

Construcción con Tierra Tecnología y arquitectura

Congresos de Arquitectura de Tierra en Cuenca de Campos 2010/2011.

Coordinadores: Félix Jové Sandoval, José Luis Sáinz Guerra.

ISBN: 978-84-694-8107-3

D.L.: VA673-2011

Impreso en España
Septiembre de 2011

Publicación online.

Para citar este artículo:

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Manuel. "Arquitectura de tierra en los maestros del siglo XX: Rudolph Michael Schindler, los motivos de su incomprensión cuando no primaba la construcción". En: *Construcción con tierra. Tecnología y Arquitectura. Congresos de arquitectura de tierra en Cuenca de Campos 2010/2011*. [online]. Valladolid: Cátedra Juan de Villanueva. Universidad de Valladolid. 2011. P. 175-186. Disponible en internet: http://www5.uva.es/grupotierra/publicaciones/digital/libro2011/2011_9788469481073_p175-186_gonzalez.pdf

URL de la publicación: <http://www5.uva.es/grupotierra/publicaciones.html>

Este artículo sólo puede ser utilizado para la investigación, la docencia y para fines privados de estudio. Cualquier reproducción parcial o total, redistribución, reventa, préstamo o concesión de licencias, la oferta sistemática o distribución en cualquier otra forma a cualquier persona está expresamente prohibida sin previa autorización por escrito del autor. El editor no se hace responsable de ninguna pérdida, acciones, demandas, procedimientos, costes o daños cualesquiera, causados o surgidos directa o indirectamente del uso de este material.

This article may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution, re-selling, loan or sub-licensing, systematic supply or distribution in any form to anyone is expressly forbidden. The publisher shall not be liable for any loss, actions, claims, proceedings, demand or costs or damages whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with or arising out of the use of this material.

Copyright © Todos los derechos reservados

© de los textos: sus autores.

© de las imágenes: sus autores o sus referencias.

ARQUITECTURA DE TIERRA EN LOS MAESTROS DEL SIGLO XX: RUDOLPH MICHAEL SCHINDLER, LOS MOTIVOS DE SU INCOMPRENSIÓN CUANDO NO PRIMABA LA CONSTRUCCIÓN

VII Congreso de Tierra en Cuenca de Campos, Valladolid, 2010

Jose Manuel González Vázquez, Arquitecto*

Universidad de Valladolid. UVA. España

PALABRAS CLAVE: materia, tradición, materialidad

Hace diez años que comenzamos un siglo nuevo, si nos remontamos una centuria nos encontraremos en 1910, año en que se publica en Europa la nueva obra de un arquitecto del otro lado del atlántico: Frank Lloyd Wright. El conocimiento de esta obra unido a la falta de trabajo en una agónica Europa de los imperios va a animar a un joven austriaco a realizar un viaje transatlántico sin retorno, dejando tras de sí el año de su partida, 1914, los trabajos de excavación de trincheras. Rudolf Michael Schindler (1887-1953), que ingresó en el Instituto Imperial de Ingeniería, la Technische Hochschule de Viena, licenciándose como ingeniero de estructuras en 1911, se formará además de 1910 a 1913 con Otto Wagner en la Akademie der

bildenden Künste, de quien admiraba sus ideas sobre la modernidad, recogidas en el libro "*La arquitectura de nuestro tiempo*"¹, asistiendo en ese último año junto a Richard Neutra a la escuela independiente de Adolf Loos atendiendo a sus conferencias. Este último, que retornaba de una estancia en América, fue quien ejerció sobre Schindler un efecto más profundo y duradero. De él aprendió que la arquitectura es un "arte ilustrado", viendo además hasta que punto un hombre es capaz de implicarse en su obra y ésta repercutir en su existencia. Vio de cerca la pervivencia en él de las ideas de Ruskin y Morris respecto a la moralidad del trabajo del arquitecto, pues éste no debe ser juzgado ni en términos estrictamente utilitarios ni en



Figuras 1 y 2. . R. M .Schindler, fotografías de construcciones en tierra en Taos, Nuevo Méjico, 1915. (Fuente: Bibliografía).

términos estilístico visuales, sino moralmente. Loos fue capaz de ver el verdadero dilema provocado por los avances industriales, que repercutían gravemente en la ruptura definitiva con lo artesanal, respondiendo con una arquitectura severa, precisa y clara en su imagen externa, preservando para sus interiores la necesaria intimidad como refugio que la salvaguarda. Aspectos estos que no se contraponían a su admiración por la lógica utilitaria implícita en la nueva tecnología².

Schindler admiraba la obra de Charles Rennie Mackintosh, impulsado en Centroeuropa a través del interés por un estilo de vida denominado "estilo libre ingles" que había calado hondo gracias a las investigaciones de H. Muthesius en Alemania y J. Hoffmann en Austria y vio un nuevo aliento de esta obra en la persona de Frank Lloyd Wright, cuyos trabajos conoció a través de la publicación de los dibujos del maestro en el libro de Wasmuth. El descubrimiento de esta obra, además del libro de Otto Wagner y las enseñanzas de Loos, fueron la chispa necesaria para ir en busca de un trabajo junto a Wright. Deseo que se vio cumplido gracias a la elevada formación académica en el plano técnico y el encontrarse el estudio de Wright frente a los importantes problemas de cimentación de su obra estrella por aquel entonces, El Hotel Imperial de Tokio. Con motivo de las largas estancias del maestro en Japón, éste le encomendó además el control de la ejecución de una vivienda que formaba parte de un complejo mayor, encargo de una rica dama, Aline Barnsdall, la casa Hollyhock, en

