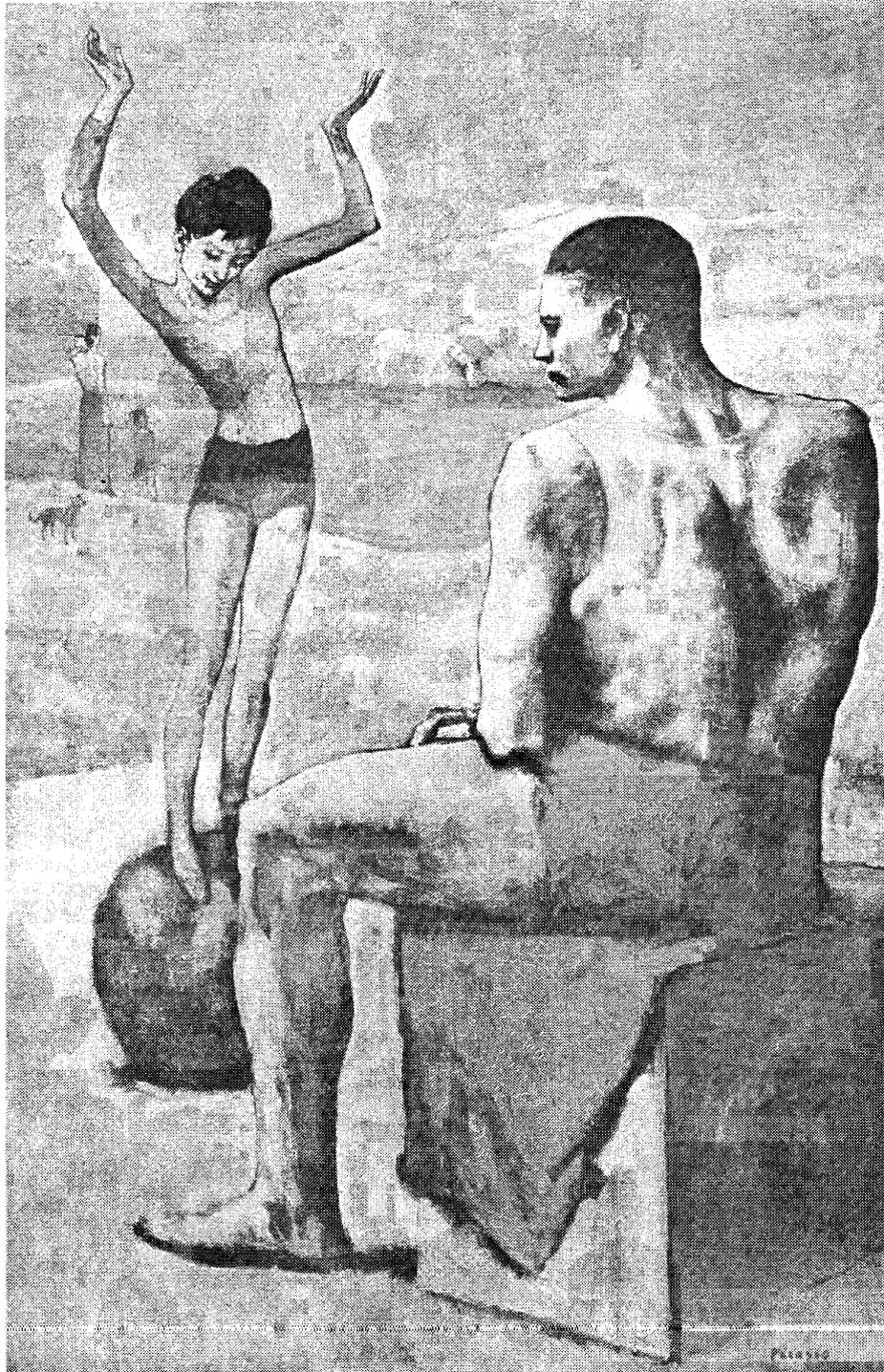


...ÁNGEL Y MUÑECA;
POR FIN HAY ESPECTÁCULO...

