



Vanguardia o tradición disfrazada: reverberaciones pretéritas en el vocabulario de Frank Gehry, Los Ángeles 1952-1985

Carlos Labarta Aizpún

La arquitectura, también la de la vanguardia, se debate entre la referencia a episodios pasados y la invención de estrategias. Esta investigación es el resultado de un viaje alrededor de las obras de la primera etapa de Frank Gehry en California. En el mismo, se suceden múltiples encuentros, entre otros, con la arquitectura de un maestro moderno, Frank Lloyd Wright, y de un crítico revisor, Charles Moore, de los que se derivan inesperadas coincidencias. La evolución progresiva del lenguaje arquitectónico de Gehry hacia la fragmentación está precedida por distorsiones volumétricas e investigaciones geométricas que, previamente a las vanguardias contemporáneas, cuestionan la unidad y coherencia del proyecto en favor de mecanismos como la agregación simbólica, la dislocación volumétrica o la banalización y vulgarización del vocabulario moderno. En el núcleo de la propia tradición moderna, de la mano de Alberto Sartoris, se anticipan investigaciones sobre la desestabilización del concepto de jerarquía, lo que confirma la fragilidad de las categorizaciones. En el trazado de estos acuerdos insospechados con búsquedas pretéritas no se pretende verificar ni la repetición ni la copia. Pero sí contribuir a diluir, de una vez por todas, la especulación sobre su invención.

PALABRAS CLAVE

Vanguardia, fragmentación, tradición, Gehry, Moore

KEYWORDS

Avant-garde, Fragmentation, Tradition, Gehry, Moore

“Quien tenga por costumbre viajar, podrá haberse sorprendido a veces llegando a lugares, situaciones, instantes similares a otros ya vividos. Ahí no hay repetición, ni copia: hay un acuerdo inesperado entre las cosas, a través del tiempo y del espacio, tan misterioso y exacto como entre las estrellas de una constelación. Recorrer esos acontecimientos, en la figura que trazan, siempre resulta un ejercicio sugestivo. Hay quien, por haberlo conocido así, no puede dejar de salir, en todo viaje, a la busca de tales confirmaciones. Cada descubrimiento coincide con un regreso. Los encuentros le llevan a casa”.

Josep Quetglas¹

Carlos Labarta Aizpún

Arquitecto, ETSA Universidad de Navarra, 1987. Becado Fulbright y Master GSD Harvard University, 1990. Tesis doctoral *Meditación ante un cambio: huellas, razones e incertidumbres en torno a la deconstrucción construida*, bajo la dirección de D. Javier Carvajal, con Premio Extraordinario, Universidad de Navarra, 2000. Profesor Visitante, ETSAUN. Becado Eisenhower 2006. Investigación, teórica y práctica, sobre el proyecto moderno y la construcción del lugar, recogida en revistas como *Tectónica, RA, PPA, RITA, VLC, CONSTELACIONES, AVProyectos, conarquitectura, DPArquitectura* o *Ensayos de Arquitectura y Cerámica* y en libros como *Architects' Journeys* o *After the Manifesto*, GSAPP Columbia University/T6 Ediciones, 2011, 2014. Miembro Consejo Editor revista *ZARCH*. Coautor del libro *Arquitectura racionalista en Huesca*, 2009, editor y autor de diversas monografías sobre la materialización del proyecto arquitectónico y su docencia. Obra en exposiciones conjuntas como *Habitar el Presente*, Nuevos Ministerios, Madrid, 2007 y reconocida con el Premio de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid 1991, Premio Mercadal COA Aragón y Premio Ricardo Magdalena DPZaragoza en sucesivas ediciones desde 1992 hasta la actualidad, seleccionado Bienal Arquitectura Española, 2013 y 2018. Afilación actual: Catedrático de Proyectos Arquitectónicos, EINA, Universidad de Zaragoza.
E-mail: clabarta@unizar.es
ORCID iD: 0000-0002-2754-4636

Fig. 01

Anderton Court Shops, Beverly Hills, 1952, F. Lloyd Wright. Fotografía del autor.

Las diferentes vanguardias del siglo XX fueron recibidas en el ámbito del panorama arquitectónico como sucesivas innovaciones, aparentemente sin precedentes, desde los días de la verdadera revolución del movimiento moderno². Durante décadas, desde hace ya más de un siglo, la crítica y la práctica arquitectónica se ha visto influenciada, por revisión o por oposición, por sus doctrinas. En este escenario cualquier novedad que pareciese no referir a sus maestros, o que subvirtiera el nuevo orden formal por ellos propuesto, podía ser presentada por la crítica, con el decisivo concurso de las publicaciones, como una auténtica invención.

Así sucedió entre los arquitectos quienes, a finales de la década de los setenta del siglo pasado: se admiraban ante la libertad, arbitrariedad e irreverencia formal de las propuestas catalogadas, entonces, como deconstructivistas. Aun cuando la frescura y exageración de sus propuestas escondieran referencias, o búsquedas paralelas, a arquitecturas pretéritas con las que se entrelazan insospechadas coincidencias. En esta investigación se trazan estas conexiones en la arquitectura de uno de los siete protagonistas incluidos en la ya mítica exposición *Deconstructivist Architecture*³: Frank Gehry (1929). En este sentido, una primera revisión de su obra fue publicada en el artículo *Revisitando a Schindler, comprendiendo a Gehry, Los Ángeles 1921-1979*⁴. Como complemento de ésta se propone una revisión a la luz de obras y proyectos de tres arquitectos: *Anderton Court Shops*, Beverly Hills, 1952, de Frank Lloyd Wright (1857-1959) (fig. 01); el *Sea Ranch*, Sonoma, California, 1965⁵ y el *Kresge College de la Universidad de California* en Santa Cruz, 1971, de Charles Moore (1925-1993); y el proyecto de la *Casa Arnulfo Córdoba*, Tacoronte (Tenerife), 1952, de Alberto Sartoris (1901-1998). Todos ellos adscritos a la estela de la modernidad: un maestro, un crítico revisor de sus postulados y un apasionado propagandista.

**LA TRADICIÓN
VERNÁCULA EN
EL ORIGEN DE LA
VANGUARDIA
DECONSTRUCTIVISTA**

Parece oportuno recordar previamente que, junto a la tradición moderna, las vanguardias suman otras tradiciones a sus fuentes. No es casualidad que en el catálogo de la mencionada exposición la única fotografía que alude a la nueva vanguardia es una pequeña cabaña en el duro paisaje de

Nevada, en torno a 1860. Nombrada como *Spring House*, la imagen fue tomada a mediados de los ochenta por Michael Heizer (1944) (fig. 02). A ella se contrapone la imagen de un rodamiento de bolas autoalineable en acero⁶. De este modo el comisario de la muestra Philip Johnson ilustra su texto con dos imágenes antitéticas, respectivamente icónicas. Ésta, como expresión del credo del Estilo Internacional; aquélla, como visualización del pluralismo, inquietante e inconexo, del último cuarto del siglo pasado.⁷ Como recoge el propio arquitecto comisario “el contraste es entre la perfección y la perfección violada”.⁸ Cabe enmarcar esta mirada retrospectiva sobre la muestra del MoMA de 1988 en su larga tradición de reinventiones desde el pasado⁹.