una agreste parcela denominada "colina de los olivos". La colina recogería además otros edificios formando un complejo residencial para artistas y coronado en su punto mas elevado por la vivienda de la rica mecenas. En esta obra controlaría la ejecución de las cubiertas planas que tanto admiraba, así como la disolución de la casa como contenedor, su reinención de la casa como objeto integrado y conectado a la naturaleza, con un pronunciado efecto de arraigo en el suelo. Aline Barnsdall, era la especialmente interesada en una estrecha relación entre los espacios interiores y exteriores de la casa, en principio propiciado por las bondades climatológicas del lugar y entonces desconocidas para el autor de las casas de la pradera. En 1915, tuvo lugar una exposición sobre arte maya en Los Angeles y causó profunda huella en Wright, sobre todo la fuerza volumétrica de los templos, encargando varias fotografías que dejaron su impronta sobre el carácter macizo, cerrado y sólidamente anclado al terreno de la solución diseñada. Características éstas de la construcción que en ese mismo año, Schindler pudo admirar en la arquitectura de adobe que conoció y fotografió en Nuevo Méjico, dando como fruto un proyecto de casa construida en ese material, donde, si bien las plantas reflejan una composición sometida a un rígido trazado, los interiores del patio organizador y los exteriores hablan de principios constructivos admirados en esas soluciones vernáculas. La atención prestada al carácter aportado por esas arquitecturas, fuertemente vinculadas a la climatología y disponibilidad material, van a hacer que nueve años más tarde, en 1924,



Figuras 3 y 4. R. M. Schindler, fotografías de construcciones en tierra en Taos, Nuevo México, 1915. (Fuente: Bibliografía).

vuelva a dar una solución adecuada para las durezas de su emplazamiento desértico, con un proyecto para la semiárida región de Palm Springs. La disposición surge de la delimitación con altos y gruesos muros de un entorno encerrado en sí mismo alrededor de un patio con una abundante vegetación.

Schindler se sentía muy próximo a la obra de otro arquitecto de Chicago, con construcciones en California, trabajos que fotografió en San Diego en 1915, Irving Gill, que había colaborado en el estudio de Adler y Sullivan, donde se inició Wright y al que más adelante daría trabajo también. Esta proximidad nacía de considerarse como él, un iconoclasta interesado principalmente en la originalidad condicionada por una síntesis con lo vernáculo y cuyo objetivo era alcanzar una expresividad con base histórica. Tanto Wright como Schindler admiraron de Gill sus experimentos con hormigón, tanto en losas como en paneles de cerramiento y que finalmente presentaban una terminación estucada. Aspecto este en que diferían los acabados de la obra de Schindler, pues impactado por las calidades plásticas de las construcciones en tierra, prefería dejar el hormigón visto en toda su expresividad.³ Mostrará así en su obra una interesante cualidad táctil que le aproxima a Wright y le alejará de los blancos e inmatereales modernos europeos recién salidos de las oscuras trincheras sin por ello mostrarse desinteresado por las inquietudes plásticas del movimiento De Stijl y el Constructivismo Ruso principalmente, como atestiguan sus colecciones de recortes, de tal forma que en su obra

quedarán de manifiesto la abstracción y la especificidad contextual, con lo enriquecedor de su tensión. Serán estos los polos entre los que se desarrollará su obra frente al dogma y la solución formalizada, primando un interés no en la forma “*per se*”, sino en los aspectos estructurales y mecánicos de la construcción.⁴

Entre los años 1914 y 1916, Irving Gill construirá en Los Angeles, en Kings Road, la casa Dodge, en la que se puede apreciar la preferencia por las formas desnudas, simples y expresivas, con sus ventanas carentes de adornos, nítidamente inseridas y cuidadosamente situadas, mostrando al exterior una sobriedad que acerca su obra al viejo maestro vienes de Schindler, Adolf Loos, considerado así por más de un autor. Al otro lado de esa misma calle construirá Schindler, entre los años 1921 y 1922, su propia casa, que será inicialmente la residencia de dos parejas: Los Schindler y Los Chace, de los cuales Clyde Chace era ingeniero y solía trabajar como contratista para Irving Gill. Esta casa manifestaba un modo de vida por un lado muy fluido en cuanto a la relación con los exteriores de los que se complementaba y por otro, un elevado valor de la intimidad de sus ocupantes, permitiendo además la convivencia periódica de los invitados entre las dos parejas residentes. Se basaba en la consideración de una gran estancia para cada habitante, en estrecha relación con definidos exteriores protegidos por cierres vegetales, con hogares interiores y exteriores recordando el fuego de campamento que arrancará, a diferencia de los de Wright, directamente del suelo, de la misma



Figura 5. R. M. Schindler, fotografías de construcciones en tierra en Taos, Nuevo Méjico, 1915. (Fuente: Bibliografía).

forma que lo hacían los fogos de los primeros hogares del hombre. La construcción de la casa se iniciaba con la preparación de un suelo de hormigón que, debidamente tratado, será el solado definitivo y que mientras tanto actuará de soporte de los moldes de los paneles de fachada, los cuales, una vez fundidos horizontalmente bajo su ubicación definitiva, serán directamente elevados para formar los cerramientos de la casa, cuya huida de la tiranía del ángulo recto, recordarán la forma en talud de aquellos muros de tierra, buscando el arraigo fuerte al suelo, forma que habla de un origen lejano en las entrañas de la tierra. Estos muros de prefabricado de hormigón visto conformarán las grandes estancias en forma de U sobre las que se disponen estructuras de madera a dos niveles para soportar los amplios vuelos de los porches, permitir la entrada de luz entre ambas y al tiempo albergar rieles de telas e iluminación. Soluciones en el manejo estructural que nos recuerdan su vieja formación especializada en estructuras y construcción, así como su disposición al uso de las tecnologías constructivas más arraigadas en el Nuevo Continente.

