL, C., "Lagos Shows How a City Can Recover from a Deep, Deep Pit." We should also add to this the general view of the dangerous no-go zone and the words of architect Kunlé Adeyemi in the same interview: "There was a lot of crime in several pockets, and it was a very difficult city to navigate."

23. KOOLHAAS, R., "Fragments of a Lecture on Lagos," p. 177.

24. Following Ananya Roy, "the megacity is the 'subaltern' of urban studies. It cannot be represented in the archives of knowledge and therefore cannot be the subject of history." It is in this historical and representative void that the interest of this approach lies. Roy, "Slumdog Cities: Rethinking Subaltern Urbanism," p. 224.

25. *Ibid.*, p. 224.

26. This was the moment when 'space' ceased to be an abstract concept monopolised by certain disciplines and was understood as a production, as Henri Lefebvre indicated, or an experience, according to Bernard Tschumi, where the

action of each inhabitant was fundamental to understanding the reality of the moment. For a multidisciplinary vision of the 'spatial turn,' we refer the reader to *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, ed. Barney Warf & Santa Arias (Routledge, 2009), 36-58.

27. ROY, p. 227.

28. The available sources for this project consist of two films entitled *Lagos/Koolhaas* (2002) and *Lagos Wide & Close: An Interactive Journey into an Exploding City* (2004); a 2014 interview with Bregtje van der Haak, director of both films; a 2016 interview with *The Guardian* newspaper; and two articles, one in *Mutations* (2001) and one entitled "Fragments of a Lecture on Lagos" on *Under Siege: Four African Cities - Freetown, Johannesburg, Kinshasha, Lagos* (2002) for Document 11.

29. In the 2016 interview in *The Guardian* he shows seven drafts in print.

30. If we look at the contents of the first book of the Harvard Project on the City in China's Pearl River Delta, the first dozens of pages of the vast volume deal with the Chinese policy linked to the type of urbanism promoted. See: KOOLHAAS, Rem et al., eds., *Great Leap Forward* (Köln; Cambridge, Mass.: Taschen; Harvard Design School, 2001). Consequently, Lagos' long-awaited book could contain, amongst other things, the approaches and considerations that this article develops, which the academy have demanded of him so much.

31. KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: Monacelli Press, 2014), 9,10.

32. HOLSTON, James, "Foreword," in *Urbanizing Citizenship. Contested Spaces in Indian Cities* (New Delhi: SAGE Publications, 2012). Holston insists that Indian cities are being "reshaped through conflict," which makes the conflict a fundamentally architectural and urban situation.

33. GUATTARI, Félix, *Cartografías Esquizoanalíticas* (Buenos Aires: Manantial, 2000), 264.

Images

01. Koolhaas taking a photograph in Lagos. Source: *Fragments of a Lecture on Lagos*, 2002, p. 174.

02. One of the areas in Alaba Market where televisions are sold. Source: *Lagos Wide & Close*, 2004.

03. Spatial dynamics around the train tracks at three different times. Source: *Lagos Wide & Close*, 2004.

04. Views of Lagos from the helicopter. Source: *Lagos Wide & Close*, 2004.

05. Seven book drafts that Koolhaas showed to *The Guardian* in 2016. Source: Chris Michael.

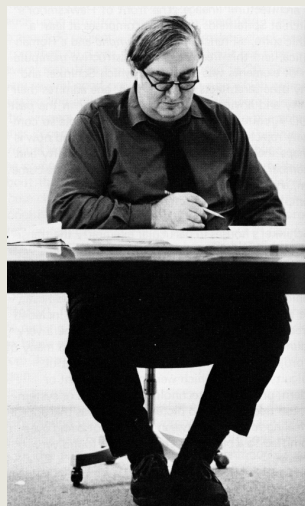
06. Excerpts from the interview by Bregtje van der Haak. Source: *Architect Rem Koolhaas interviewed about Lagos*, 2014.

11

Autoría múltiple: la producción colaborativa de conocimiento en la Shinkenchiku Residential Design Competition (1965-2020)

Cathelijne Nuijsink

Este artículo cuestiona la idea del genio heroico que lidera la innovación y el desarrollo en la cultura arquitectónica. Expone que la producción de ideas arquitectónicas precede al diseño y es un elemento esencial de la producción de proyectos arquitectónicos. Analiza la Shinkenchiku Residential Design Competition (1965-2020), un concurso anual de vivienda celebrado en Japón, como ejemplo tangible en el que explorar algunos aspectos de la autoría múltiple. El texto se centra en las ediciones del concurso juzgadas por Toyo Ito, Rem Koolhaas y Kazuyo Sejima -quienes propusieron, respectivamente, temas tan críticos como el de "El confort en la metrópolis" (1988), "La casa sin estilo" (1992) y "Las posibilidades del no movimiento" (1996)-, para ilustrar cómo este concurso de ideas genera entre el jurado y los participantes un fructífero diálogo que produce conocimiento arquitectónico de manera colaborativa. De igual modo, al desmitificar la genialidad de un único juez "arquitecto estrella", el artículo aporta su grano de arena en la actual cruzada de escribir una historia global de la arquitectura más inclusiva, donde se puedan oír voces hasta hoy silenciadas.



La editorial japonesa Shinkenchiku-sha convocó un concurso internacional de ideas para vivienda en 1965 en un intento de dar nuevos aires su revista de arquitectura *Shinkenchiku* (Nueva Arquitectura), que ya entonces contaba con una larga trayectoria de cuarenta años. Tras un conflicto editorial, la publicación se había vuelto bastante conservadora y sus editores rehuían cualquier opinión controvertida¹. Para revitalizarla y atraer a lectores jóvenes, acordaron que le vendrían bien algunas páginas más vanguardistas, e inspirados por diversos concursos de vivienda que la revista

había recogido poco después de la Segunda Guerra Mundial, se lanzaron a celebrar su propio concurso de ideas. Bajo el nombre de Shinkenchi Residential Design Competition (1965–2020), se diferenciaba de otros concursos japoneses por su decidida vocación internacional. Tanto el anuncio de la convocatoria como las propuestas ganadoras se publicaban en dos idiomas: japonés en *Shinkenchi* e inglés en su revista paralela *The Japan Architect*. Aparte de su excepcional longevidad (el concurso ha vivido ya cuarenta y ocho ediciones, y están previstas nuevas convocatorias), lo que singulariza este concurso de ideas es que está juzgado por un único arquitecto. Tras su primera edición en 1965, muchos arquitectos internacionales de renombre se han encargado de esta labor, desde Richard Meier (1976), Peter Cook (1977), James Stirling (1979, fig. 1), Bernard Tschumi (1989), Rem Koolhaas (1992), Jacques Herzog (1997) o Winny Maas (2001) hasta algunos de los arquitectos japoneses más respetados, como Kiyoshi Seike (1965), Kenzo Tange (1966), Kazuo Shinohara (1972), Arata Isozaki (1975), Tadao Ando (1985, 1991), Toyo Ito (1988, 2000), Kengo Kuma (2006) y Kazuyo Sejima (1996). A diferencia de las sinopsis o directrices “de consenso” que resultan cuando un equipo de organizadores o un jurado decide conjuntamente sobre un tema, el Shinkenchi permite a un único juez escoger el tema de concurso con total libertad, de modo que puede agitar el debate arquitectónico internacional de forma plenamente consciente e incluso provocadora.