Desde el mismo momento de la presentación de la arquitectura deconstructivista, y como expresión de su vanguardia, se recurre, paradójicamente, a una imagen de la tradición vernácula, anónima e inocente. De ese modo se desliza en el catálogo de la muestra, la imposibilidad de la innovación en favor de múltiples referencias, entre ellas, la de la tradición vernácula. Igualmente las conexiones con movimientos



02

Fig. 02
Spring House, Nevada, 1860. Fotografía de Michael Heizer. En *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Graphic Society Books, New York, 1988, p. 8.

artísticos anteriores confirman el discurso de las búsquedas paralelas y retrospectivas en detrimento de la innovación. De este modo se expone en el prefacio del catálogo de la exposición:

“Dado que ninguna forma surge de la nada, sino que está inevitablemente relacionada con formas anteriores, quizás no sea extraño que las nuevas formas de la arquitectura deconstructivista se remitan al constructivismo ruso de la segunda y tercera décadas de este siglo. Me fascinan estas similitudes formales, de nuestros arquitectos entre sí, por un lado, y con el movimiento ruso por el otro. Algunas de estas similitudes son desconocidas para los propios arquitectos más jóvenes, y mucho menos premeditadas”¹⁰.

Ciertamente, no hay premeditación, pero sí la evidencia de acuerdos inesperados. Tampoco por ello deba sorprender que será el diseño de otra estructura vernácula, un granero, el origen de la trayectoria deconstructivista de Gehry¹¹. Su obra hasta 1968 discurre entre los márgenes acomodados de producciones profesionales y comerciales. Ese año el arquitecto recibe el encargo de diseñar una estructura agraria, el granero O' Neil, San Juan Capistrano, California, como parte de la ordenación global de un rancho (fig. 03). La condición mínima del programa, un espacio abierto cubierto, le permitió iniciar sus investigaciones espaciales con mayor libertad y aproximarse a las propuestas de los escultores minimalistas. Una estructura de madera con postes de teléfono –ya se inicia la aventura por recuperar cualquier elemento industrial del medio como material de construcción– soporta una cubierta de chapa ondulada que, dependiendo de la luz y los reflejos del sol, se funde o desaparece en el paisaje. La investigación espacial, sin retórica ornamental alguna, se extiende a la inclinación de la cubierta rectangular sobre sus diagonales provocando una estructura minimalista con ciertas referencias a las producciones de Carl André o Donald Judd.



03

Fig. 03
Granero O' Neill, San Juan Capistrano,
California, 1968, F. Gehry. En *Frank Gehry,
Buildings and Projects*, Rizzoli, New York,
1985, p. 41.

Por primera vez Gehry asume en su obra los valores constructivos y plásticos de la arquitectura vernácula que se yuxtaponen con las potencialidades semánticas de materiales transformados como la chapa. Las investigaciones formales supusieron un cambio en la estrategia de su arquitectura que culminará con la construcción de su propia vivienda en la que prevalece el concepto de fragmento sobre el de unidad.

Cabe recordar también que el recurso a la fragmentación y a la dislocación formal no puede considerarse como un fenómeno exclusivo de las vanguardias arquitectónicas de fin de siglo. Si bien estas obras recurrieron a la expresión de la inconexión en la arquitectura como reflejo de un mundo heterogéneo, imposibilitado de convocar a unidad alguna, el valor de lo fragmentado e inconexo, tiene sus precedentes en la propia historia de la arquitectura, hasta el punto que podríamos hablar de una tradición de lo fragmentario. El profesor Moneo, en un escrito de referencia a este respecto¹², explica, con palabras de Manfredo Tafuri aplicadas a los proyectos de Piranesi, cómo, desde arquitecturas pretéritas, se cuestiona, definitivamente, la idea de coherencia del proyecto: "La articulación exasperada y la deformación de las composiciones ya no corresponde a un 'ars combinatoria'. El choque de las mónadas geométricas ya no está regulado por ninguna armonía preestablecida"¹³.

Esbozamos seguidamente esos acuerdos inesperados de la arquitectura de Gehry, con búsquedas pretéritas en los que no se pretende verificar ni la repetición ni la copia. Pero sí contribuir a diluir, de una vez por todas, la especulación sobre su invención.

WRIGHT: DE TEMPRANAS INFLUENCIAS A DISLOCACIONES CONTROLADAS

Uno de los primeros proyectos de Gehry¹⁴ la Casa Steeves, Brentwood, California, 1959, es deudor de la tradición wrightiana. El proyecto recoge tres influencias directas del legado del maestro: la organización espacial en dos ejes ortogonales, con doble simetría, en cuya intersección se ubica la chimenea alrededor de la cual se articula la vivienda;

la enfatización del plano y la composición horizontal; la disolución de los límites entre interior y exterior e incorporación de la naturaleza a la espacialidad del proyecto mediante patios o porches abiertos (fig. 04). En la ampliación de la casa, diseñada en 1981 para otros dueños, se manifiesta una evolución en lo que el mismo Gehry describe como "la preocupación por los espacios jerárquicos y la organización formal en planta"¹⁵ del primer proyecto. La explosión formal es el resultado de la evolución en las estructuras sociales y familiares cuya expresión no puede basarse ya en la organización wrightiana en torno a un hogar común. Se destruye el contenedor y una diferente estructura interna, supuestamente más flexible, da lugar a una traducción espacial de cajas interconectadas.

En diversos proyectos Wright avanza unas estrategias que, retrospectivamente, podemos presentar como precursoras de intereses de Gehry. En el proyecto de *Garaje y Taller de Automóviles* en Detroit, 1951, no construido, una sorprendente alteración se convierte en argumento del proyecto. La cubierta es desposeída de su papel tradicional de protección homogénea para convertirse, mediante un geométrico y violento pliegue, en inesperado escaparate en el que se expone, asombrosamente, un coche, lo que trasgrede la tradicional concepción de la

Fig. 04
Casa Steeves, Brentwood, California, 1959, F. Gehry. En *Frank Gehry, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 19.

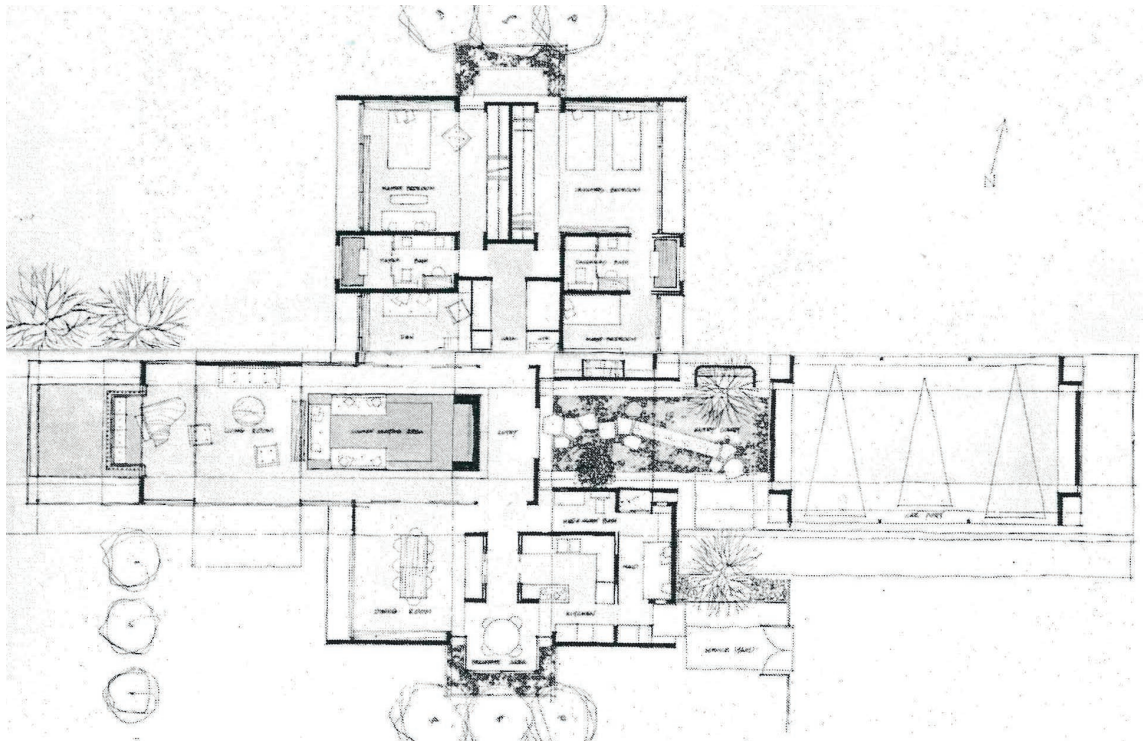


Fig. 05
 Estación de Servicio Lindholm, Cloquet,
 Minnesota 1958-1960. Fotografía de
 Eugene Debs Becker (1910-1978),
 Minnesota Historical Society.