En el mismo año de comienzo de esta obra, 1921, en el número 13 de la revista L'Esprit Nouveau aparece impresa por primera vez una frase tan lapidaria como negativa de Le Corbusier: "*La casa es una máquina para vivir*" y que supone para su autor una fórmula, pero sobre todo una forma. Una forma que se exhibe como anulación de la tectónica tradicional de la arquitectura: eliminación del basamento, del tejado, del muro, de la fachada, de la cornisa...y esas

negaciones son presentadas como el principio. Todo se ponía en tela de juicio, todo se reducía a cero, recomenzar de cero. La mayor negación es un puro principio. Es decir, el volver a empezar de la arquitectura.⁵ La dureza y radicalidad de esta frase será amortiguada por su mismo autor al manifestar más tarde que el requisito de esa máquina será emocionar. A partir de 1927, Le Corbusier controlará la revista L'Architecture Vivante y en esa misma fecha publicará la primera versión de lo que poco después serán los "cinco puntos de la nueva arquitectura", que por el momento serán seis, y donde también escribe el artículo "*Donde está la Arquitectura*", con el que se defenderá de los arquitectos radicales holandeses, centroeuropeos y rusos contraatacando. El desbancado protagonista de la revista era otro arquitecto francés con el que Le Corbusier trabajó aprendiendo las posibilidades del hormigón, Auguste Perret, y con quien compartirá la faceta de continuador de las tradiciones racionalistas clásicas francesas, aunque, a diferencia de éste, no pondrá el acento en la estructura, en la construcción racional como expresión objetiva, mensurable, de la verdad de la arquitectura, sino de la experiencia de una arquitectura convertida ahora en fenómeno, en cosa ofrecida a los sentidos. Ya no es la estructura la que contiene las reglas de la verdad, sino la experiencia de las superficies, de los volúmenes, de las oposiciones dramáticas de las formas.

Los cinco puntos: tejado jardín, casa sobre pilotis, ventana apaisada, planta libre...serán ataques directos a la condición tectónica de

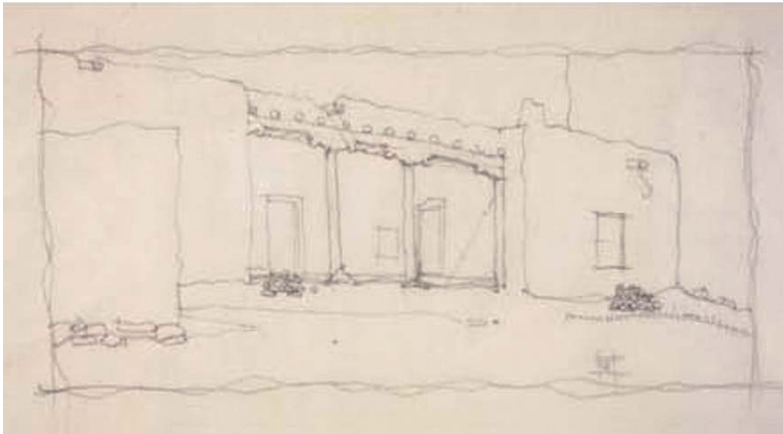


Figura 6. R. M. Schindler, dibujo de construcción en tierra en Taos, Nuevo Méjico, 1915. (Fuente: Bibliografía).

la arquitectura y su procedencia arranca de la depuración o esquematización de una experiencia particular, la experiencia del arquitecto-pintor en una serie de obras en un momento concreto. El sexto punto, supresión de la cornisa, quizá se salvó por el preciosismo gráfico a la vez que delicadeza constructiva en su definición detallada y su publicación por Perret cuando era escuchado en las páginas de la misma revista, o tal vez por los cánticos entonados en su favor por Le Corbusier en recuerdo de un Ruskin que le despertó a la arquitectura allá en sus nativas montañas del Jura. Sea como fuere, la batalla fue ganada por un detalle constructivo, o bien los vientos del norte ya acercaban valores ancestrales, un tanto olvidados, de la arquitectura recordados por Carl Petersen en su artículo “*Contrastes*”⁶.

El señalado año de 1927 destacaría para la arquitectura por el insistente intento de legitimar, por parte de los primeros historiadores de la arquitectura del momento, un hacer que busca su máxima en la racionalidad de sus soluciones. En estos primeros escritos historiográficos de Giedion o Pevsner se identificaron términos tales como moderno, racional e internacional, dando cabida a no pocas confusiones, y el ataque a uno de estos conceptos suponía el enfrentamiento a los otros dos. Los procesos industriales y la inserción en los mismos estaban en el punto de mira del Werkbund alemán desde sus comienzos, buscando para la arquitectura su rentabilidad y adecuación a una racionalidad de fines productivos y eficacia mecánica. Rapidez y eficacia apoyada en la in-

dustria y sus procesos racionales con el fin de lograr la estandarización y abaratamiento en los costes. Para insertarse en los procesos industriales es preciso normalización y estandarización. De esta forma, en una Bauhaus renovada por Gropius bajo el lema “*Arte y técnica, una nueva unidad*” buscará unir en un mismo proyecto la calidad del diseño y la posibilidad de su producción industrial. Buscará un hueco para el arquitecto en la cultura moderna industrial con un claro papel de eficacia ante una nueva sociedad.