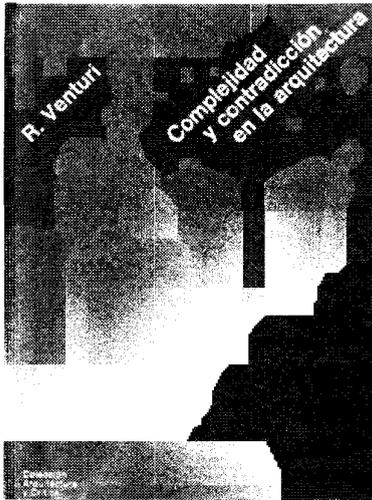


CAROLINA GARCIA ESTEVEZ

« ¡Ya está aquí! ¡El Gran Circo de la Cultura de la Arquitectura! Con artistas de todo el mundo: los temerarios Archigrams, los Tendenza, bravísimos domadores de leones, los Radicales, famosos contorsionistas, los Five Architects, reencarnación auténtica de los clowns de los años treinta. (...) No es fácil para unos españoles provincianos como nosotros tener un sitio en esta troupe. Con todo, como vemos cada día más remota la posibilidad de trabajar, trabajar haciendo una arquitectura con la que intervenir realmente en el entorno que nos circunda, nos dedicamos a ensayar saltos y piruetas, esperando que algún día el Gran Circo nos anuncie.»
OSCAR TUSQUETS, *Manifiesto*, 1977

Pablo Picasso, *Acróbata y joven equilibrista*, Paris, 1905.





Portadas de las publicaciones barcelonesas posteriores al encuentro con Venturi

I. UN VIAJE A EE.UU

Doce años antes, en 1965, Lluís Clotet y Oscar Tusquets, asociados bajo el estudio P.E.R, realizaban uno de sus primeros encargos: *la reforma de la Tienda Sonor*. Hacia un año que habían terminado los estudios de Arquitectura en la Escuela de Barcelona, y era en este proyecto de interior público donde podían iniciar su particular laboratorio de experimentación, poner en práctica todas las enseñanzas teóricas recogidas del despacho de Correa y Milà en Barcelona. En su búsqueda de una *metodología* que les permita actuar en los irregulares bajos de la ciudad de Barcelona, proponen el juego formal de *la caja dentro de la caja*¹. ¿Su gran error posteriormente admitido? Trabajar con la escala equivocada, con la escala del pequeño detalle, del realismo constructivo que intenta solucionar la irregularidad de una planta no ortogonal en esquina. «Qué distinto habría sido si hubiéramos conocido a

Venturi... Ya no habríamos buscado ese falso orden en planta desde el mobiliario, sino que habríamos dejado que cada elemento, desde la yuxtaposición y contradicción, hablara por sí mismo; o simplemente, ya desde un inicio, no se habría tenido ningún tipo de pudor en construir en esquina dejando una medianera vista...»² En 1965, Clotet y Tusquets necesitan nuevos aires para seguir adelante. Necesitan aires nuevos para abrir los ojos...