función. Esta distorsión, a diferencia de lo que con posterioridad ocurre en el vocabulario contemporáneo, no revierte el sentido de unidad del proyecto sino que se comprende como un contrapunto al mismo. En el proyecto de la *Estación de Servicio Lindholm*, en Cloquet, Minnesota, 1958-1960¹⁶, Wright incorpora y anticipa aquellos parámetros de la cultura que caracterizan la arquitectura vernácula norteamericana del siglo XX, de especial influencia en la conformación de la trayectoria de Gehry. Su diseño, con dos plantas y una poderosa cubierta en vuelo de 9,75 metros protegida en cobre, se concibe como un icono en el paisaje periurbano y lugar de encuentro social (fig. 05). Con la integración de las demandas publicitarias de una sociedad de consumo¹⁷, en estructuras expresamente diseñadas para ello, anticipa el debate entre arquitectura y comunicación. De esta manera la estación de servicio aporta un grado de urbanidad y de sentido del lugar, de otro modo inexistente. Una nueva sociedad, liberal y democrática, encuentra en arquitectos como Wright, y posteriormente Gehry, mediadores para la transmisión de sus valores.

La evolución progresiva del lenguaje arquitectónico de Gehry hacia la fragmentación está precedida por la distorsión formal en su obra del vocabulario moderno. Si bien ésta tiene su encuentro más directo con las precedentes arquitecturas de Schindler y de Moore, rescatamos, a estos efectos, la galería comercial Anderton Court Shops. Wright, más allá de la distorsión volumétrica producida en torno a la rampa, inicia las investigaciones formales sobre la pérdida deliberada de la geometría ortogonal y el desafío de la lógica condición gravitatoria. Los volúmenes, y sus aristas, ya no se componen perpendicularmente, entre sí y con respecto a la horizontal del suelo, sino que adoptan variadas y contrapuestas orientaciones que generan una inestabilidad controlada. Mediante una nueva lógica en el uso de los materiales se inicia el camino de posteriores investigaciones. Se recurre a la utilización del vidrio, simultáneamente como hueco y como cerramiento, ya no insertado





Fig. 06
Anderton Court Shops, Beverly Hills,
1952, F. Lloyd Wright. Fotografía del autor.

06

en el marco de la ventana, sino como paño autónomo continuo. Así lo utilizará Gehry en su propia casa en 1978. Del mismo modo su despiece ya no es ordenadamente unitario, como cabría esperar en Wright, sino que adopta unas asimetrías y desequilibrios propios de arquitecturas posteriores (fig. 06). También, por primera vez, se introducen tratamientos en las fachadas con paneles de chapa perforada, lo que confiere al conjunto una atmósfera casual, compatible con la sociedad consumista de Beverly Hills. Wright diseña los escaparates del edificio como volúmenes girados, dinámicos, activos participantes en la escenografía derivada del movimiento de la rampa, argumento funcional y compositivo central del proyecto.

Este incipiente malabarismo formal, espectáculo sobre la calle principal de cuya alineación se distancia, se torna silencio hacia el interior. Como si a Wright también le cansase el desorden de Los Ángeles anticipa cierta distancia de la arquitectura hacia un entorno indomable. La fachada posterior se resuelve de una manera más discreta, acaso anodina. Toda la fuerza y vigor expresionista del conjunto se transforma en una anónima solución encajada entre las impersonales medianeras de un paisaje urbano caótico. Aún así mantiene un vocabulario indefectiblemente moderno, no tanto por adecuación a ese entorno, sino por coherencia con su propia trayectoria. La adecuación a ese indómito paisaje urbano llevará a Gehry hacia la recreación e, incluso en algún caso, la ridiculización formal.

**DE LA ASIMILACIÓN
DEL LUGAR Y LA
TRIVIALIZACIÓN
DEL VOCABULARIO
MODERNO EN MOORE AL
CONTEXTUALISMO Y LA
ESCENOGRAFÍA EN GEHRY**

La trayectoria de Charles Moore¹⁸, contemporáneo de Gehry, anticipa en éste la manipulación de los mecanismos compositivos propios del Movimiento Moderno. Sus estrategias tales como la asimilación del contexto, la concepción de la arquitectura como agregación simbólica¹⁹, la pérdida del respeto a la ortodoxia moderna

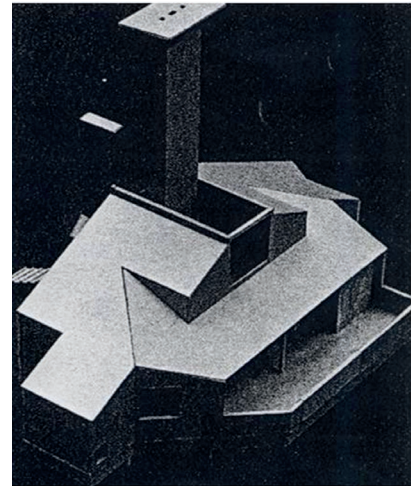
con la banalización y vulgarización de su vocabulario, la aceptación del figurativismo vernáculo frente a la abstracción moderna o la concepción de la construcción desde el uso vernáculo de la producción industrial²⁰,

desembocan en un nuevo planteamiento que redefine los límites, o la relación, entre libertad formal y coherencia, planteando la arquitectura como escenografía y representación. Este proceso tiene su continuidad en los proyectos de Gehry de la década de los ochenta, como la Biblioteca Frances Howard Goldwyn, Hollywood, 1980, o el Instituto Psiquiátrico de la Universidad de Yale, New Haven, 1985.

En el Sea Ranch el arquitecto inicia la estrategia de realizar en sus proyectos suaves gestos de adaptación a las condiciones físicas del contexto en una clara voluntad de fundir arquitectura y naturaleza.²¹ Debe señalarse que la aceptación de las condiciones topográficas que perfilan conjuntamente la sección de las distintas piezas del condominio enlaza directamente, a su vez, con la arquitectura de Alvar Aalto²². El proyecto del Kresge College también adapta sus piezas a la topografía. Moore, en su interés por contextualizar su proyecto, pinta todas las fachadas exteriores sobre el bosque de color marrón y trata las interiores con un color blanco, haz y envés de una realidad múltiple deliberadamente acotada. Durante la visita al centro se percibe la radicalidad con la que se propone un diálogo directo con el entorno inmediato.