Bajo la dirección de Mies van der Rohe se inició la construcción de todo un barrio con prototipos de viviendas sociales para la contemplación de la industria de la construcción y para animar a su producción en series de calidad a bajo coste. En los planteamientos de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart se buscaba la proximidad de los arquitectos a la industria de la construcción con la experimentación de nuevas técnicas para la prefabricación, acercándose a las nuevas formas de producción. Además de este acercamiento, y al mismo tiempo, se debía experimentar con nuevas distribuciones, buscando su racionalidad, posibilitando las alternativas distributivas, la fluidez espacial y la alternancia de usos, todo ello para disminuir superficies repercutiendo claramente en un objetivo de economía de costes al abaratar la mano de obra para su ejecución, además de su mayor control de calidad.

Estos dos objetivos son merecedores de la más atenta consideración, pero la realidad de

su ejecución distó mucho de estas grandes metas. Los métodos de construcción fueron los tradicionales que, junto a una falta de preparación de la mano de obra para lidiar con los nuevos productos que la industria brindaba entonces a la construcción, desembocó en unos altos costes, amén de las patologías posteriores, que ayudaron a su fracaso y póstumas ácidas críticas.

Tras estas consideraciones racionales y elogiables se escondían otros intereses de Mies, una cruzada formalizadora. Su objetivo era reunir las experiencias plásticas que en las nuevas soluciones se estaban dando a lo largo de toda Europa. Su primera propuesta de ordenación urbana planteaba el ensayo de unificación de espacios exteriores e interiores, disolviendo en un nuevo compuesto lo privado, la vivienda, con lo público, la ciudad. Compuesto formal nuevo, donde los volúmenes prismáticos a través de su macla y relación con el conjunto faciliten una lectura de continuidad. Era una búsqueda de unidad formal en la que se diluyeran las intervenciones individualistas a la búsqueda de un resultado compacto, un nuevo lenguaje, manifestándose tras una intencionada racionalidad lo que realmente fue: un experimento de confluencia formal de los distintos lenguajes racionalistas del momento. La racionalidad constructiva falló y el empeño de los participantes se volcó en el experimento espacial o distributivo (Le Corbusier, Mies...), además de mostrar una imagen claramente marcada por el formalismo de lo que quiso ser.

Todas las críticas que le sucedieron arremeterán contra su búsqueda de la forma por encima de la función o técnica. El empeño en la forma cubica por encima de toda racionalidad constructiva y práctica. Lo que se difundió fueron los tics estilísticos hasta llegar a definir un estilo internacional y que barrieron el mundo con una estética superficial y epidérmica durante los años 20 y 30 entre aquellos que no supieron ver el valor de la construcción a favor de un nuevo modo de vida.

Lo que había sido la batalla por la nueva arquitectura, que debía reflejar ese nuevo modo de vida, tal como defendía Mies, se queda en un simple debate en defensa de algunos aspectos formales que ofrezcan una imagen contundente y novedosa, "cúbica," como se la calificaba en esos momentos. Apenas cuatro o cinco rasgos eran suficientes para ofrecer esa imagen. Muthesius los enumera en su análisis

de la Weissenhofsiedlung: techo plano, geometría elemental de volúmenes simples y macizados, colores claros y luminosos con predominio del blanco, muros enlucidos, eliminación de todo tipo de ornamentos, etc⁷. Un conjunto de características que los cinco puntos de Le Corbusier venían a resumir de forma casi de sentencia. Algo que nada tiene que ver ni con la economía ni con la racionalización de la arquitectura ni con las condiciones constructivas y productivas, sino pura y simplemente con la elección formal, con el estilo.

Loos lo había planteado claramente. No se trataba de hacer arquitectura antigua o moderna, sino de construir bien o mal. El problema de la arquitectura no puede quedar constreñido a la invención de un nuevo lenguaje formal. La crítica al estilo internacional que estaba surgiendo nos recuerda la crítica a aquellos estilos fin de siglo de apenas veinte años antes.⁸

Empeorando todavía más la incompreensión de lo verdaderamente arquitectónico se buscan para otra exposición una serie de obras por todo el mundo con el ánimo de mostrar la existencia de un nuevo estilo para la arquitectura que se precie de ser llamada moderna. Entre el 10 de Febrero y el 23 de Marzo de 1932 tiene lugar la "Exposición Internacional de Arquitectura Moderna" en el museo de arte moderno de Nueva York, en la que ésta se presentaba como un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por la amplitud de su difusión, debía llamarse Estilo Internacional. Un arquitecto-historiador, Henry-Russell Hitchcock, y un arquitecto, Philip Johnson, van a mostrar, a través de la selección de obras desde 1922 a 1932, la existencia de un sistema formal propio de la modernidad, enunciando unos principios puramente formales capaces de definir por si mismos un estilo coherente y universal. Destacará el énfasis casi exclusivo en el tema de la composición por parte de los autores, subordinándose ésta a tres principios fundamentales: la arquitectura como volumen, la regularidad y la ausencia de decoración añadida.⁹