LA PRODUCCIÓN COLABORATIVA DE CONOCIMIENTO

El planteamiento del concurso es esencial para entenderlo como un foro de intercambio transcultural de conocimiento. Para empezar, el juez decide con absoluta autonomía el tema de concurso con el telón de fondo de los debates internacionales del momento, por lo que puede elaborar un posicionamiento independiente dentro de las discusiones arquitectónicas habituales. Tras el anuncio de la convocatoria se reciben trabajos de todo el mundo, que actúan como diferentes respuestas culturales al tema planteado por el juez e ilustran formulaciones diversas a un reto proyectual compartido. Estas propuestas, a su vez, ayudan a que el juez dé forma a sus conclusiones tras el fallo del concurso. Dado el amplio abanico de reflexiones posibles sobre el tema, los jueces suelen aprovechar estas conclusiones para terminar de pulir el planteamiento expuesto en la sinopsis inicial del concurso. Por último, la publicación de las conclusiones del juez y de una generosa selección de diseños ganadores en *Shinkenchi* y en *The Japan Architect* rebota en distintas direcciones y provoca una serie de “efectos secundarios”. En cada paso de la competición, las ideas nacionales y extranjeras sobre la casa y la vivienda se influyen e inspiran unas a otras.

La elección de un único “maestro” arquitecto como juez y jurado (un rasgo distintivo de este concurso) parece apoyar la excelsa narrativa del heroico arquitecto que asume una autoría individual. Este artículo, sin embargo, defiende exactamente lo contrario. Aunque confiar el fallo a arquitectos de renombre ha favorecido indudablemente el éxito del concurso, su valor como objeto de estudio radica, en mi opinión, en la diversidad cultural de las propuestas y en el subsecuente diálogo entre el juez y los participantes que tiene lugar en las páginas de *Shinkenchi* y *The Japan Architect*. Por tanto, este artículo arguye que la pluralidad de las respuestas multiculturales es una valiosa aportación a un coloquio más abierto iniciado formalmente por el juez. Analizar las propuestas de los participantes y estudiar cómo interactúan con el tema de concurso nos permite llamar la atención sobre algunas voces del debate que han permanecido silenciadas hasta hoy. Para comprender el planteamiento del concurso y cómo ha sido origen de un fructífero diálogo entre el juez y los participantes, donde el conocimiento arquitectónico se ha producido colectivamente, se analizan a continuación tres de estas conversaciones entre uno y

otros. Por motivos de espacio, no es posible recoger aquí el espectro completo de tales interacciones, como la cobertura del concurso en los medios locales, su influencia en las carreras individuales de los participantes o las propuestas “perdidas”². En cualquier caso, este artículo revela cómo el planteamiento intrínseco de la Shinkenchi Residential Design Competition no toma su impulso solamente de la autonomía de un juez único, sino también de las múltiples respuestas culturales de los participantes, que contribuyen igualmente a la producción de conocimiento.

“EL CONFORT EN LA METRÓPOLIS” DE TOYO ITO (1988)

Quando Toyo Ito actuó de juez en la edición de 1988 de la Shinkenchi Residential Design Competition, llevaba diecisiete años al mando de su propio estudio de arquitectura. Lo que había comenzado en los años setenta como una crítica al dominio de la

tecnología en la ciudad física viró en los ochenta hacia el interés por el dinámico entorno urbano de Tokio que, sin embargo, adolecía de incoherencia³. Impresionado por la rápida evolución de los medios y la tecnología electrónicos en la cúspide de una era de gran crecimiento económico en Japón, Ito proponía en su sinopsis, “El confort en la metrópolis”, analizar cómo los estilos de vida consumistas habían convertido la vivienda privada del Japón urbano en un fenómeno superficial. En ella, incidía en cómo el nuevo entorno urbano demandaba también un nuevo tipo de vivienda⁴:

Nuestra vida diaria en la metrópolis consiste en un recorrido iterativo de ida y vuelta entre unos barracones residenciales y un espacio ilusorio onírico, rutilante, que a pesar de su carácter inaudito y maravilloso parece estar obrando un cambio fundamental en la percepción del placer y el esparcimiento. Sin embargo, todavía no hemos materializado un tipo de vivienda que nos produzca esa misma sensación de comodidad y descanso en consonancia con un entorno extremadamente tecnológico.

Para salir de este punto muerto, Ito insta a los participantes a “idear un nuevo entorno para el cuerpo” con un diseño que se libere de las constricciones sociales existentes⁵. Refiriéndose a su propio proyecto de vivienda “Pao para la chica nómada de Tokio” (1985) –una vivienda nómada ligera que permite a su habitante (femenina) disfrutar de un estimulante modo de vida urbano–, Ito sugiere que un nuevo concepto de vivienda podría basarse en un espacio encerrado sencillamente por una fina membrana amorfa. Al mismo tiempo, anima a los participantes a adueñarse de esas nuevas tecnologías para que contribuyan directamente a su propio placer y confort con la creación de una vivienda que, desde dentro, consiga que el entorno circundante se muestre más brillante y acogedor.

El anuncio de Ito para la convocatoria de 1988 atrajo a 373 participantes (247 de Japón y 126 del extranjero), algo que también puede entenderse como 373 respuestas culturales al desafío de la sinopsis del concurso. Ito seleccionó dos primeros premios, dos segundos, cuatro terceros y once menciones honoríficas. Todos ellos fueron publicados en *The Japan Architect* y en *Shinkenchi* y, por tanto, formaron parte del debate. Un primer premio fue para Peter Wilson, docente de la Architectural Association, quien diseñó un espacio químico con forma de medusa, resguardado de la electrónica, que parasitaba un proyecto del propio Ito, la Torre de los Vientos (1986) de Yokohama. Para Ito, la propuesta de Wilson sugería un nuevo tipo de arquitectura que respondía bien a la sociedad de consumo. En este caso, el confort se concebía como un respiro, una zona de mínima interferencia electrónica (mu) a la sombra de una Torre de los Vientos en constante mutación. El otro primer premio fue para un concepto de “confort en la metrópolis” muy diferente, firmado por Toshikazu Ishida y Diana Juranovic, donde la casa se concebía como una caja negra (o cámara oscura) utilizada para recopilar sonidos urbanos que, al ser reproducidos, ayudaban a visualizar imágenes (fig. 02). Este proceso de transformación del sonido en algo visual, como explica Ito en los