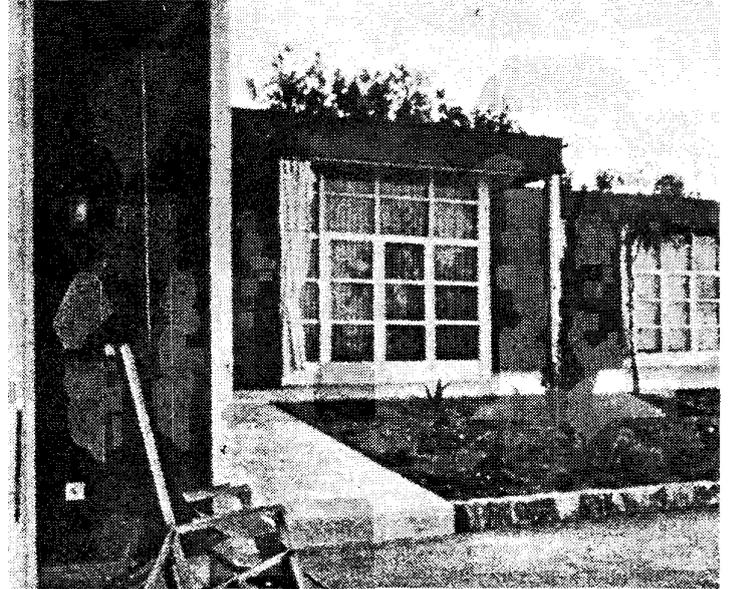
En Barcelona, a partir de 1968, empieza a circular de mano en mano la versión inglesa de *Complexity and Contradiction in Architecture* (escrita en 1962, durante la estancia de Venturi en Roma, pero no editada hasta 1966 en el M.O.M.A.), y después una traducción de uso doméstico de Peña Ganchegui, que fue la base para la publicación definitiva en España que no llegaría hasta 1974. En Abril de 1970, Correa, Sust, Tusquets, Clotet... viajan a EEUU a conocer a Venturi.

¹ Oscar Tusquets y Lluís Clotet, Conferencia «L'Arquitectura del Realisme a Barcelona: La Botiga Sonor». E.T.S.A.B. 1982.

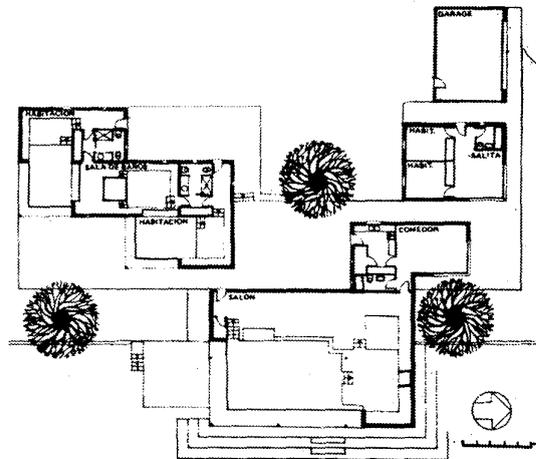
² Ibidem.

Poco después, la editorial Tusquets, en el año 1971, publicará el *Aprendiendo de todas las cosas*³, recopilación de artículos de Venturi & Scott Brown realizada por Xavier Sust, libro de gran difusión en Barcelona, y **previo** de forma intencionada a *Complexity...* En la introducción, Sust transmite el mensaje de Venturi, la propuesta de una arquitectura para el hombre desde el hombre, la mejor arquitectura *vulgar* y *convencional* que se pueda realizar dentro de los medios disponibles antes que las absurdas muestras *heroicas* y *originales* del sueño de algunos arquitectos, la irrupción del símbolo del *mass media*, el cartel, antes que distorsionar tremendamente una planta en pro de la *expresión...* Si vemos alguna de las obras de Xavier Sust, como la *Casa-Estudi D'Arranz Bravo y Bartolozzi* en Vespella, del año 1972, podemos afirmar, sin ningún tipo de duda, que sí comprendió e hizo suyo el mensaje de Venturi. Obra que casi niega la expresividad arquitectónica con unos volúmenes primarios que contienen lo que desee el propietario y que forman un conjunto creando espacios exteriores que recuerdan el *urbanismo popular*.

La lección ya está aprendida, y de 1974 es también el libro de Xavier Sust publicado por la editorial Tusquets *Las estrellas de la Arquitectura*, recopilación de artículos de crítica escritos a partir de 1971. Un grito de denuncia que intenta desenmascarar el gran abismo existente entre *los deseos del pueblo* y *los arquitectos del reino*, un grito desde la ironía en el que nunca aparece la palabra *crisis*, pero cuya sombra se deja intuir. Crisis a la que plantan cara «... los Venturi, los Stirling, que abandonan una posición defensiva para pasar al ataque que tanto necesita la arquitectura para poder igualar, por lo menos, el partido...»⁴ La arquitectura está perdiendo el partido, y son algunos figurantes de ese Gran Circo que Tusquets anuncia en 1977, los que pretenden ganar la batalla...