En su consideración de la arquitectura como volumen, el aspecto pesado de las construcciones del pasado debe ser sustituido por los valores planos de unas superficies que delimitan un nítido volumen, subordinando a esto los materiales y el detalle, siempre a la búsqueda de la compacidad y unidad de la envolvente

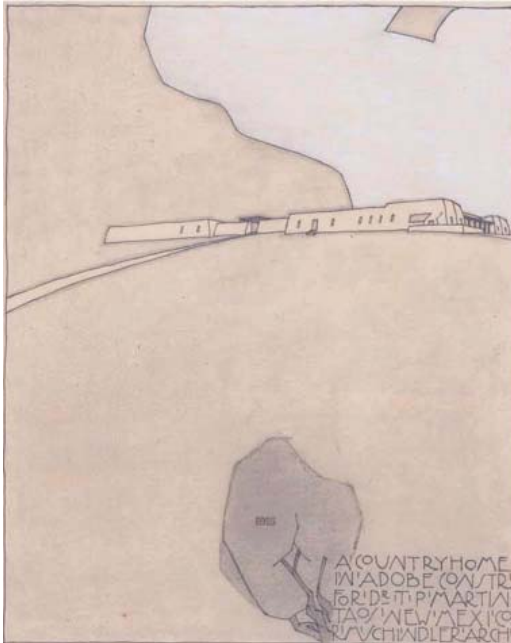


Figura 7. R. M. Schindler, vivienda para Thomas Paul Martin. Taos, Nuevo Méjico, 1915. Proyecto. (Fuente: Bibliografía).

continua, piel tensada frente a un esqueleto sustentante. Los huecos y los vidrios deberán apoyar ese carácter tensil, prefiriendo su disposición hacia el exterior de un hueco que ha de perder su aspecto de agujero en la pared y la reducción en número de los mismos. Este huir de la pesadez de las construcciones del pasado, buscará la desaparición de cualquier reminiscencia de la albañilería tradicional, con un interés manifiesto por la textura lisa, evitando toda alusión al carácter portante de ese ceramiento.

La regularidad se traducirá en equidistancia por el equitativo reparto de cargas a favor de la estandarización industrial, que a su vez ha de convivir con la irregularidad en la distribución de las funciones del habitar. Regularidad e irregularidad permitirán la expresión lírica y personal del arquitecto aplicándose sobre los elementos autoportantes y desconectados de la estructura, permitiéndose aquí las formas curvas u oblicuas.

La ausencia de decoración aplicada será el tercer principio formal de la arquitectura moderna, manifestando en el texto que el detalle arquitectónico (usando este vocablo y no el término constructivo) ocupará el lugar de una decora-

ción cuyo origen estuvo en la construcción. Sobre todo, y eso todavía se arrastra hasta hoy, la definición detallada de la ventana, buscando su adecuación al diseño industrial y olvidando sus originales funciones, es el detalle predominante de la construcción. Se vuelve a retomar el sexto punto de Le Corbusier al considerarse inadecuadas las cornisas como recorte del volumen hacia el cielo. Solo serán admitidas con reservas aquéllas que proceden de una cubierta completa y prefiriéndose las cubiertas planas con barandillas o petos prolongación de los paramentos inferiores. La forma de los pilares ha de manifestar su independencia de los paramentos con preferencia por los circulares de hormigón y los metálicos, éstos por su evocación industrial. El blanco será el color preferente, aunque se abre en estas fechas la entrada a la manifestación de los colores del material en su estado original, pero subordinando el uso en superficies a la manifestación principal del volumen.

Tiene cabida en este último punto la consideración de la naturaleza que aportará contraste y fondo para ensalzar los valores artificiales creados por el arquitecto. Manifestándose una reflexión en cuanto a la elección del lugar y la disposición del edificio, pues serán los principa-

les problemas frente a la naturaleza, considerando que la belleza original del lugar debería conservarse en la medida de lo posible. Se cree insuficiente para lograr el reposo los simples espacios abiertos; es necesario el relajamiento y la gracia de la naturaleza virgen. La terraza será una extensión de la casa mas allá de sus límites propios, dominando la naturaleza fuera de ellas. Serán un lugar al aire libre, del mismo modo que los pequeños jardines urbanos y los adosados a casas unifamiliares con sus pérgolas, setos y paredes protectoras.

Hasta aquí hemos visto el dictado de los tres principios formales considerados por los promotores de aquella exposición sobre lo que pretendía ser un estilo internacional, que añadían en su escrito la consideración de obra de arquitectura a aquellos edificios conscientemente elevados por encima del nivel de simple construcción. El estilo internacional depende tanto de las nuevas técnicas constructivas que puede parecer que sus principios solo pueden aplicarse a la construcción más avanzada. Hoy día, comentan, ya no se deja visible el esqueleto y son toleradas las cubiertas a un agua evitando el hastial tradicional que transmite la impresión de pesadez. Entrarán en oposición directa el carácter de las fábricas tradicionales en piedra y ladrillo con los métodos modernos de construcción por la dificultad de evitar su aspecto macizo y pesado; a pesar de considerarse adecuado este tipo de construcción para edificios monumentales, siempre y cuando sus paramentos sean continuos y el detalle mínimo.