comentarios del fallo del concurso, es un acto arquitectónico que en sí mismo supone una mirada crítica a la arquitectura contemporánea y al mito de la originalidad. Adrian Bold consiguió un segundo premio por su rechazo de la incomodidad (o de la falta de confort). Su vivienda recuerda a una villa romana en la que elementos arquitectónicos como la fuente, el frigidarium, el hogar para el fuego, el aseo y el baño se mimetizan con la jungla urbana y abren paso a experiencias culturales más intensas. Quizá la reacción más optimista frente a la sociedad de consumo viniera de Azby Brown. Su "Installation for Urban Living" (fig. 03) elaboraba una tienda de campaña con cualquier material disponible, algo que sugería una arquitectura capaz de abrirse camino en un mundo de consumidores. Entre el resto de las propuestas podemos encontrar un escenario móvil suspendido de una cuerda floja que responde a la naturaleza artificial de la ciudad (Ben Smart), una concha parásita colgada en la parte trasera de un gran cartel publicitario en cuyo interior se aloja un urbanita que disfruta contemplando la ciudad en secreto (John Hampton), una casa-torre claramente dividida espacios de confort intelectual, físico y psicológico que se oponen a la fusión de los espacios urbanos reales (Guillermo Muller) o la intuición de que una vivienda confortable en la metrópolis es efímera, poco más que un sueño (Jos Roodbol, fig. 4). Aunque muchas propuestas estaban obviamente inspiradas en la propia referencia de Ito a la cualidad transitoria de las viviendas, la elevada participación y la diversidad entre las propuestas ganadoras (y, por tanto, publicadas) parecen indicar que Ito se sirvió del concurso para consolidar sus propias reflexiones y poner a prueba, junto a otros colegas, sus ideas respecto a la influencia de la sociedad de consumo en la arquitectura.

"LA CASA SIN ESTILO" DE REM KOOLHAAS (1992)

En 1992, Koolhaas revivió una discusión bicentenario acerca del "estilo" en el marco del concurso de Shinkenchiu con un provocativo título para la sinopsis: "La casa sin estilo". En un simposio de 1990, poco antes de dejar su puesto de profesor en la Universidad Técnica de Delft, Koolhaas ya había expresado abiertamente su disconformidad con la cuestión del estilo. En el libro publicado junto al simposio, lamentaba que los arquitectos holandeses de los noventa utilizaban todavía referencias al funcionalismo, algo que en opinión de Koolhaas era "un acto de desesoperación" y "una recaída espasmódica en la heroicidad de tiempos pasados"⁶. Su sinopsis para el concurso acerca de "La casa sin estilo" fue una de las más breves y crípticas de la historia de la Shinkenchiu Residential Design Competition, y sin embargo se revelaba fiel a la costumbre de Koolhaas de socavar las convenciones arquitectónicas y a su idea de "antiarquitectura". El texto apelaba a los participantes a idear métodos para abandonar el estilo y detener el automatismo de la simple formalización sin más trasfondo. Como escribe Koolhaas en la sinopsis, una "casa sin estilo" debería "evitar los estereotipos y la nostalgia", contar con un programa "que deje atrás lo frívolo y lo decorativo" y adecuarse a una "zona sin diseñadores".

Tras recibir 732 propuestas (306 de Japón y 426 de otros treinta países), Koolhaas seleccionó dieciséis diseños ganadores: un primer premio, un segundo, un tercero y trece menciones honoríficas. El primer premio recayó en Yosuke Fujiki, quien respondió con un catálogo de cien viviendas defectuosas "que nos ayudan a conseguir estilos de vida originales"⁷. Fujiki creía que los desafíos de una vivienda sin canalización de gas ni de agua o sin techo nos impulsarían a deshacernos de ideas preconcebidas sobre la vivienda. Para Koolhaas, la supresión sistemática de elementos de esta propuesta "nos hace ver el sentido, reactiva lo que tenemos" y, al mismo tiempo, "desestabiliza la noción de vivienda de una manera absolutamente antiestética"⁸.

Los ganadores del segundo premio, Mitsugo Okagawa y Yutaka Kinjo, partieron de la sinopsis del concurso para explorar otro tipo de arquitectura moderna retorciendo el "espacio universal" de Ludwig Mies van der Rohe y transformándolo en una

"casa sin estilo" para pacientes de SIDA rodeados por el delirio de Tokio. Koolhaas alabó la valentía de los ganadores de este segundo premio al introducir una enfermedad como el SIDA en una profesión obsesionada con la pulcritud. "Relacionar la arquitectura con el SIDA nos obliga a pensar en el destino de los seres humanos", declaró Koolhaas⁹. Otra respuesta a la "casa sin estilo" llegó de la mano de un diseñador no identificado que informaba desde la guerra de Bosnia. Este tercer premio no se concedió por el proyecto en sí mismo, sino por su autoría anónima. De acuerdo con los comentarios finales de Koolhaas tras el fallo, el anonimato suponía una crítica eficaz a todo el sistema de concursos de arquitectura. A Paulo Sanguinetti Rivas y Bane Gaiser, por citar otra interpretación de la "casa sin estilo", les atrajo la idea de una "zona sin diseñadores" y dieron forma a una casa-torre en la que eran los propios ocupantes quienes decidían cómo vivir mediante piezas móviles de mobiliario. Akira Imafuji diseñó una vivienda para una persona invidente con unos estrechos corredores de 1,15 metros de anchura que, en lugar de limitar su modo de vida, le proporcionaban mayor libertad de movimiento. Al poder tocar ambos tabiques opuestos mientras se desplazaba por la vivienda, el habitante se sentía más libre y cómodo, según Imafuji¹⁰. El dúo formado por Kevin Woods y Charlotte Sheridan también reflexionó sobre "estilo", aduciendo que, para poder imaginar una casa sin estilo, la mente del arquitecto debe despojarse antes de preconcepciones o referencias históricas. Redujeron el proceso de diseño a una fórmula matemática cuyo resultado era un patrón de vida liberado de la influencia consciente o inconsciente del estilo¹¹. Joanne Mackenzie y Garth Davies se centraron en las reacciones innatas de los individuos hacia un objeto elegido por ellos mismos. Con un collage de cuerpos (a los que habían recortado la cara) sujetando un objeto, los autores evocaban una respuesta universal más allá del estilo¹².

A pesar de que Koolhaas, en sus consideraciones, se mostrara muy crítico con las múltiples reminiscencias de la forma, el estilo y la estética, también señaló un puñado de propuestas notables que evidenciaban una rigurosa investigación sobre cómo desembarazarse del estilo¹³. La propuesta ganadora de Fujiki superó las expectativas del propio Koolhaas, quien reconoció que las reflexiones de este arquitecto sobre la cuestión del "no estilo" eran más profundas que las suyas propias. Además de la oportunidad de posicionarse a sí mismo como teórico en los debates globales, Koolhaas tenía un segundo objetivo en el concurso de 1992: para él, actuar como juez generó un espacio de pensamiento (opuesto a la construcción) donde fomentar el ingenio "colectivo" e impulsar la reflexión arquitectónica.