X. Sust, *Casa-Estudi D'Arranz Bravo y Bartolozzi*, Vespella, 1972, vista exterior y planta



³ «En aquella visita, Xavier Sust sugirió la publicación de un libro que agrupase algunos de los artículos. Robert y Denise se mostraron entusiasmados, nos suministraron material inédito y decidieron el título *Aprendiendo de todas las cosas*. Fue su primer libro en castellano, y como tal, no existe en otra lengua.» Tusquets, Oscar, «Aprendiendo de Venturi», *Quaderns*, 162, Julio-Septiembre de 1984, p. 102-107.

⁴ Sust, Xavier, *Las estrellas de la arquitectura*, Barcelona: Tusquets, 1974, p. 137.



Tusquets y Clotet, *Belvedere Georgina*, Llofriu, 1972, vistas exteriores actuales.
Fotografías de C.G. Estévez



2.COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN

En el año 1972, Oscar Tusquets y Lluís Clotet construyen el *Belvedere Georgina* en Llofriu. Dos años antes, realizaban en el mismo solar la ampliación y reforma de una masía: *La Casa Regás*. Ante una edificación que se encontraba en estado ruinoso, los arquitectos proponen una original y acertada solución: respetar la vivienda preexistente enriqueciéndola mediante el anexo de dos plantas semienterradas, que funcionan en trama ortogonal, cuya fachada curva corta a modo de telón. Anexo donde se desarrollan todas las dependencias del estar, y de cuya cubierta ajardinada, emergen unas esveltas *chimeneas de ventilación*, rectas referenciales en la llanura de L' Empordà. Magnífico belvedere que hace casi inevitable detener nuestra mirada en una de las mejores obras de Tusquets y Clotet: *la casa Vittoria* en la isla de Pantellería.

«Venturi nos causó un gran impacto que ha marcado nuestra obra hasta hoy. Puso en limpio e hizo transmisibles una serie de ideas que muchos confusamente intuíamos...»⁵ Parece que ya han encontrado esos *nuevos aires* que necesitaban para aclarar sus confusas intuiciones de la Tienda Sonor. Parece que *el padre Venturi les abrió los ojos*. Al encargo de un estudio en el mismo solar que la Casa Regás, la propuesta de Tusquets y Clotet resulta radical. Un belvedere clásico, un elemento de *doble función* venturiano, un estudio-mirador que conquista un fragmento de paisaje colonizándolo. Al encargo de un estudio, los arquitectos pretenden matar dos pájaros de un tiro... Veamos cómo... Comparemos tal artefacto con una de las obras que mejor resume la teoría de Venturi, aquella que le ayudó a *abrir los ojos*: la *Casa Vanna Venturi* en Chestnut Hill de 1962.

«El elemento de doble función y lo uno y lo otro se asocian, *pero hay una diferencia*: el elemento de doble función *pertenece más a los aspectos de uso y estructura, mientras que lo uno y lo otro se refiere más a la relación de la parte con el todo*»⁶ Un elemento de doble función (estudio-mirador) insertado en el resultado final teniendo sólo en cuenta *lo uno y lo otro*, sin más. En el zócalo inferior, el estudio cerrado, en la superior, el mirador. ¿Es esto complejidad? En la *Vanna House*, la complejidad surge del propio habitar...

⁵ Tusquets, Oscar, «Aprendiendo de Venturi», *Quaderns*, 162, Barcelona, Julio-Septiembre de 1984, p. 102-107.