El proceso de descentralización y desjerarquización de la arquitectura fue inicialmente explorado por Moore en sus proyectos de viviendas. Su evolución tipológica abarca desde la construcción en un contenedor único hasta diferentes modos de agrupar las piezas de la vivienda provocando su disgregación. En el Sea Ranch se inicia la yuxtaposición de volúmenes conjugando formas vernáculas con vocabulario moderno. El sentido de unidad que Moore confiere al proyecto justifica el uso de la madera como único material. Por el contrario Gehry, despreocupado de toda unidad canónica, introduce la yuxtaposición volumétrica entendida como sumatorio de unidades diferenciadas, tanto en escala como en material, tal y como se confirma, entre otras, en la Casa Schnabel, Brentwood, 1989. La creación de un ámbito central en el Kresge College es posible merced a la disuasión de la percepción de la arquitectura como contenedor único, estrategia reivindicada por los deconstructivistas pero afirmada años antes por los arquitectos revisores de la modernidad.

La pérdida de respeto a la ortodoxia moderna conlleva la flexibilidad en la composición así como la trasposición literal de elementos y formas de la tradición vernácula abandonados por la modernidad. La literalidad en el tratamiento que observamos en los proyectos de Moore (cubiertas inclinadas, aleros, vulgarización de las fachadas con repetición de elementos banales) es consecuencia del progresivo abandono de los postulados modernos. La desprejuiciada libertad de composición facilita la manipulación deliberada de la escala de las piezas en la secuencia constitutiva por agregación. Así se observa, por ejemplo, en el vestíbulo del Instituto Psiquiátrico de la Universidad de Yale (fig. 07 a). Esta exageración no debe considerarse del todo novedosa. Ya entre las viviendas del Sea Ranch encontramos la afirmación simbólica de la casa frente al paisaje a través de una enfática chimenea (fig. 07 b). De igual manera Robert Venturi en su proyecto para una Casa en la Playa, 1959, provoca una composición basada en la magnificación de un volumen central (fig. 07 c). Y, aún más, la revisión formal de estos gestos trasciende igualmente a los episodios de los años cincuenta y sesenta²³. Recordemos que el propio Moore utilizará el diseño de la mencionada Casa en la Playa para su proyecto de la Casa Jenkins, 1961, eliminando en este caso la chimenea como contrapunto compositivo.



07 a, b, c



08

Fig. 07

- a. Instituto Psiquiátrico de la Universidad de Yale, New Haven, 1985, F. Gehry. Fotografía del autor.
- b. Sea Ranch, Sonoma, California, 1965, C. Moore. Fotografía del autor.
- c. Casa en la Playa, 1959, R. Venturi. En SANMARTÍN, Antonio, *Venturi, Rauch y Scott Brown. Obras y proyectos, 1959-1985*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

Fig. 08

- Kresge College Universidad de California, Santa Cruz, 1971, C. Moore. Fotografía del autor.

Tanto el Kresge College como el Instituto Psiquiátrico basan su organización espacial y compositiva en la agregación de piezas que definen un espacio de relación interior. También Moore inicia una vía de experimentación con composiciones superpuestas, resultantes de la manipulación del vocabulario moderno, en aras a alcanzar una representación más próxima a la escenografía que al rigor compositivo deudor de la función de los espacios interiores. En cada una de las galerías del Kresge College se desarrollan en contrapunto dos ritmos superpuestos: el de las ventanas recortadas sobre el fondo y el de la piel exterior perforada (fig. 08). Esta última, a su vez, se manifiesta verticalmente en determinados puntos como eslabón con los esbeltos troncos de los árboles que conforman el paisaje. Como concluye Portoghesi este resultado “debe considerarse entre los más válidos y ricos en posibilidades de desarrollo de toda la producción arquitectónica que nace del abandono de la ortodoxia del movimiento moderno”²⁴. Gehry ahondará en esta estrategia, entre otras obras, en el World Savings Bank, North Hollywood, 1980²⁵.

Fig. 09
Kresge College Universidad de California,
Santa Cruz, 1971, C. Moore.
Fotografía del autor.

Fig. 10
Biblioteca Frances Howard Goldwyn,
Hollywood, 1980, F. Gehry.
Fotografía del autor.



09



10

En los proyectos se suceden los cambios de escala y las hipérbolas formales para distorsionar el equilibrio y provocar una heterodoxa lectura del lenguaje recibido²⁶. En el Kresge College, por ejemplo, Moore enfatiza los volúmenes cúbicos ampliando la escala e incluyendo subversivamente un doble orden: por un lado el marco blanco definido por el prisma, por otro el plano del fondo que recoge el paño de vidrio con la incursión, provocativa y banal, de unas ventanas convencionales (fig. 09). A su vez, este doble orden convive, en lo que constituye una segunda e intencionada provocación, con unos volúmenes de cubierta inclinada de referencias vernáculas. Seis años más tarde, en la Biblioteca F. Howard, Gehry recurre a un prisma sobre escalado, también con un doble orden (fig. 10). La similitud formal no debe, sin embargo, ocultarnos el verdadero sentido contextualista, a cuyo fin el arquitecto orienta su estrategia. Ello le permite fundir su obra en un entorno desordenado jalonado por anónimos edificios prismáticos, bañados de blanco bajo la intensa luz californiana.

La consistente dulcificación del proyecto moderno, con la sensible reinterpretación de la memoria del lugar y de su materialidad, ejemplificada en el Sea Ranch, dio paso en Moore a la vulgar yuxtaposición de la figuración vernácula con el lenguaje moderno. En distintos episodios del Kresge College el arquitecto confronta dos tradiciones opuestas. La distorsión de los significados ahonda en la permisividad de una arquitectura desprejuiciada con sus propias tradiciones. En continuidad con esta manipulación figurativa Gehry explorará los caminos más diversos, como la exaltación del alero tradicional en la rehabilitación de las oficinas en Newbury St., Boston, 1988. Lo que puede leerse como la evolución hacia un brutalismo que reivindica el uso vernáculo de la producción industrial.

Pero acaso la más clara aportación de Moore, en relación con posteriores intereses de Gehry, sea la concepción de todos los espacios centrales destinados al encuentro y la relación del Kresge College, como un fabuloso decorado ante el que se desarrolla la vida de los estudiantes (fig. 11). Esta escenografía se extiende por todo el conjunto en el que se van creando monumentos triviales que cuestionan toda jerarquía. Gehry en sus edificios de la década de los ochenta aspira a comprender la arquitectura como soporte escenográfico. Sin embargo ya Moore, como nos recuerda Eugene J. Johnson²⁷, nos presenta la arquitectura como un arte teatral. Acaso en Gehry la frontera traspasada sea aquella en la que la obra no es tanto marco decorado para la vida de los usuarios como escenografía en sí misma.

**SARTORIS, LA
TRASCENDENCIA DE
UNA FIGURA OLVIDADA
EN RELACIÓN CON LAS
VANGUARDIAS**

Para concluir volvemos la mirada sobre la propia tradición moderna. La evolución y aportación de Sartoris a la arquitectura del siglo XX trasciende la visión heredada como propagador de la modernidad. Basta encontrarle, y no por casualidad, formando parte de la serie de arquitectos de vanguardia, o deconstructivistas, que, invitados por Steven Holl (1947), completaron las publicaciones *Pamphlets Architecture*²⁸. La contribución de Sartoris *Metafisica della Architettura* explora los límites de la geometría, las matemáticas, la proporción o el color y su aplicación a la arquitectura. Ya en la introducción a este libro Ghirardo indica cómo:



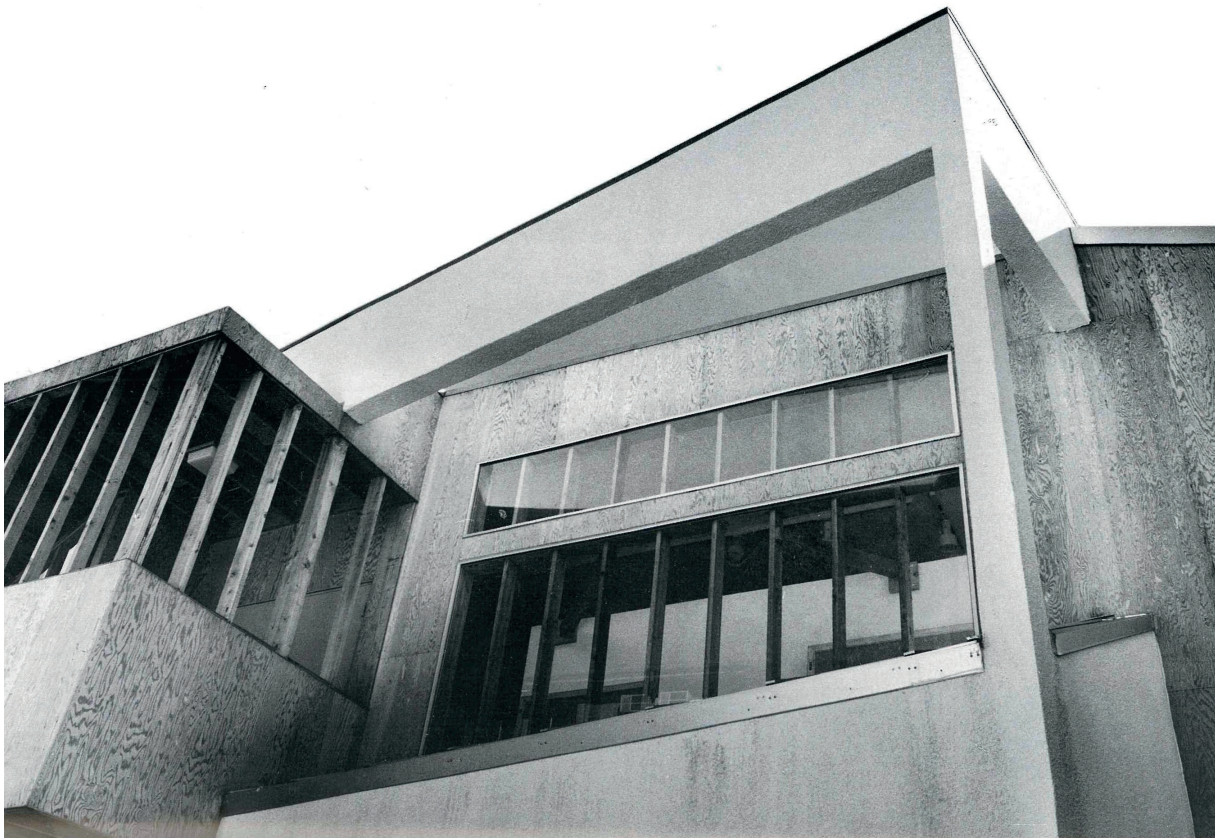
11

Fig. 11
Kresge College Universidad de California,
Santa Cruz, 1971, C. Moore.
Fotografía del autor.

"La arquitectura racional y funcional para Sartoris no era algo mecánico ni conformado de acuerdo con cánones dogmáticos sino que era una arquitectura dinámica en constante evolución que acometía los problemas contemporáneos con las nuevas tecnologías enriquecidas con una sensibilidad poética y espacial"²⁹.

La evolución se basa en exploraciones geométricas sobre la construcción de rectángulos irracionales o dinámicos y la formación de los medios geométricos para su división armónica mediante diagonales y perpendiculares. Así se comprueban en la segunda versión de su proyecto para el pintor Jean-Saladin van Berchem, París, 1930. La transformación geométrica en la trayectoria de Gehry acontece igualmente en el proyecto de residencia estudio para el pintor Ron Davis, 1972, a partir del estudio de la perspectiva. Particularmente interesante resulta, en relación con la ruptura de la caja y el ensamblaje de las piezas resultantes, la revisión del proyecto de Residencia en Chexbres, 1937³⁰, en la que las investigaciones de Sartoris anticipan constantes de proyectos de futuras vanguardias.

La arquitectura, también la de la vanguardia, se debate entre las situaciones heredadas y los derechos del genio y la invención, que guiaron a Sartoris a proyectar la inesperada casa para el empresario y mecenas de artistas, Arnulfo Córdoba³¹, en Tacoronte, Canarias, 1952-1953, anticipando estrategias formales de

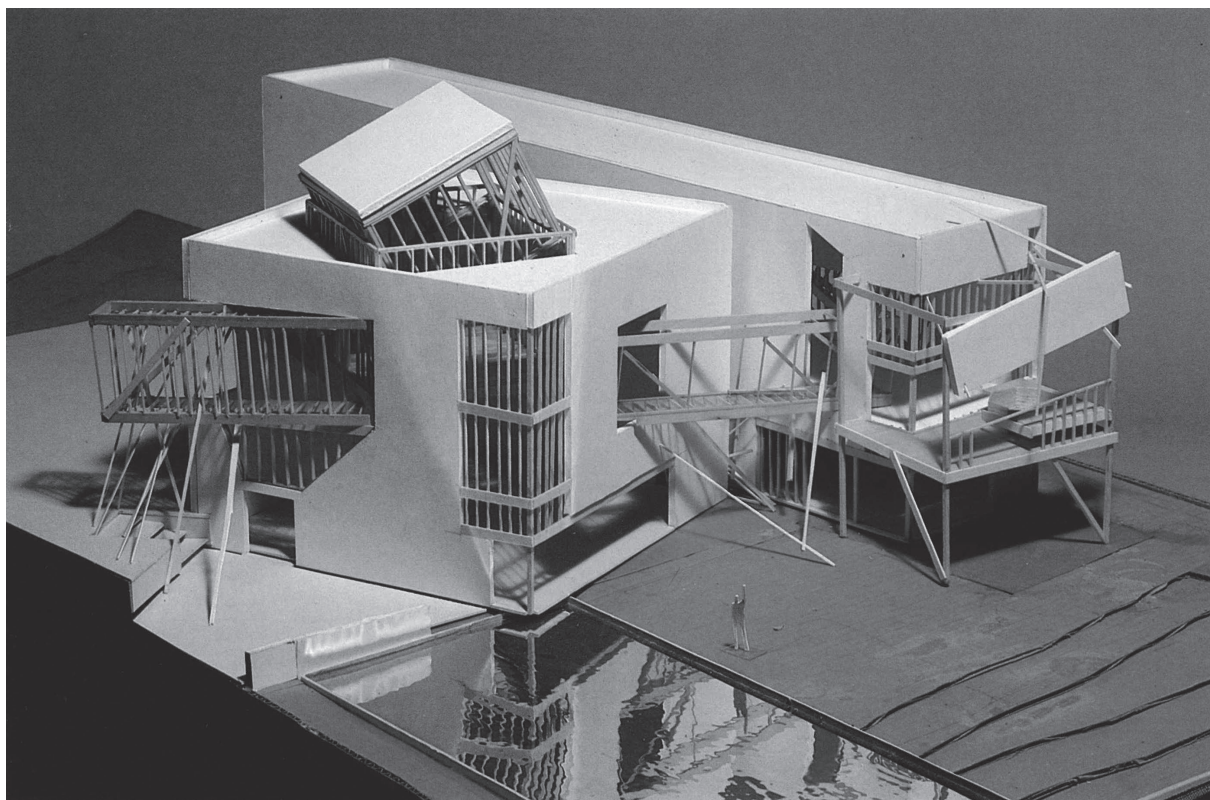


12

la vanguardia de fin de siglo y confirmando la fragilidad de las categorizaciones. Experimentaciones geométricas y compositivas similares se encuentran en Gehry. Además del mencionado proyecto para Ron Davis, estas exploraciones continúan en el edificio Estudios Gemini, Los Angeles, 1974 (fig. 12), y se extienden a su propia casa en 1978, punto de cambio determinante en la evolución de su obra, o a proyectos como Familiar House, Santa Monica, 1978 (fig. 13). El arquitecto italiano, desde una búsqueda paralela, guía sus investigaciones al límite para proyectar volúmenes dislocados en una suerte de explosión controlada de la caja. Los volúmenes ya no se someten al estricto control ortogonal y se inicia un proceso de deconstrucción superando la estrategia utilizada en residencias proyectadas para artistas anteriormente,³² entre ellas la mencionada para el pintor Jean-Saladin van Berchem en París, 1930.