"LAS POSIBILIDADES DEL NO MOVIMIENTO" DE KAZUYO SEJIMA (1996)

La edición de 1996 de Sejima, titulada "Las posibilidades del no movimiento", coincidió con el auge de la arquitectura digital y la exploración arquitectónica más allá de los volúmenes cúbicos. Consciente de un entorno con un alto grado de globalización "en el que todo se ha informacionalizado, la velocidad no ha dejado de aumentar y diversas formas de intercambio se han hecho posibles", la arquitecta dirigía la atención hacia el hecho de que, si bien el entorno se mueve más y más rápido, la arquitectura no se mueve en absoluto¹⁴. Aunque en un primer momento podría parecer que este rasgo de la arquitectura era un obstáculo para el movimiento, Sejima detectaba oportunidades de diseño en la tensión entre el carácter estático de la arquitectura y la rápida evolución de la sociedad. Por tanto, formuló la sinopsis del concurso con el objetivo de animar a los participantes a trascender una solución que simplemente reflejara el movimiento o el no movimiento. Al yuxtaponer lo estático con lo dinámico, intuía recorridos inexplorados para que este aspecto no móvil expandiera los horizontes de la arquitectura, en lugar de considerarlo una limitación.

De las 439 propuestas presentadas (272 de Japón y 167 de otros países), Sejima seleccionó doce: un primer premio, seis premios más y cinco menciones honoríficas. En sus comentarios como jueza, Sejima diferenciaba tres enfoques generales al tema de estudio "Las posibilidades del no movimiento". El primero englobaba a los participantes que establecían un diálogo entre los objetos móviles y los inmóviles. Sus planteamientos ponían en contraste el edificio no móvil con los dispositivos móviles (pantallas y tabiques desplazables, cortinas, mobiliario...) para entrever una arquitectura del cambio. Un segundo enfoque radicaba en las propuestas relacionadas con la estratificación del espacio virtual de los medios y del ciberespacio digital sobre las construcciones inmóviles, y al hacerlo distinguían las "cosas que se mueven" de las "cosas que no se mueven". Por último, estaban aquellas que incluían un sistema no concreto, como una red urbana o mediática, para esbozar un estilo de vida urbano, un diagrama de vivienda o conceptos similares¹⁵. La propuesta de Vinko Penezic y Krešimir Rogina (**fig. 05**) es un intento de recrear a través de la arquitectura tanto el aspecto estático de la naturaleza como esa diversidad en continua mutación que tiene lugar en ella. Para ellos, el tema sugería que en la naturaleza "todo está en movimiento, pero se muestra como un sistema estable e infinito"¹⁶. Equiparando los procesos naturales a los procesos digitales que evolucionan a un ritmo exponencial en lugar de mecánico, comenzaron su propuesta dibujando espirales a modo de pulsación plana que finalizaba en una estructura geométrica fracturada en miles de pedazos. La "arquitectura de auge y desaparición" resultante sigue estos procesos naturales con gran exactitud¹⁷. Penezic y Rogina añadían así la idea de "desaparición tecnológica" al discurso en una época en la que se daba por hecho que la tecnología tenía que ser visible. Pornchai Boonsom y Jarrod Broussard incorporaron al debate la noción de que "nada que esté en movimiento puede comprenderse sin puntos de referencia estáticos"¹⁸. Ilustraron su idea con un mapa urbano que exploraba la tensión entre el movimiento y el no movimiento. En el primer panel, los edificios, en negro, representaban los puntos de referencia estáticos, mientras que los blancos espacios abiertos se identificaban con campos de sistemas dinámicos (**fig. 06, izquierda**). En el segundo panel, invirtieron los colores para enfatizar la tensión entre los espacios abiertos en movimiento y sus respectivos límites estáticos. Si las áreas pintadas ahora de negro se caracterizaban por el movimiento, las nuevas áreas blancas se concebían como las fuerzas canalizadoras que contenían y definían el movimiento (**fig. 6, derecha**). Para Sejima, el aspecto más estimulante de esta entrega era que la formalización de la dicotomía movimiento-no movimiento contenía una cualidad abstracta del pensamiento. La propuesta de Jurgen Mayer exploraba la tensión entre el no movimiento y el movimiento sobre la base de que la casa es un espacio que te sujeta a un lugar, mientras que las condiciones de tu alrededor hacen que la imaginación se mueva. Jean-Philippe Lanoire respondió con una interfaz de doble dirección por la que el edificio ya no era un mero contenedor de información, sino que podía transmutar la información en material arquitectónico. Shaded Saleem y Stefan White aportaron que la arquitectura de las terminales de los aeropuertos genera una ilusión de estabilidad, pero en realidad son meros lugares fluidos atravesados por personas. Finalmente, el primer premio recayó en una propuesta fundamentada en el concepto de que "cuando todo se mueve a la misma velocidad, el movimiento se vuelve invisible". Mediante una serie de fotografías en time-lapse con múltiples exposiciones, los participantes Richard Scott, Kirsten Whittle y Jeremy Weate intentaron encontrar un modo de visualizar el flujo del movimiento y, en consecuencia, actualizar su teoría. El resultado mostraba un "espacio por fases", un entorno que respondía directamente a los usuarios (**fig. 07**). Este proyecto sorprendió a Sejima por su capacidad para sentar las bases de la materialización de un diagrama con el que representar la oposición entre el no movimiento y el movimiento.

La sinopsis dialéctica planteada por Sejima para el concurso, donde vislumbraba oportunidades de diseño en la tensión entre el carácter estático de la arquitectura y la rápida evolución de la sociedad, generó una animada discusión sobre las posibilidades inherentes a la dualidad movimiento-no movimiento. Esta colaborativa tormenta de ideas sobre las posibles actitudes frente a un desafío proyectual, a su vez, ayudó a Sejima a posicionarse como una arquitecta con voluntad de recorrer nuevos mundos fusionando sencillamente las líneas curvas con los experimentos de arquitectura digital tan frecuentes a mediados de los noventa.

CONCLUSIÓN

En las distintas historias de la arquitectura moderna todavía prevalece la figura del genio heroico que lidera la innovación y el desarrollo en la cultura arquitectónica. No obstante, si pretendemos elaborar una perspectiva más amplia de la historia de la arquitectura, deberíamos incidir en el carácter negociado de la producción arquitectónica y ser conscientes de que el diseño, por una parte, suele estar impulsado por numerosos arquitectos y arquitectas y que, por otra, surge de la compleja interrelación entre agentes de muy diversas geografías nacionales y profesionales.