Se considera planta liberada por los logros de la construcción en esqueleto, con pilares que no interfieran con el espacio interno y la circulación. La planta en su distribución obedecerá sólo a las necesidades funcionales. Planta, sección y alzados han de ser estudiados al unísono, pues las realidades de la función, que influyen sobre todo en la planta, han de expresar su funcionalidad en las fachadas, mostrándose desde el exterior el carácter esencial de la planta. Los interiores verdaderamente modernos están conectados unos a otros reforzando la unidad y continuidad de todo el espacio. La independencia de las pantallas divisorias y sus variaciones en tamaño y disposición contrastan con la regularidad de los pilares exentos. Así pueden expresarse claramente el flujo de la función y las relaciones entre funciones. Las pantallas de materiales diferentes insistirán en su esbeltez y en su labor no estructural. Ta-

biques curvos y oblicuos en esta planta libre dan a los interiores modernos un nuevo tipo de diseño espacial abstracto desconocido para la arquitectura del pasado.

Otros arquitectos no seleccionados para las muestras, tanto de la exposición como del libro posterior, realizaban según los organizadores una arquitectura de desviaciones personales. Pero la realidad fue más compleja que esa simple ortodoxia. A pesar del éxito y la posterior difusión por el mundo de los rasgos formales de la separación entre estructura y cerramiento, de los pilotis, de la cubierta plana, de las alargadas ventanas, del dominante e inmaterial color blanco sobre elementales volúmenes prismáticos, etc., será en el lenguaje formal donde más claramente se advertirá la dispersión de esa arquitectura moderna. A medida que nos alejamos en tiempo y espacio de la centroeuropea Stuttgart se acusarán las diferencias. La diversidad cultural de las diferentes naciones se manifestará más abiertamente precisamente en lo formal. Lo que se plasmará con mucha más generalidad será la sensibilidad y la respuesta diferenciada a las solicitudes de un lugar que es distinto en cada caso, entendido éste tanto como soporte físico como en el sentido de soporte social. A partir de esta constatación, el internacionalismo de la arquitectura moderna se manifestaría no tanto por la utilización de un mismo estilo formal en todas partes, sino por compartir una similar actitud receptiva a las diferencias de lugar y cultura. Es ésta una actitud que, contradictoriamente, se identifica con el nacionalismo en arquitectura, dando como conclusión paradójica que la auténtica arquitectura moderna internacional sería precisamente la arquitectura moderna nacional.¹⁰

Por ser seguidor de la obra de Wright, Schindler fue excluido de la exposición y de la publicación sobre el Estilo Internacional, a pesar de haber nacido en Europa, ya que Wright a pesar de haberse mostrado su obra en la exposición, era considerado inaceptable en la publicación; además del consejo negativo de Richard Neutra a los organizadores de la exposición a propósito de Schindler. Este último, con relación a su exclusión de la exposición, sostuvo un enfático intercambio de opiniones con Philip Johnson. Schindler le escribió: *“Me parece a mí que, en lugar de mostrar los últimos esfuerzos de la arquitectura creativa (la exposición), tiende a concentrarse en el llamado “Estilo internacional”. Si este es el caso*

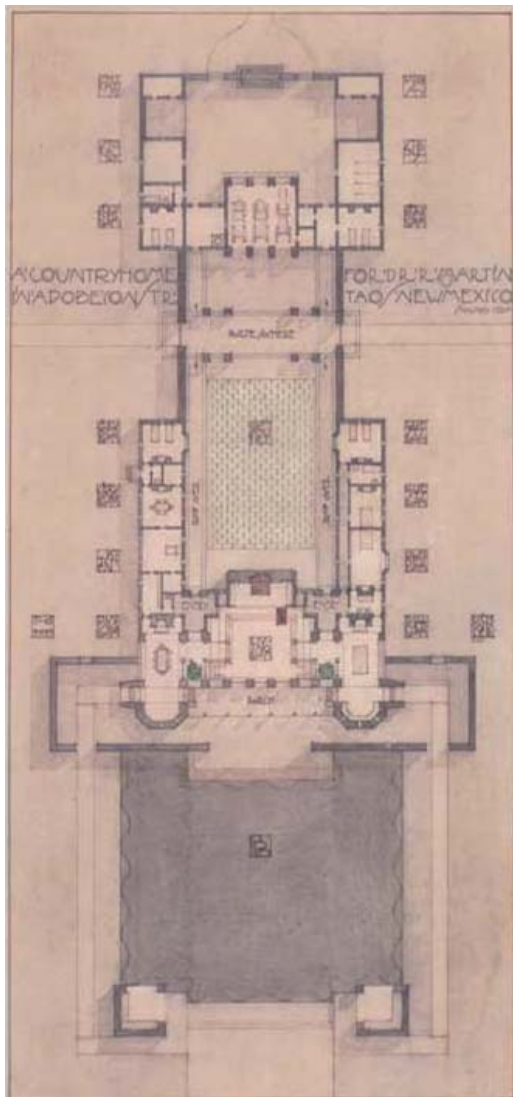


Figura 8. R. M. Schindler, vivienda para Thomas Paul Martin. Taos, Nuevo Méjico, 1915. Proyecto. (Fuente: Bibliografía).