Ciertamente Sartoris tuvo el interés en este proyecto “de hacer algo excepcional pero, a la vez, económico”³³ y tomó su tiempo para la presentación de su primera propuesta en septiembre de 1952. Baudin analiza así la propuesta:

Fig. 12
Estudios Gemini, Los Angeles, 1974, F. Gehry. En *Frank Gehry, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 88.



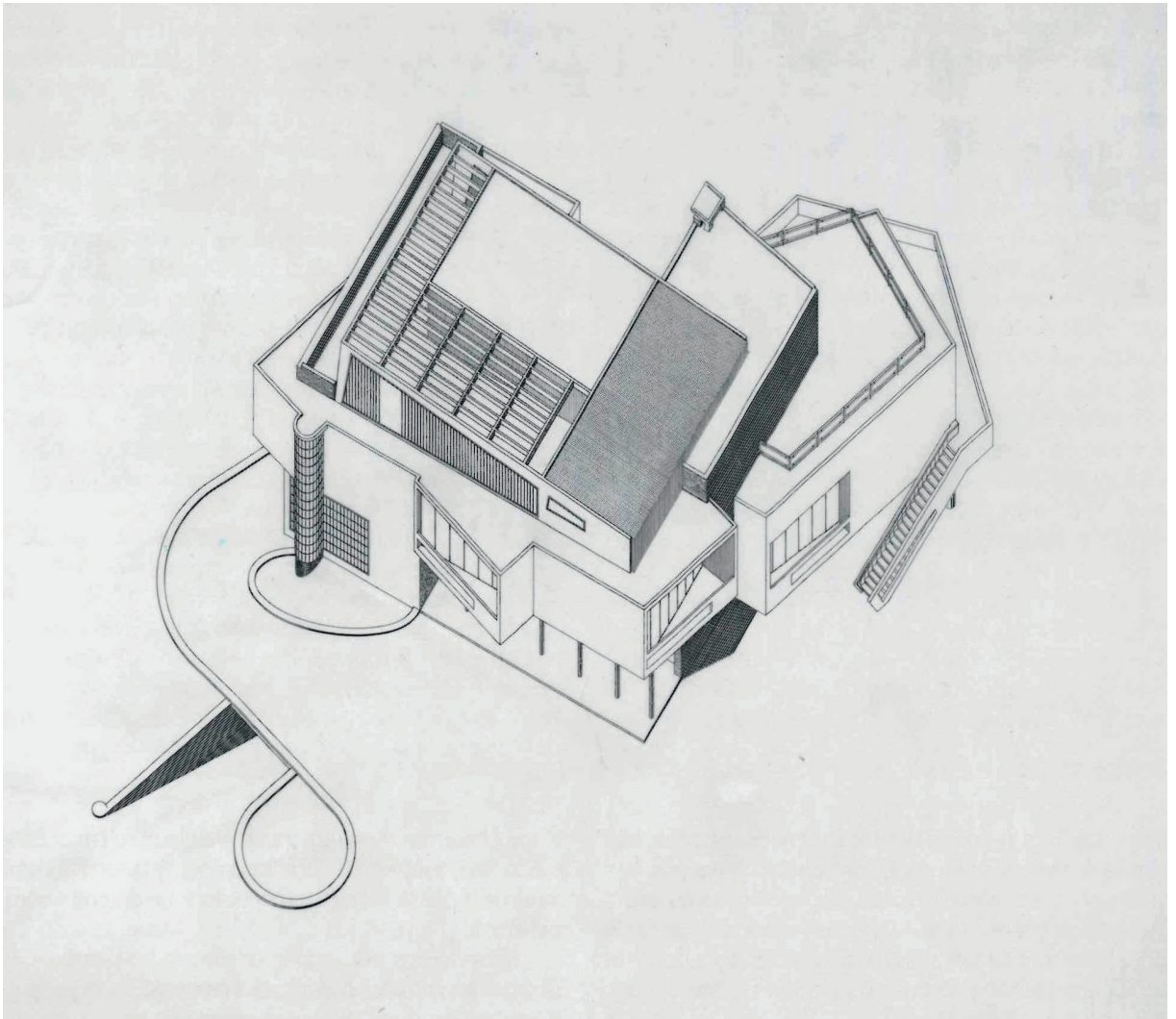
13

Fig. 13
Familian House, Santa Monica, 1978, F. Gehry. En *Frank Gehry, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 131.

“Sigue un programa residencial muy opulento, de compleja formalización, si no manierista, que articula en una estructura ascendente ligeramente oblicua, cuatro o cinco volúmenes irregulares, en tres plantas más sótano, generosamente provistos de marquesinas –incluyendo una semi rotonda en miniatura tomada de Nuestra Señora del Faro– en voladizo, galerías, terrazas y pérgolas: un repertorio fundamentalmente compuesto por los motivos y convenciones explotados por el arquitecto durante su década heroica”³⁴

Las distorsiones en planta no siguen un orden armónico previamente definido sino que aceptan las interrupciones y variaciones. Las superficies continuas se yuxtaponen con las estructuras de celosía desvirtuando toda jerarquía previamente asumida. Asimismo la ruptura de la caja, que nunca hasta ahora había aceptado el olvido de la geometría ortogonal, tanto en alzados como en sección, comienza con este proyecto a promover una estrategia paralelamente desarrollada posteriormente. La comunicación de la estabilidad deja de ser un objetivo irrenunciable. El desafío distorsionado de la fuerza de la gravedad comienza a explicitarse (fig. 14). A la luz de este proyecto resuenan las palabras de Sartoris: “Algunos principios fundamentales, algunos sistemas universales del arte permanecen inmutables porque contribuyen al proceso vital de la evolución intelectual”.³⁵

Parece razonable pensar que esta innovadora propuesta surgida desde el corazón de la vanguardia racionalista encuentra también su origen y razón en el hechizo cautivador que la isla canaria ejerce sobre el arquitecto:



14

“En una tierra misteriosa soñada por los poetas, en derredor de una vida fabulosa relatada por la leyenda, en el transcurso de una existencia geológica y telúrica, animada y tumultuosa; en ese país maravilloso que los filósofos antiguos han intentado hacer revivir en sus angustiosas vicisitudes, ha nacido, empero, un arte”³⁶.

Para el arquitecto italiano las islas ofrecen el medio adecuado para el progreso del arte, lugar de invención: “Empero, eso no quiere decir que deba continuarse por el mismo camino, pues eso sería provocar el abandono premeditado del espíritu de invención de que las islas Canarias han dado siempre, a través del tiempo, los signos más evidentes”³⁷.