Este artículo intenta demostrar que, a pesar de que un "maestro" arquitecto actúe de único juez, la Shinkenchiku Residential Design Competition ha constituido un foro de discusión en el que jueces y participantes (y lectores) han elaborado un espacio donde reflexionar "colectivamente" sobre arquitectura. Es la propia esencia del concurso la que da pie a esta discusión. Para Toyo Ito, en 1988, el debate se centraba en la creencia de que la sociedad de consumo contemporánea había creado estilos inéditos de vida urbana que, a su vez, demandaban un nuevo tipo de vivienda efímera. A pesar de haberles facilitado la imagen concreta de un proyecto de vivienda que había terminado hacía poco (el "Pao para la chica nómada de Tokio"), los participantes enviaron propuestas que llegaban a trasladar el "confort en la metrópolis" a una villa romana o incluso se valían de cajas de sonido. Juzgar el concurso en 1992 brindó a Rem Koolhaas un momento de reflexión teórica en una época en la que había comenzado a involucrarse en proyectos de edificios reales. De igual modo que el laboratorio de ideas AMO, que puso en marcha en 1999, el marco del concurso permitió a Koolhaas explorar un tema crucial para él en colaboración con otras personas. En 1996, Sejima se inspiró en el movimiento instaurado por los nuevos medios de comunicación para yuxtaponerlos directamente con los aspectos estáticos de la arquitectura. Para ella, el concurso no consistía en encontrar una respuesta concreta, sino en especular junto a los participantes sobre todos los rumbos que podría tomar la arquitectura.

Por otra parte, con este texto se ha procurado llamar la atención sobre las asimetrías de poder que siguen presentes en la historia de la arquitectura y ensalzar las hazañas de los arquitectos estrella. Mediante el estudio de las relaciones entre el amplio abanico de respuestas a la sinopsis inicial redactada por un único juez en el concurso de Shinkenchiku, se redirige la mirada hacia las valiosas contribuciones de las voces "menores" de los jóvenes arquitectos, imprescindibles para que el juez alimentara el debate en ciertas direcciones. Para continuar esta producción colaborativa de conocimiento e intercambio de ideas, debemos aceptar la asimetría inherente a este concurso, exponer esas relaciones de poder y descubrir métodos capaces de dar mucha mayor voz a respuestas "marginales".

Cathelijne Nuijsink

es profesora e investigadora posdoctoral en el Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura (gta) de la ETH Zürich. Es máster en Arquitectura por la TU Delft y por la Universidad de Tokio y doctora en Lenguas y Civilizaciones del Este Asiático por la Universidad de Pensilvania. En la actualidad, estudia el intercambio transcultural de conocimiento en el campo de la arquitectura y promueve una historia de la arquitectura más dinámica e inclusiva tomando como ejemplo la Shinkenchiku Residential Design Competition (1965-presente). Además, trabaja en la redacción del libro *Another Historiography: The Shinkenchiku Residential Design Competition, 1965-2020* (Jap Sam Publishers, 2022), que estará acompañado por la exposición itinerante "Call for Lost Entries: The Shinkenchiku Residential Design Competition, 1965-2020" y por un sitio web que reunirá estas propuestas "perdidas" por no premiadas.
E-Mail: cathelijne.nuijsink@gta.arch.ethz.ch
ORCID ID: 0000-0001-8900-6529

Agradecimientos

La investigación para este artículo ha sido financiada por el programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizon 2020 gracias al acuerdo 797002 de la beca Marie Skłodowska-Curie: "Architecture as a Cross-Cultural Exchange: The Shinkenchiku Residential Design Competition, 1965-2017".

Notas

01. La publicación de un artículo sobre una tienda en Osaka para la cadena Sogo (1935), diseñada por Togo Murano, causó una fuerte disputa interna en la editorial Shinkenchiku que terminó con el despido del equipo editorial. Tras el incidente, el nuevo editor se mantuvo alejado de toda crítica, de modo que la revista *Shinkenchiku* se caracterizó por la estricta neutralidad en sus observaciones. El concurso de ideas, por tanto, era un acontecimiento que se diferenciaba del resto de la publicación. Entrevista de la autora al editor de *Shinkenchiku*, Takeshi Ishido, Tokio, 28 de noviembre de 2018.

02. Aunque el concurso de Shinkenchiku ha sido muy generoso con los premios y en ocasiones ha reconocido en una sola edición hasta trece premios y menciones honoríficas que se han publicado en las páginas de *The Japan Architect* y *Shinkenchiku*, la discusión sería aún más rica si pudiéramos incluir un archivo con aquellas propuestas que no fueron premiadas y cuya contribución al debate posterior ha sido siempre ignorada. Para devolverlas al lugar que les corresponde, la autora está preparando una exposición con una convocatoria de estas propuestas "perdidas", que se verá complementada por un sitio web donde se recopilen en un archivo digital.

03. DANIELL, Thomas, "The Fugitive", en ITO, Toyo, (ed.), *Tarzans in the Media Forest*, vol. 8: *Architecture Words*, Architectural Association, Londres, 2011, p. 5.

04. ITO, Toyo, anuncio del concurso "The Shinkenchiku Residential Design Competition 1988", p. 6.

05. *Ibid.*

06. LEUPEN, Bernard, y KOOLHAAS, Rem, *Hoe Modern is de Nederlandse Architectuur?*, 010 Publishers, Rotterdam, 1990.

07. FUJIKI, Yosuke, "Winners in the 1992 Shinkenchiku Residential Design Competition", en *The Japan Architect*, primavera 1993, pp. 8-11.

08. KOOLHAAS Rem, "About the Results", *The Japan Architect*, primavera 1993, p. 7.

09. *Ibid.*

10. IMAFUJI, Akira, "Winners in the 1992 Shinkenchiku Residential Design Competition", en *The Japan Architect*, primavera 1993, pp. 24-25.

11. WOODS, Kevin, y SHERIDAN, Charlotte, "Winners in the 1992 Shinkenchiku Residential Design Competition", en *The Japan Architect*, primavera 1993, pp. 30-31.

12. MACKENZIE, Joanne, y DAVIES, Garth, "Winners in the 1992 Shinkenchiku Residential Design Competition", en *The Japan Architect*, primavera 1993, pp. 40-41.

13. KOOLHAAS, Rem, "About the Results", en *The Japan Architect*, primavera 1993, p. 7.

14. SEJIMA, Kazuyo, "Competition Announcement: The Shinkenchiku Residential Design Competition 1996", en *The Japan Architect* II, verano de 1996, p. 3.

15. KAZUYO, Sejima, "Judge's Comments", en *The Japan Architect* IV, invierno 1996, p. 224.

16. Entrevista de la autora con Krešimir Rogina, 6 de junio de 2020.

17. Entrevista de la autora con Krešimir Rogina, 6 de junio de 2020.

18. Entrevista de la autora con Pornchai Boonsom, 20 de junio de 2020.

Imágenes

01. La imagen autorizada de James Stirling juzgando la edición de 1979 de la Shinkenchiku Residential Design Competition, titulada "Una casa para Karl Friedrich Schinkel", pierde cierto sentido cuando se tiene en cuenta que la propia sinopsis del concurso fomentaba las propuestas multiculturales y su aportación a un coloquio más abierto. Créditos: *The Japan Architect*, febrero de 1980, p. 52.