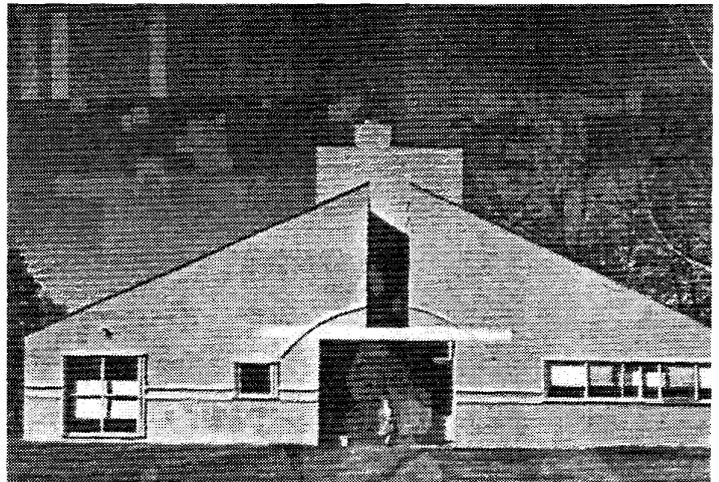
«El pórtico clásico es una entrada retórica; las escaleras, las columnas y el frontón se yuxtaponen a la verdadera entrada que está detrás y tiene otra escalera»⁷ Una única escalera que, enmarcada por el porche, baja al estudio, con unos espacios residuales laterales no contemplados en el proyecto, y que contradictoriamente, sirve de rampa para el vehículo... La fachada del zócalo, uniformadas bajo el ritmo de las pilastras, únicamente inflexionada de forma ridícula en la esquina, fachada neutra y expresiva del interior a la vez; fachada *simbólica*... ¿Es esto complejidad? En la Vanna House las diferentes localizaciones, tamaños y formas de la ventana y de las perforaciones de los muros exteriores, así como la chimenea descentrada y las molduras intencionadas contradicen la supuesta simetría exterior así como su escala. Los muros se convierten en superficies de resonancia de una complejidad interior intencionada, una nueva reinterpretación de la casa tradicional americana...

«La contradicción entre interior y exterior es una característica esencial del revival griego, que se rellena convenientemente con una serie de celdas...»⁸ Celdas que ya practicaron en la tienda Sonor y en otras obras anteriores, mostrándose herederos de ese gusto por el detalle que aprendieron en sus primeros años de profesión: la celda-dormitorio, la celda-estantería, la celda-baño... ¿Es esto complejidad? En la Vanna house, una diagonal interior inflexiona el núcleo de la chimenea maclada a una escalera, que asciende al estudio, ese núcleo central *ancla la casa con el territorio*, núcleo a partir del cual se desarrolla la misma. Con ello enlaza con la tradición de la arquitectura doméstica de Wright, enriqueciéndola a partir de la consecución de su teoría...



Tusquets y Clotet, *Belvedere Georgina*, Llofriu, 1972, vista exterior acceso actual. Fotografía de C.G. Estévez

R. Venturi, *Casa Vanna Venturi*, Chesnut Hill, 1962, fachada principal



⁶ Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p.51.

⁷ Idem, p. 61.

⁸ Idem, p. 165.



Pablo Picasso, *El Actor*, Paris, 1904

3. "LA OBRA DE LOS OJOS ESTÁ HECHA..."

«... haz ahora la obra del corazón con las imágenes en ti, aquellas que has captado; pues tu las dominastes: pero ahora no las conoces.»

Con estas líneas, el 20 de Junio de 1914, Rainer Maria Rilke concluye el poema *Cambio*: invocando al mundo contemplado crecer en el amor. Los versos serían inmediatamente después enviados a su compañera infatigable de viaje, Lou Andreas-Salomé. Crecer en el amor. Amor al objeto. Amor a la materia. Acabado el trabajo de la visión, comienza el trabajo del corazón. Por muchos es conocido el esfuerzo que empleó Rilke en intentar describir una rosa *desde dentro y desde fuera*, tarea que arranca en el amor hacia la propia rosa. Sólo cuando se aprende a amar a ésta de verdad, podemos aspirar a retomar el largo camino que ya Rilke inició en 1912⁹, camino a lo largo del cual intentó *transformar la realidad visible de una rosa en invisible*.