Con este proyecto Sartoris irrumpe en la desestabilización del concepto de jerarquía que tanto interesará al movimiento deconstructivista. El proyecto no refiere a unas secuencias preestablecidas en las que puedan reflejarse situaciones de superioridad e inferioridad sino

Fig. 14

Casa Arnulfo Córdoba, Tacoronte, Canarias, 1952, A. Sartoris. En BAUDIN, Antoine, *Le monde d' Alberto Sartoris dans le miroir de ses archives*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, Lausanne, 2017, p. 177.

que, diluyendo por medio de la abstracción estos códigos heredados, no es posible intuir un orden dominante. Concluimos, también con Sartoris, que, a pesar de que las corrientes contemporáneas se presenten a sí mismas como irreconciliables con las del pasado, existe para nosotros un signo de capital importancia para ver en cada nueva faceta del arte la certeza de una introspección.

Evidentemente no se ha tratado de trazar una continuidad, ni siquiera un conocimiento mutuo, entre estos autores. Pero sí que en todos ellos resuenan búsquedas más allá de la forma que se tornan especialmente novedosas a la luz de posteriores acontecimientos. El propio Sartoris lo resume: "En suma, en las artes plásticas como en la arquitectura, no existe una evolución progresiva, sino solamente metamorfosis, con participación diversa en la idea eterna de belleza y armonía, idea favorecida por la existencia"³⁸. RA

Notas

01. QUETGLAS, Josep, "Encuentros, esparcimientos", *WAM Web Architectural Magazine*, Homelesspage, 1996, nº 1, visitado el 27 de agosto de 2022 en <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/quet/01.html>

02. Revolución vigente si atendemos, entre otras, a la reflexión de Sartoris: "Concretamente, queremos afirmar que el primer racionalismo, el de los innovadores reales, hasta ahora no ha terminado su ciclo natural. Para esto hay que darle tiempo", por SARTORIS, Alberto, Conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 15 de mayo de 1986, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 23.

03. La exposición *Deconstructivist Architecture* tuvo lugar en el Museum of Modern Architecture MoMA, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley, 23 de junio-30 de agosto, Nueva York, 1988. La muestra incluía la obra de los arquitectos Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau y Bernard Tschumi. El término "deconstructivista" heredado de la filosofía, se difunde por la crítica arquitectónica a partir de la exposición.

04. Referir a LABARTA AIZPÚN, Carlos, "Revisitando a Schindler, comprendiendo a Gehry, Los Ángeles 1921-1978", *RA. Revista de Arquitectura*, nº 14, 2012, pp. 71-80. <https://doi.org/10.15581/O14.14.2015>

05. El proyecto del Sea Ranch lo realiza Charles Moore junto con los arquitectos Donlyn Lyndon, Richard Whitaker y William Turnbull. Este último participa igualmente en el proyecto del Kresge College.

06. Perteneciente al propio museo, obsequio de las Industrias SKF.

07. La belleza de la máquina que inspiró la estética formal en el origen de la modernidad queda reflejada por la perfección, pureza, claridad y precisión de un mecanismo industrializado. Por el contrario para expresar el fenómeno de una arquitectura emergente, con referencias al constructivismo ruso, que lleva al límite la exaltación del valor de las creaciones inconexas, fragmentadas, dislocadas, se elige la imagen de una anónima cabaña.

08. JOHNSON, Philip, "Preface", A.A.V.V., en *Deconstructivist Architecture*, The

Museum of Modern Art, Graphic Society Books, New York, 1988, p. 8 (traducción del autor).

09. A este respecto se recuerda la exposición capitaneada por Henry-Russell Hitchcock en el MoMA en 1929 y su texto *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson&Clarke Ltd., New York, 1929, en el que, a través de la crítica histórica, se muestra cómo las formas contemporáneas más avanzadas no constituyen un fenómeno desarraigado, sino la última fase en una larga línea de desarrollo. O la muestra en el mismo museo *The Architecture of the École des beaux-arts*, 1975, que abordaba su retorno.

10. JOHNSON, P., op. cit., p. 8 (traducción del autor).

11. Esta etapa de la trayectoria de Gehry nos atrevemos a denominarla como deconstructivista con toda la distancia que el término importado de la filosofía requiere. No en vano, cuando se acuña entre los críticos de arquitectura, la casa del arquitecto, icono del cambio de ciclo en su trayectoria, llevaba diez años construida. Igualmente cabe mencionar, a este respecto, mi experiencia personal del breve diálogo mantenido con el arquitecto canadiense-californiano. En octubre de 1991 pronunció una conferencia sobre su obra reciente invitado por el Departamento de Arquitectura, bajo la dirección de Stanford Anderson, del Massachusetts Institute of Technology. Tuve ocasión de saludarle para comentarle mi interés por su obra y la tesis doctoral que desarrollaba sobre la deconstrucción. El rechazo y la indignación que le supuso escuchar la palabra "deconstruction" me desconcertaron. Acaso los ecos de la exhibición del MoMA de 1988, en la que felizmente había participado tres años antes, le resultarían inconvenientes.

12. Cfr. MONEO, Rafael. "Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad", *Arquitectura Viva*, 1999, nº 66, pp. 17-24. Como explica el profesor Moneo: "Los orígenes de la fragmentación son inciertos. Algunas alusiones a lo que podía entenderse como forma rota se dejaron ver en el trabajo de algunos artistas como Giulio Romano, o más tarde en las obras de algunos arquitectos, como es el caso de Fischer von Erlach en

su proyecto de la Karlskirche. Pero para nuestros propósitos, el primer ejemplo claro de fragmentación lo encontramos en los dibujos de Piranesi para el Campo Marzio. Muchas veces se ha insistido en que lo que Piranesi buscaba era la liberación de la forma. Tafuri ha escrito páginas hermosas e ilustrativas sobre Piranesi y no creo que sea preciso competir con lo que él dice".

13. TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto, vanguardias y arquitectura, de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 46.

14. Gehry comienza su andadura profesional colaborando en el estudio de Victor Gruen, dedicado principalmente a proyectos comerciales y residenciales de gran escala. A finales de la década de los cincuenta inicia su propio estudio asociado con Greg Walsh.

15. ANDREWS, Mason, "Steeves House", A.A.V.V., en *Frank Gehry, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985, p. 18.

16. Esta es la única Estación de Servicio que construyó Wright. Si bien desde su diseño de Broadacre City, o en sus escritos, como *When Democracy Builds* (University of Chicago Press, 1947) predijo la cultura y el modelo social basado en el uso del automóvil, no fue hasta 1958 cuando pudo diseñar esta gasolinera, todavía en uso, para la familia para quienes en 1954 diseñó su casa. Fue proyectada en 1958 y su construcción concluyó en 1960, tras la muerte del maestro moderno.

17. El interés por el tema del automóvil y del consumo en la obra de Wright en esa década queda de manifiesto, igualmente, con la construcción de la Sala de Exposición Jaguar, para Max Hoffman, Nueva York, 1954.

18. La personalidad de Moore es, junto con su coetáneo Robert Venturi (1925-2018), la de mayor relieve entre los arquitectos norteamericanos críticos con la herencia del Movimiento Moderno. Si bien Venturi incide especialmente en la recuperación de los valores simbólicos y comunicativos de la arquitectura, Moore concentra su interés en la redefinición del concepto de lugar y su relación con el proyecto e inicia una estrategia del posterior interés y desarrollo en Gehry.

19. Referir al concepto acuñado por BANHAM, Reyner: "La fantasía puede sobreponerse a la función en el sur de California... Ninguna tontería sobre el diseño integrado, cada parte concebida aisladamente aprovechando al máximo su potencialidad: la arquitectura de la agregación simbólica", mencionado en STERN, Robert, "Towards an architecture of symbolic assemblage", *Progressive Architecture*, 1975, nº 4, pp. 72-77.