02. Toshikazu Ishida y Diana Juranović lanzan una mirada crítica a la arquitectura contemporánea y al mito de la originalidad con una caja negra donde se recogen sonidos urbanos que, al reproducirse, traen a la mente escenas visuales. Primer premio en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1988. Créditos: Toshikazu Ishida y Diana Juranović, *The Japan Architect*, marzo de 1989, p. 11.

03. Azby Brown encuentra el confort urbano en una vivienda improvisada. Tercer premio en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1988. Créditos: Azby Brown, *The Japan Architect*, marzo de 1989, p. 15.

04. El dibujo de Jos Roodbol expresa la intuición de que una vivienda confortable en la metrópolis no es más que un sueño efímero. Mención honorífica en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1988. Créditos: Jos Roodbol, *The Japan Architect*, marzo de 1989, p. 27.

05. Vinko Penezic y Krešimir Rogina abordaron el tema de la naturaleza para enfatizar que todo está en movimiento aunque aparente ser un sistema infinito y estable. Segundo puesto en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1996. Créditos: Vinko Penezic y Krešimir Rogina. *The Japan Architect*, invierno 1996, IV, pp. 228-229.

06. En el mapa urbano de Pornchai Boonsom y Jarrod Broussard, el movimiento y el no movimiento son interdependientes: los edificios de color negro representan puntos de referencia estáticos, mientras que los espacios blancos abiertos indican campos de sistemas dinámicos (izquierda) y viceversa

(derecha). Segundo puesto en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1996. Créditos: Pornchai Boonsom y Jarrod Broussard, *The Japan Architect*, invierno 1996, IV, pp. 236-237.

07. Richard Scott, Kirsten Whittle y Jeremy Weate lograron el primer premio en la Shinkenchiku Residential Design Competition de 1996 por una serie de fotografías en *time-lapse* con múltiples exposiciones que muestra un "espacio por fases": un entorno que responde directamente a los usuarios. Créditos: Richard Scott, Kirsten Whittle y Jeremy Weate, *The Japan Architect*, invierno 1996, IV, p. 227.

12 Browsing. From Exploration to Navigation, or the Mutation in the (Non-) Project of Architecture Juan Coll-Barreu

The article observes the germ of architectural design, the old "authorship," and confronts the contemporary process in which the hyper-publicized accumulation of resources is used for the incessant reproduction of the built environment. The text shows that the current plurality of the preexisting is radically involved in the production of new "contents" through its interference in the architect's machine. The author of the article analyzes from this perspective two recent architectural projects of respected authorship, to identify an apparent renunciation of the project and authorship in favor of what he calls "browsing" and identifies with the impulsive "scroll down" of navigation on the Internet.



21ST CENTURY, ARCHITECTURE, AND PLURIAUTHORSHIP

The reflection on authorship in architecture has built during the first decades of the century a constellation of approaches to the plurality of agents producing design, the times involved, and the users favored by the actions of architects, or to the role of these as mergers of diverse when not opposed activities, societies, groups, and geographies. Coincidentally, they have been organized around the concept of co-existence, an expression that avoids referring to the production of facts or relationships and postpones in practice the direct observation of the problem of authorship, as if that stage had been provisionally decreed non-existent. Examples of this are the project "Landscapes of Coexistence" presented at Future Architecture in 2018,¹ more tangentially the "Architecture of Coexistence"² conference held in Guadalajara, Mexico, also in 2018 and, in a very revealing way, the work "The Architecture of Coexistence..." through which Stephennie³ Mulder manages to trace the architectural narrative that united none other than Sunnis and Shiites in a conscious building symbiosis during the Middle Ages.

However, that same idea that seems universally assumed has not been transferred to the core aspect of the architecture, to the interior of the project. It is evident the scientific consensus that celebrates the “co-existence” as a monad of contemporary architecture, but not to verify its active presence in the “authorship” of the project, leaves its full validity in abeyance. This text will attempt to observe precisely this germinal process and will verify that the global content and the hyper-publicized accumulation of resources are used also for the incessant reproduction of the built environment (fig. 01). If so, there could be no more radical implication of a preexisting plurality than its “meddling” in the author’s machine.

Four years ago, the knowledge about the evolution of species was completed in a really captivating way, after the studies of Roberto Cazzola Gatti,⁴ empirically confirmed by David A. Marques,⁵ drew a three-dimensional multiplicity of pluriauthorships. In it, the simplistic Darwinian struggle for survival as an explanation of the mechanism of biological advancement is replaced by an accumulation of accommodative relationships or simply by “real sympathy” as an instrument that facilitates not only co-existence, but also the emergence of new species. This turnaround in the theory of evolution seems to possess an irrefutable logic when we observe it in the light of the hyper-connectivity of the second decade of the 21st century and places the idea of production multiplicity based on previous already existing productions nothing less than in the explanation of our own transformative nature.

In this new understanding of the way of producing ourselves and a new way of producing architecture, the spray replaces the line and its ramifications, navigation replaces exploration and, what is probably more significant, the lack of interest –this is understood here as a lack of ascendant, of predominance– replaces the itinerary.

EXPLORATION

“*Recherches*,” “Searches,” was the wise plural with which Le Corbusier and Ozenfant titled, in 1924, the article published in number 22 of the magazine *L’Esprit Nouveau* (fig. 02) in which, before reviewing the plastic successes of the

successive personal explorations that would lead to the appearance of Cubism, in which each of them made significant progress on the previous stage, they defined “search” referring to the “fact” sought and the effectiveness of the inquiry, as “the clash, sometimes brutal, of new ideas that bring new facts that upset customs.”⁶ These “new developments,” as they continued, “provide solid resources for the new generations.”⁷ The “novelty” provided the “solidity,” sometimes implanted with “brutality,” and the artist –the painter, the architect– was the discoverer, the explorer of the “new.” “Search” was also the term used by Frank Lloyd Wright, another great explorer in the same decade of the 1920s on the other side of the Atlantic. “I have been searching for the ideal of life and simultaneously searching for the ideal construction”⁸ had proclaimed the Master of the Prairies who, in 1943, resumed his autobiographical writings with an announcement that left no doubt about the permanence of his mission: “the early search for the form continues.”⁹

The coincidental position of the antagonists Le Corbusier and Wright did not differ substantially from that held by the rest of the great architects of the modern avant-garde, as expressed in manifestos, books, and lectures. The “search” was, for them, the succession of discoveries based on a permanent and personal effort that turned the architect into a researcher, an explorer of places that had not existed before, of liberating paths that, mainly, should possess the quality of the uncharted, unexplored.

This imperturbable conviction about research, of exploration as an engine of progress, literally built the twentieth century and has continued in the first two decades of the twenty-first century as an implicit intellectual framework in which the thought about architecture as well as the criticism of architectural works are inscribed.