*no hay lugar en ella para mis obras. Yo no soy un estilista, ni un funcionalista, ni ningún otro tipo de -ista. Cada uno de mis edificios se enfrenta a un problema arquitectónico distinto, cuya existencia ha sido olvidada en esta época de "mecanización racional". La cuestión de si una casa es realmente una casa es más importante para mí que el hecho de que sea de acero, vidrio, masilla o palabrería".*¹¹ El caso de Schindler sirve de ejemplo de un arquitecto al que la historia oficial maltrató, como tantos otros, mostrándose fundamentalmente su quehacer como una problemática epidérmica, cuando no fue así. Indagando en su formación

y en su obra se encuentra uno con un arquitecto por cuyo saber más profundo circula el dominio de la construcción, el control estructural, la sabia disposición y el acercamiento cálido al morador a través de los materiales. Lecciones que no dudó en manifestar aprendidas de las humildes y sabias arquitecturas tradicionales en tierra y que fusionó en su mente con los antecedentes formativos que se llevó consigo de la vieja Europa.

El estudio de la arquitectura posterior a la segunda guerra, ésta ya no de trincheras excavadas, se ve enriquecida con las aportaciones de

Mumford, Heidegger, Bollnow, Merleau Ponty sobre el espacio que el hombre desea para ayudar a su existencia. Un espacio construido de espíritu y materia, algo tan sencillo y tan complejo a la vez y donde sobre todo ha de primar ese sentido común, tan pocas veces común, como manifestó en, esta sí, la gran exposición de Bernard Rudofsky, y, que, por nuestro bien, más vale que no se convierta en una triste realidad: *“La arquitectura sin arquitectos”*¹².

Norberg Schulz¹³, claro seguidor de Heidegger, habla de forma sencilla de la casa natural¹⁴, anclada al suelo, sobre la que con racional esfuerzo el hombre elevó una cubierta para resguardarse del sol y el agua, y que mira al paisaje protegida tras una protectora visera. A pesar de ser canónica y ampliamente difundida una imagen de Wright en la que la construcción trataba de despegarse del suelo en su casa sobre la cascada manifestando, como muchos otros, su deseo de volar, no es acaso otra la imagen esquemática la que podemos retener del proyecto en tierra del mismo autor, cerrando el círculo de la reflexión, una casa semienterrada sobre la que parece suspenderse una cubierta. O quizás sólo es otra trinchera excavada desde la cual defendernos de la proliferación de arquitecturas epidérmicas y desarraigadas que hoy dominan el panorama.

Cuánto, con su malentendida difusión, nos alejaron esas exposiciones y elecciones dirigidas, del sentido de la arquitectura; tanto que hoy en los planes de estudio y en las enseñanzas prácticas sigue apostándose por la forma-idea a cualquier precio... Fácilmente nos seduce, siempre lo ha hecho, porque nos hace volar y despegarlos del firme y siempre amable suelo. Creo apropiado recordar aquí una conferencia impartida por Helio Piñón¹⁵, catedrático de proyectos, en la que acertadamente habla de construcción y proyecto, con los peligros de su enseñanza como materias separadas y de su magisterio en paralelo. La conceptualización de la arquitectura tuvo unos efectos nefastos atentando a la tectonicidad de los edificios; concepto y técnica, idea y razón, pasaron a ser irreconciliables. Nos recuerda que la construcción es un instrumento para concebir, no una técnica para resolver; es la condición de la arquitectura, concluyendo que *“si se desea un futuro con arquitectos hay que recuperar el sentido común y difundir la evidencia de que no hay concepción sin técnica, ni proyecto sin materia”*, brindando de esta forma por la presencia de la fundamental materialidad en este oficio formidable.

Tres eran las palabras que resumían esta ponencia: materia, tradición y materialidad. Recorro, para concluir, a las principales acepciones registradas en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española para cotejarlas con los tiempos y consecuencias de lo hasta aquí expuesto.

Por desconsiderar la primera definición del término materia, como realidad primaria de la que están hechas las cosas, por ocultar el cómo, por ese intento de esconder la composición material de los elementos que constituyen el recinto, por el exceso de abstracción a favor del espacio puro, por el acercamiento a lo espiritual como opuesto a lo material, por dar primacía excesiva a la energía frente a la realidad espacial y perceptible por los sentidos, y que son los componentes que han de estar en equilibrio para constituir el mundo físico, por todo ello la arquitectura dejara de serlo. La conciencia del desequilibrio va a hacer que los intereses a lo largo de la protagonista arquitectura del siglo XX se vuelque hoy día, entre los más serios arquitectos, en una revisión de los temas de siempre de la arquitectura.

A través de la búsqueda de las necesidades del espacio que el hombre habita se ha mirado hacia la tradición, buscando un vínculo con la realidad, por una construcción equilibrada, mirando de cerca al hombre y lo que es suyo y de qué manera a lo largo de su historia como habitante de la tierra algunos aspectos gozan del privilegio de la perpetuación y, a su vez, del cambio, pues hoy no es igual que ayer, o es lo mismo pero distinto. Es necesario un contacto también con la realidad más próxima y con lo heredado.

De esta forma, la materialidad destacable en algunas obras de hoy día va en busca de la olvidada cualidad del material, pero no para quedarse en la apreciación exterior o apariencia de las cosas, como tan a menudo ocurre, sino para ir en busca de una definición de materialidad que abraza incluso a las cosas incorpóreas y que tiende a vincular la arquitectura al lugar donde emerge y a aspirar a perpetuarse como buen hacer.