20. El debate de la relación entre lo vernáculo y lo moderno, y aún entre lo local y lo universal, late desde el inicio de la modernidad. A este respecto, y en el marco de la arquitectura norteamericana que nos ocupa, es imprescindible referir a RUSSO SPENA, R., *L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, Tesis doctoral, UPC, Department de Composició Arquitectònica, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2117/95812>

21. No se trata de revelar el lugar, o de construirlo, como legaron los maestros de la modernidad, sino de alcanzar un equilibrio con el medio.

22. En este sentido la Ville Carré, Bazoches-sur-Guyonne, Francia, 1956-1958, del arquitecto finlandés, representa un claro ejemplo de las referencias proyectuales de Moore. Para ampliar esta relación referir al artículo JOHNSON, Eugene J., *Charles Moore, Buildings and Projects 1949-1986*, Rizzoli, New York, 1986, p. 65.

23. La propia composición de Venturi, como nos recuerda Vincent Scully, acepta una lectura historicista relacionada directamente con la Casa Low de McKim, Mead and White, 1887, y con la Casa de Middlefield de Sir Edwin Lutyens. Cfr. SCULLY, Vincent, "Robert Venturi's gentle architecture", en *The Architecture of Robert Venturi*, editado por Christopher Mead, University of New Mexico Press, 1989, pp. 8-10.

24. PORTOGHESI, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 121.

25. Similares lecturas en paralelo caben establecerse como entre la Casa para un Ciego de Moore o la Casa Winton, Wayzata, Minnesota, 1987, de Gehry.

26. En el intento de devolver la palabra a una arquitectura, supuestamente enmudecida por la modernidad, Moore transgrede cualquier convención con su propuesta para Condominium, Los Ángeles, 1975-1978 y eleva el listón de la escenografía recurriendo a distorsiones geométricas y a la provocación estilística y semántica. Explora la posibilidad de un lenguaje directo banalizando de modo irreverente el lenguaje moderno.

27. JOHNSON, Eugene J., *Charles Moore, Buildings and Projects 1949-1986*, Rizzoli, New York, 1986, p. 55.

28. Esta serie, fundada por los arquitectos Steven Holl y William Stout en 1978, incluía, en sus diez primeros volúmenes, la siguiente secuencia de autores y obras: 1. Steven Holl, *Bridges*, 1978; 2. Mark Mack, *10 Californian Houses*; 3. Lars Lerup, *Villa Prima, Facie*, 1979; 4. L. Dimitriu, *Stairwells*, 1979; 5. Steven Holl, *The Alphabetical City*, 1979; 6. Lebbeus Woods, *Einstein Tomb*, 1980; 7. Steven Holl, *Bridge of Houses*, 1981; 8. Zaha Hadid, *Planetary Architecture*, 1981; 9. Steven Holl, *Rural and Urban House Types*, 1983, y el volumen nº 10 de Alberto Sartoris, *Metafisica della Architettura*, 1984. El siguiente número se dedicaba a Mark Mack, *Furnitures*. Publicados por William Stout, *Architectural Books*, San Francisco, 1984.

29. GHIRARDO, Diane, "Introduction", en SARTORIS, Alberto, *Metafisica della Architettura, Pamphlet Architecture*, nº 10, New York, 1984, p. 6.

30. Cfr. BOHIGAS, Oriol, "Sartoris: The First Classicist of the Avant-Garde", *Oppositions*, summer 1979, p. 17.

31. El empresario Arnulfo Córdoba Fariña fue mecenas y amigo del pintor y crítico de arte canario Eduardo Westerdahl (1902-1983), director igualmente de la revista *gaceta de arte*. Fue este pintor quien invitó a Alberto Sartoris a visitar Canarias en 1950. Sartoris diseñó, para Arnulfo Córdoba, sendas casas entre 1952 y 1953 en Santa Cruz y Tacoronte, respectivamente, en las islas Canarias. El material gráfico y escrito de dichos proyectos consta en el dossier 0172.04.0053 del Archivo Sartoris custodiado en Archives de la construction moderne de l'École polytechnique fédérale de Lausanne.

32. Entre los proyectos de Alberto Sartoris para artistas cabe recordar la Casa estudio del pintor Jean Saladin en París, 1930, la Casa del poeta Henri Ferrare en Ginebra, 1930, la Casa de un arquitecto en Florencia, 1942 y, en el ámbito que nos ocupa, la Residencia internacional para artistas en el Puerto de la Cruz, Tenerife, 1953-1955.

33. BAUDIN, Antoine, *Le monde d'Alberto Sartoris dans le miroir de ses archives, Les archives de la construction moderne*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, Lausanne, 2017, p. 176.

34. BAUDIN, A., op.cit., p. 178 (traducción del autor).

35. SARTORIS, Alberto, "Metaphysical field of new architecture", en *Metafisica della Architettura, Pamphlet Architecture*, nº 10, New York, 1984, p. 32.

36. SARTORIS, Alberto, "El futuro de la arquitectura canaria", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, números 140-141, p. 45.

37. SARTORIS, A., "El futuro de...", cit., p. 54.

38. SARTORIS, A., *Conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid*, cit., p. 129.

Bibliografía

- ANDREWS, Mason, "Steeves House", AA.VV., en *Frank Gehry, Buildings and Projects*, Rizzoli, New York, 1985.
- BAUDIN, Antoine, *Le monde d' Alberto Sartoris dans le miroir de ses archives, Les archives de la construction moderne*, Presses Polytechniques Universitaires Romandes, Lausanne, 2017.
- BOHIGAS, Oriol, "Sartoris: The First Classicist of the Avant-Garde", *Oppositions*, summer 1979.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Modern architecture: romanticism and reintegration*, Payson&Clarke Ltd., New York, 1929.
- JOHNSON, Eugene J., *MOORE, Charles, Buildings and Projects 1949-1986*, Rizzoli, New York, 1986.
- JOHNSON, Philip, WIGLEY, Mark, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, Graphic Society Books, New York, 1988.
- LABARTA AIZPÚN, Carlos, "Revisitando a Schindler, comprendiendo a Gehry, Los Ángeles 1921-1978", *RA. Revista de Arquitectura*, nº 14, 2012, pp. 71-80. <https://doi.org/10.15581/014.14.201>
- MONEO, Rafael. "Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad", *Arquitectura Viva*, nº 66, 1999.
- PORTOGHESI, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- QUETGLAS, Josep, "Encuentros, esparcimientos", *WAM Web Architectural Magazine*, Homelesspage, 1996, nº 1, visitado el 27 de agosto de 2022 en <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/quet/01.html>
- RUSSO SPENA, R., *L'architettura americana cerca una identità: 1932-1948*, Tesis doctoral, UPC, Department de Composició Arquitectònica, 2015. Disponible en <http://hdl.handle.net/2117/95812>
- SARTORIS, Alberto, *Conferencia pronunciada en el Circulo de Bellas Artes de Madrid*, 15 de mayo de 1986, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987.
- SARTORIS, Alberto, *Metafisica della Architettura, Pamphlet Architecture*, nº 10, con introducción de GHIRARDO, Diane, publicado por William Stout, Architectural Books, San Francisco, 1984.
- SARTORIS, Alberto, "El futuro de la arquitectura canaria", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, números 140-141.
- SCULLY, Vincent, "Robert Venturi's gentle architecture", en *The Architecture of Robert Venturi*, editado por Christopher Mead, University of New Mexico Press, 1989.
- STERN, Robert, "Towards an architecture of symbolic assemblage", *Progressive Architecture*, 1975, nº 4.
- TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto, vanguardias y arquitectura, de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- WRIGHT, Frank Lloyd, *When Democracy Builds*, University of Chicago Press, Chicago, 1947.