SCROLLING DOWN

However, the work of an architect today moves away from the exploration of the past millennium and approaches without hesitation browsing, or navigation in the network inherent to the current millennium and even more so after the pandemic (apparent) isolation produced by the covid-19 disease. Now, making architecture is not a search but a browsing on an increasingly extensive sea formed by fully explored, thousand-time sailed and visited territories. The current analogy of the action of design is not the attractive character of the explorer who entered unknown territories that no longer exist, but the convulsive –and, even more than they know– permanent craving of the scroll down.

Let us take two recent examples, unanimously acclaimed by international critics in their still short published lives, and finished by two European architects whose previous careers are not likely to be considered unaffiliated to the exploration of new territories for modernity.

The first is the new Bloomberg headquarters in London, built by Norman Foster in 2017.¹⁰ (fig. 01) It is located a few steps from the iconic explorer 30 Saint Mary Axe, completed by the same architect in 2004, and is a good example of the methodological linearity of his career. Thirteen years later, the new building questions vertical construction as a solution recovered in recent decades for the implementation of corporate headquarters in urban centers, especially in the City of London. It seems to be the first warning about a type of building that the 2020 pandemic and its subsequent global quarantine and adaptation to telecommuting have seriously injured. In exchange for the height, the British central of the giant of communication is organized in irregular prisms of nine apparent floors, made of glass but covered with large pilasters, moldings, cornices, and slats of bronze and limestone, which allow it to relate to the sumptuous classical language of the buildings that surround it and to the bimillennial past of one of the oldest enclaves of the city.

However, the greatest transformation brought about by the Bloomberg building alluded to the linearity of Foster’s inventive discourse, which we exemplified in the geographically close “The Gherkin,” is not its design decisions but precisely the way in which these are found and applied. The chain of explorations of the previous eras gives way now to a simultaneous and brilliant selection and application of images, strategies, and meanings. The Foster navigator replaces the Foster discoverer. The dispersion of the program in volumes, the stone plane on which they stand, and the elegant orthogonality of its facades, chamfers included, are the urban approaches of the Economist complex built in 1964 by Alison and Peter Smithson in the same (figs. 03, 04) city of London. The bronze that surrounds the building and its materialistic insistence was even closer, in the prism made of the same material that Mies van der Rohe designed in 1967 and never executed almost on the same site, across from Queen Victoria Street.¹¹ The curved and intertwined walkways of the interior were born in the penguin pool of London Zoo built by Berthold Lubetkin (figs. 05, 06) in 1934. The architect also navigates his own work, and the 1975 building of Willis, Faber and Dumas in Ipswich provides the urban compactness and low height of a corporate building where the offices are added to recreational and restful uses, are crossed by a pedestrian axis, and have an upward dynamic and a floorplan of very similar proportions.

The second example is of a much more modest scale, but it would also seem a foretaste of new post-pandemic ideals, in this case contact with nature, life confined outside the city, and the hyper-technification of that isolation. Peter Zumthor’s Villa in Devon¹² is his first permanent work in the UK and is made up of a cluster of concrete and glass pieces (fig. 07) open to the contemplation of the undulating, humid and warm landscape of the South of England.¹³

The commission completed in 2018 by the Swiss architect has browsed (both in its finished form and in its models and working documents) by the (fig. 08) Prehistoric dolmens –reused later, among others, by Superflex in “Dive-In,” its pink installation in Coachella globalized desert–; Le Corbusier’s necessarily handcrafted concretes in Chandigarh as still observed in the columns of the Secretariat building; also by Mies van der Rohe, this time in his House 50 by 50 –of 1950, as it should be in the master of perfection– whose square glass plan with four accesses located in swastika, occupied as a continuous space thanks to the arrangement of exempt interior parts, is exactly (figs. 09, 10) the house in Devon; or, as in the example by Foster, by the architect’s own work, also revisited here, where the façade to the landscape of the Baths in Vals scales with millimeter fidelity to transform itself into the elevations of the bedrooms (figs. 11, 12) of his English house.

There is an archaic precedent, that is, prior to the time of social networks, of this multi-referent system to make architecture. We can find it in the grouping of times and places lived by Marna and Rockwell Schnabel with which Frank O. Gehry composed in 1990 the couple’s house in Brentwood, Los Angeles. The architect invited the clients to remember “significant things, ideas that you liked, places that you liked, scraps or pieces of your life that you would like to remember”¹⁴ to compose the architectural collage of the house, although there each category alluded to was performed by a different piece, and the calls were not yet intermingled to configure the architecture.

The allusions and references listed about the pieces in London and Devon are not intended to be a comprehensive inventory. It would not make sense for it to be so in a work of this extension, nor would it be consistent with the reality explained. It will be possible to correct them and make valuable additions, and it will also be possible to include a multitude of current architectural works resulting from many other navigations. Families of related projects can also be tracked by the sources of their particular logbooks, which feedback on currents that cross the World Wide Web sites most admired by our profession.

BROWSE, SIGHT, AND USE

The mechanism is not that of a “civilization,” as Michel Houellebecq would say, which “dies of tiredness.”¹⁵ The navigators belong to a decadent period, yes –which, by itself, makes them already a coveted object– but more significant is the fact that they are pioneers of an era that is making its way. That is to say, they have not lost the production capacity –the “originality” if we were to use the popularly accepted term– but have given up the project understood with the old meaning of exploration, still commonly used in most schools of architecture in the world.

No one would predict much success for a profession of explorers in a world already as overexplored and hypertransited as ours –which even, by the very existence of those incessant and crushingly repeated transits, has had during the pandemic to temporarily stop all its movements in an unprecedented tacit agreement.

In contrast, we are faced with the logical use of a knowledge that seems to have no end, which is still growing at a speed that is almost impossible to calculate and whose consideration forces a different way of working and, also, of producing architecture, a new “speciation.” It would identify itself as a phenomenon derived from the digital revolution, even in the sense that Paul Mason gives to his “post-capitalism,” according to which the availability of knowledge at low prices opens the door, by the difficulty of its dosage, to an era of “sharing” and the consequent “contradiction” in the previously established power.¹⁶ “Sharing” turns the whole of the growing volume of architectural pieces into an endless working capital of cumulative use, while architects accustomed to the old “search” face a systemic “contradiction.”

It is enlightening to analyze the evolution of the terms –I wish metadata were used more in architecture theory– “exploration” and “browsing” published over the last few decades. While the first grows almost parabolically and reaches its peak in 1980, when it multiplies by 17 the appearances of the second, this later one goes up at that moment and begins to gain the position that the other loses during the end of the twentieth century;¹⁷ aimless navigation takes over, as “nets” do on “hierarchies” in Mason’s theory.

The project, like the architecture, has mutated in response to the explosion of connectivity, the profusion of information, and the apparent exhaustion of ideas. This mutated projective exercise has almost identical characteristics, as we have seen, in works that we can well describe as opposite in terms of scale, location, purpose, and type of client, and in offices also opposed by their link with the outside, that is, by their radical difference in relation to the current forces of production, openly direct one of them, veiled by a symbolic network the other.