El Belvedere de Georgina, una rosa en el paisaje, un signo en el paisaje... Debemos preguntarnos: un signo, ¿de qué? DE NADA, porque *nunca nos evocó ninguna riqueza significativa*¹⁰. Como ya apuntó Barthes en 1962, en la era de la *reproductividad técnica*, el **símbolo** se nos ha envejecido. Pasa a ser **paradigma** de él mismo, modulación de coexistencia, *lo uno y lo otro*... El problema surge cuando de esta coexistencia, ninguno de los elementos habla por sí mismo. Ni el estudio... Ni el mirador... Están vacíos... El signo se revela con esta *pérdida de sintagma*, pérdida que hay que remediar, aunque sea imponiendo una nueva significación, un título, un cartel, una etiqueta, un máscara... El símbolo inicial se ha convertido finalmente en un signo **sintagmático**. Y es aquí donde entra el Pop Art, el retorno de lo real, el *mass media*... Pero la arquitectura nunca puede ser entendida como una serigrafía de

⁹ En Enero de 1912, Rainer Maria Rilke empieza a escribir *Las Elegías del Duino*, durante una estancia en el Castillo de dicha ciudad, en Trieste. La primera fue escrita en un solo día, en un arrebato de súbita inspiración, y es en ésta donde se apuntan la mayoría de los temas que desarrollará a lo largo de las diez siguientes, entre los cuales destaca el de la invisibilidad de la materia amada.

¹⁰ Barthes, Roland, «La Imaginación del Signo», *Ensayos críticos: la escritura misma*, Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 249.

Warhol, imagen, copiable, modificable, infinitamente reproducible... La arquitectura nunca puede ser esto...

«La forma arquitectónica ha de transmitir un mensaje por el uso del signo, no por su conceptualización. Cuando la información semántica es muy inferior a la estética, se intuye el uso y el desgaste de este signo, que requerirá de un título para su comprensión»¹¹ Tusquets y Clotet llaman a su estudio-mirador *Belvedere*, cuando en realidad las vistas desde éste son nulas. Las escaleras bajan al estudio, cuando, si realmente de un *belvedere* se tratase, éstas deberían acompañar al punto de vista privilegiado, que en este caso, es inexistente. ¿Realmente el acceso es correcto...? ¿Qué se ve desde él...?

—Miremos el Cubo de Cuneo de Aldo Rossi de 1962... ¿No se accede a éste con unas escaleras que *suben* al hermético cubo...? ¿No se domina desde el interior la nueva línea del horizonte que Rossi plantea...? Quizás, una solución más acertada...

—Miremos la Casa de Curzio Malaparte en Capri de Adalberto Libera de 1938... ¿No se accede al mirador con unas escaleras que *suben* a la terraza superior...? ¿No se domina desde ésta la línea del horizonte del mar...? Probablemente, ningún comentario o alusión más sean necesarios para comprender que el *Belvedere* no es tal, sino un título, un cartel, una etiqueta, una máscara para nuestra *rosa*...