This reversal of the design work once again demonstrates that the use of data is the technology that truly transforms the discipline, as opposed to the limited advances of its own physicality. To this new technology, architecture has been adhered in an automatic way. It did not need to meditate on it as the masters of the last century did and we have glossed at the beginning, nor to establish it in a renewed *Charte d’Athènes* or by no way to decide it in turbulent international conferences such as the recurrent CIAM. It has occurred directly, pushed into an abyss of connections by the unstoppable journey of networked knowledge.

Architecture does not seek anymore. It directly finds, selects, and applies. Moreover, if navigation through the existing means the absence of the project, it is exactly there where it finds its advantage to interpret and develop our moment, in which, in the words of Éric Vuillard, “the absence of the project is the contemporary, possible and necessary form of freedom.”¹⁸ Vuillard did not talk about architecture, but undoubtedly, he could have done so, not only because production often precedes social uses, but because of the congruence of the “code blocks” he identifies. Freedom is only possible without a project, it needs to be so, and it is our way of achieving it.

Indeed, navigation heralds a horizon of freedom and possibilities, infinitely and constantly growing. The architecture of browsing does not produce, therefore, mortgaged returns but free, sensitive, and bold –let us borrow Le Corbusier’s term as consistent digital navigators– “facts:” the disinterested –remember, exempt from the predominance– outcome of browsing, sighting, and using.

Juan Coll-Barreu

is a Ph.D. architect, professor of architectural design at the School of Architecture of Madrid ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid UPM, where he is director at the Coll-Barreu Teaching Unit, the international course "Madrid Intercultural" and PhD studies, visiting professor at NC State University School of Architecture in the USA, and director at COLL-BARREU ARQUITECTOS studio with offices in Madrid and Bilbao. His built work has been internationally published and awarded, as well as exhibited in some of the most important architectural galleries in the world, such as the Skyscraper Museum in New York. He is the author of numerous monographic books, book chapters, and scientific articles in indexed journals, and a frequent lecturer and speaker at national and international institutions.

E-mail: j.coll.barreu@upm.es

ORCID ID: 0000-0002-7706-6556

Researcher ID: AAU 6747 2020

Acknowledgments

This translation into English was made possible thanks to the Universidad Politécnica de Madrid UPM.

Notes

01. FOREST, Caterina, "Landscapes of Coexistence," project presented a Future Architecture Platform, EU, 2018.
02. Conference "Architecture of Coexistence," 3rd International Congress: Sustainability and Social Housing, Guadalajara, Mexico, 2018.
03. MULDER, Stephennie, "The Architecture of Coexistence: Sunnis, Shi'is, and the Shrines of the 'Alids in the Medieval Levant," University of Pennsylvania, 2008.
04. GAZZOLLA GATTI, Roberto, "A Conceptual Model of New Hypothesis on the Evolution of Biodiversity," Biological Diversity and Ecology Laboratory, Bio-Clim-Land Centre of Excellence, Tomsk State University (TSU), Tomsk, Russia, 2016.
05. MARQUES, D. A., LUCEK, K., MEIER, J. I., MWAIKO, S., WAGNER, C. E., ANDXCOFFIER, L., et al., "Genomics of Rapid Incipient Speciation in Sympatric Threespine Stickleback," 2016, Plos Genet 12(2): e1005887. DOI: 10.1371 / journal.pgen.1005887.
06. OZENFANT, Amédée and JEANNERET, Charles-Edouard, "Recherches," *L'Esprit Nouveau*, n. 22, Paris, 1924, p. 77.
07. Id.
08. WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiography, Book Four (according to the numbering of books of 1943) "Freedom," (1930)*, in WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiography*, El Croquis Editorial, Madrid, 1998, p. 438.
09. WRIGHT, Frank Lloyd, *An Autobiography, Book Five, "Form," 1943*. In WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiography*, El Croquis Editorial, Madrid, 1998, p. 445.
10. Studio Foster + Partners, founded by Norman Foster in 1967. The project team led by Norman Foster for the Bloomberg Building was composed also by Stefan Behling, Dan Sibert, Michael Jones, Annamaria Anderloni, Christopher Trott, Francis Aish, Irene Gallou, Kate Murphy, Mike Holland, Owe Schoof, Simona Bencini and Thouria Istephan. Fosteranpartners.com. Obtained of <https://www.fosterandpartners.com/projects/bloomberg/> (22 June 2021).
11. SELF, Jack, RUDENKO, Yulia, *Mies in London*, Real, London, 2017.
12. Atelier Peter Zumthor, founded by Peter Zumthor in 1979. The project team led by Peter Zumthor for the Villa in Debon it was also composed of Rainer Weitschiespascal Berchtold Tom Tsapkov and Anna Page. Dezeen.com. Obtained of <https://www.dezeen.com/2018/10/29/peter-zumthor-secular-retreat-living-architecture-villa-devon/> (22 June 2021).
13. "Elemental concrete, House by Peter Zumthor," in *Arquitectura Viva*, n. 210, Madrid, 2018, p. 12.
14. COLL-BARREU, Juan, *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2004, p. 61.
15. cf. HOUELLEBECQ, Michel, *Sérotonine*, Flammarion, Paris, 2019.
16. cf. MASON, Paul, *PostCapitalism: A Guide to Our Future*, Penguin, London, 2015.
17. Metadata by dual comparison of books published between 1800 and today recorded by Google Books, 2020.
18. VUILLARD, Eric, "La revuelta del hombre corriente," *El País*, Madrid, digital ed. 10 Feb. 2019.

Images

01. Foster + Partners, Bloomberg headquarters, London, 2017. Exterior overview of the confluence of Queen Victoria St. and Cannon St. Photo by James Newton.

02. Amédée Ozenfant and Le Corbusier, first page of the article "Recherches" in number 22 of *L'Esprit Nouveau*, Paris, 1924.

03. Foster + Partners, Bloomberg headquarters, London, 2017. One of the accesses from Queen Victoria St. Photo Nigel Young / Foster + Partners.

04. Alison and Peter Smithson, Economist building complex, London, 1964. Photo by Michael Carapetian.

05. Foster + Partners, Bloomberg headquarters, London, 2017. Interior ramp. Photo by Nigel Young / Foster + Partners.

06. Berthold Lubetkin, penguin pool at London Zoo, 1934.

07. Peter Zumthor, Villa in Devon, 2018. Plant of the built version.

08. Peter Zumthor, Villa in Devon, 2018. Living room under construction.

09. Peter Zumthor, Villa in Devon, 2018. Photo by Jack Hobhouse.

10. Mies van der Rohe, House 50 x 50 feet, model, 1950.

11. Peter Zumthor, Villa in Devon, 2018. Bedroom wing under construction.

12. Peter Zumthor, Baths in Waltz, 1996. Photo Nick Kane.