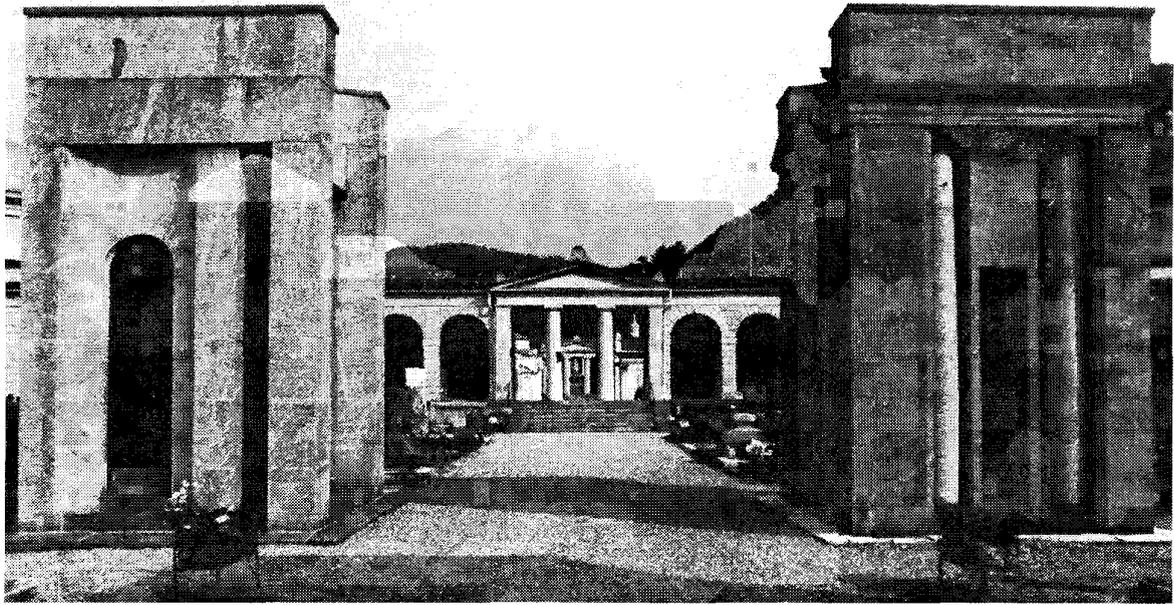
«El altar de Santa María del Priorato en el Aventino es su explicitación arquitectónica, con su doble faz: narrativa, didáctica y cáusticamente tardo-barroca en la fachada expuesta al público; abstracta, antidescriptiva, de alucinante simbolismo iluminista, detrás, donde una esfera desnuda está abrazada por un volumen geométrico, en una especie de alegoría del ya llegado eclipse de lo sagrado.»¹²



Giovan Battista Piranesi, *Altar de S. María del Priorato*, Roma, 1765.

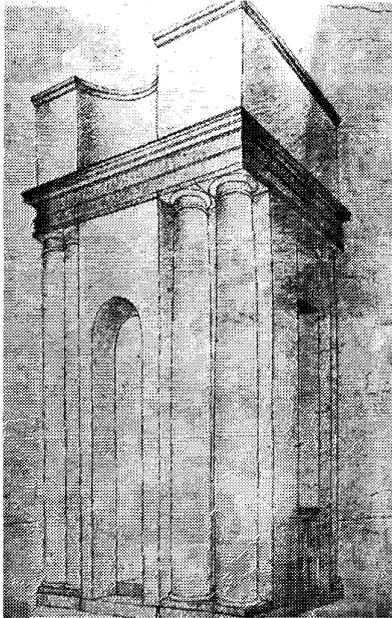
¹¹ Dorfles, Gillo, «Diseño y signo arquitectónico: equívoco de la notación simbólica», *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona: Lumen, 1967, p. 204-207.

¹² Tafuri, Manfredo, «La Arquitectura moderna y el eclipse de la Historia», *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1997, p.71 y 73.



A la derecha, *Tumba Stecchini* junto *Tumba Pirovano*, Giuseppe Terragni, Cementerio de Como, 1932, 1936. Fotografía de J. J. Lahuerta

Giuseppe Terragni, *Tumba Stecchini*, Como, 1932,



Narración y abstracción se abrazan en este ejemplo, conviven. La máscara se aparta para desvelar el rostro auténtico. La realidad visible deja paso a la realidad invisible, el rostro desnudo. Parece ser que la tarea que comenzó Rilke en 1912 intentando transformar *la realidad visible de una rosa en invisible* ya había sido iniciada por Piranesi 150 años antes...

Abusar de una máscara; ante una irremediable pérdida de sintagma, de rostro; nuestra pregunta debe ser: el título *Tumba Georgina*, ¿no es más acertado incluso que el de *Belvedere Georgina*?

«No quiero estas máscaras a medio llenar, prefiero la **muñeca. Ella está llena**. Quiero sostener su envoltura y el alambre y su rostro de apariencias. Aquí. Estoy delante. Aunque las lámparas se apaguen, aunque se me diga: nada más; aunque el vacío provenga del escenario con la corriente de aire gris, aunque ya ninguno de mis antepasados quietos esté sentado aquí conmigo, ninguna mujer, ni siquiera el muchacho con el ojo bizco y pardo: sin embargo me quedo. Siempre existe el contemplar.»¹³

¹³ Rilke, Rainer Maria, «Cuarta Elegía», *Las Elegías del Duino*, Madrid: Visor Libros, 2002, p.89.

Contemplemos durante un instante, con el ojo de aquel que no entiende de arquitectura, el Monumento a los Caidos en Erba Incino, realizado por Giuseppe Terragni entre 1928-1932. ¿Es una tumba o es un Belvedere sobre la ciudad? Georgina hace tiempo que no pisa su estudio, ha sido abandonado en el olvido. En cambio, en Erba Incino, cada vez más gente pasea por las escaleras del monumento, buscando un teatro al aire libre que se encuentra en la parte posterior... Miremos por último, con el ojo de aquel que entiende de arquitectura, las *bellas muñecas Stecchini* (1932) y *Pirovano* (1936); Terragni, en estas tumbas, ¿dónde dejó su máscara? En ambas, es la carne la que habla. *Muñecas llenas...* No hay narración, como en el zócalo del belvedere, *sólo acción, la de la ambigua suspensión del significado, ser carne y máscara al mismo tiempo*¹⁴.

Estamos en 1972, y Lluís Clotet y Oscar Tusquets dentro de 10 años, darán por ganada la batalla de la arquitectura postmoderna¹⁵, *título, cartel, etiqueta o máscara* demasiado pesada para una muñeca tan llena como la Arquitectura. En 1972 se pusieron la máscara, pero, inmediatamente después, ésta se les rebeló.

«El espejo había esperado sólo aquello, había llegado el momento de la venganza. Mientras me esforzaba por liberarme de algún modo de mi camuflaje, preso de una opresión que aumentaba desmesuradamente, el espejo me obligó, no se cómo, a levantar los ojos y me notificó una imagen, no, una realidad, una extraña realidad, inconcebiblemente monstruosa, de la cual quedé impregnado contra mi voluntad: ahora el más fuerte era él, y yo era el espejo.»

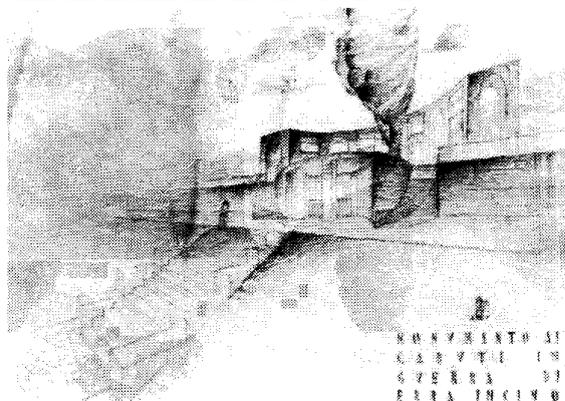
R. M. RILKE. *Cuadernos de Malte*, 1904.

Carolina García Estévez es estudiante de la ETSAB.



Giuseppe Terragni, *Monumento a los Caidos*, Erba Encino, 1928-1932, vista

Giuseppe Terragni, *Monumento a los Caidos*, estudio previo



¹⁴ Tafuri, Manfredo, «Terragni, Subject and mask», *Oppositions*, 11, invierno de 1977, p. 18.

¹⁵ «Hablar bien hoy sobre los Venturi, no es lo que era, pues ha perdido gran parte de su riesgo. En efecto, escribir sobre el padre de la Arquitectura Postmoderna es referirse a una batalla ganada. Y a la segunda frase ya me he liado, puesto que presupone: a) que la arquitectura postmoderna existe, b) que están ganando, y c) que Robert es su padre.» Tusquets, Oscar, «Aprendiendo de Venturi», *Quaderns*, 162, Barcelona, Julio-Septiembre de 1984, p. 102-107.