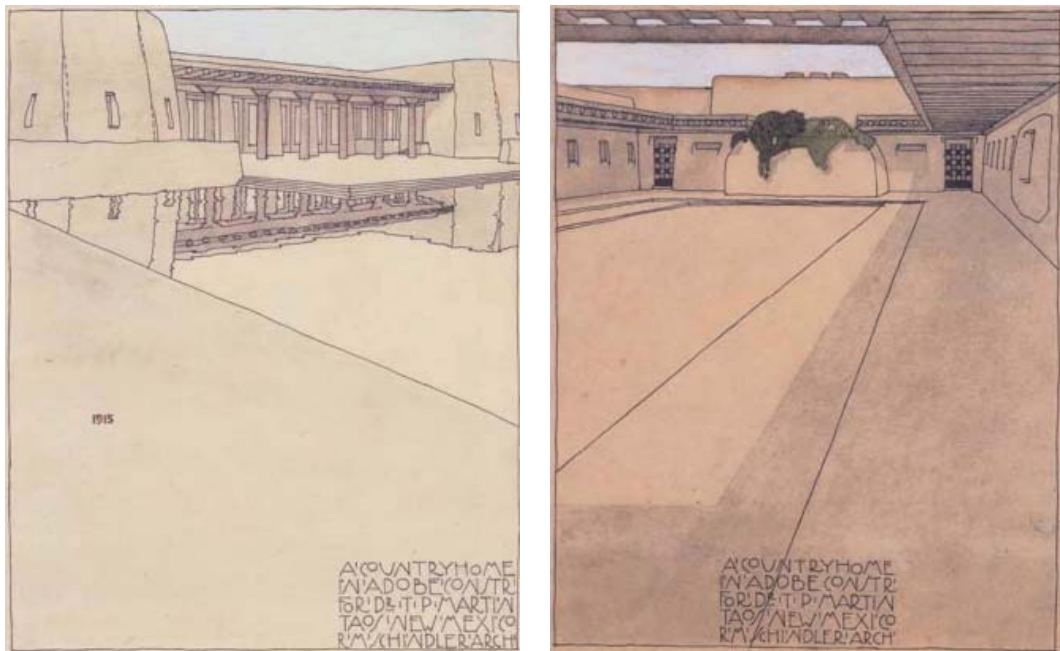


Figura 9 y 10. R. M. Schindler, vivienda para Thomas Paul Martin. Taos, Nuevo Méjico, 1915. Proyecto. (Fuente: Bibliografía).

Bibliografía

AAVV. *The architecture of R. M. Schindler. Museum of contemporary Art, Los Angeles/ Harry N. Abrams, Inc. Publishers. Los Angeles (USA), 2001.*

GEBHARD, David. *Rudolph Shindler. Ed. Oikostau. Barcelona, 1979.*

KATHRYN, Smith. *Schindler House. Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York, 2001.*

SARNITZ, August . *R. M. SHINDLER, architect 1887-1953. Ed. Rizzoli. New York, 1988.*

SHEINE, Judith. *R.M. Schindler. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1998.*

SHEINE, Judith y otros. *R. M. Schindler. 10 casas. Ed. Gustavo Gili, revista 2G nº 7. Barcelona 1998.*

STEELE, James. *Schindler 1887-1953. La exploración del espacio*. Ed. Taschen. Köln (Alemania) 2005.

TODISCO, Giuseppe. *Rudolph Michael Schindler. La scoperta di un metodo per l'integrazione tra culture diverse nella costruzione della "casa moderna" californiana*. 1921-23. Ed. Alinea Editrice. Florencia, 2002.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

1 y 2. TODISCO, Giuseppe. RUDOLPH MICHAEL SCHINDLER. *La scoperta di un metodo per l'integrazione tra culture diverse nella costruzione della "casa moderna" californiana*. 1921-23. Ed. Alinea Editrice. Florencia, 2002.

3-11. AAVV. *The architecture of R. M. Schindler*. Museum of contemporary Art, Los Angeles/ Harry N. Abrams, Inc. Publishers. Los Angeles (USA), 2001.

Citas y Notas

* **Jose Manuel González Vázquez**, Arquitecto. Profesor Asociado de Análisis de formas Arquitectónicas. Master y Especialista en Restauración Arquitectónica por la E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Valladolid. <jmgvgg7@yahoo.es>

1. Wagner Otto, "La arquitectura de nuestro tiempo", *El Croquis Editorial*, colección Biblioteca de Arquitectura. Edición original "Moderne Architektur" 1896-1898-1902 y 1914.

2. Loos, Adolf, "Escritos" *El Croquis Editorial*, colección Biblioteca de Arquitectura.

3. Schindler, Rudolph, David Gebhard. Ed. *Oikos-tau*, Barcelona 1979, p. 62.

4. *Ibidem*, p. 28.

5. Lahuerta, Juan José, "Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos" "El año de Stuttgart. La supresión de la cornisa" Texto reeditado del libro "Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret", de Alfred Roth, colección de Arquitectura nº 31, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997.

6. Petersen Carl "Contrastes", *Revista Architekten*, 1920 Forma parte de una trilogía "Texturas"(1919), "Contrastes" (1920) y "Colores"(1923). Existe una traducción al castellano de las dos primeras, recogidas en el Catálogo de la exposición sobre "Clasicismo Nórdico 1910-1930", ed. MOPU, 1983, p. 29-47.

7. Calduch Cervera, Juan, "La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: La crisis del internacionalismo" *Publicaciones Universidad de Alicante*, 2003, p. 87.

8. Argan, Giulio Carlo et Alt., "El pasado en el presente" "Los revivals en arquitectura" por Luciano Patetta. E. Gustavo Gili, 1977, p. 163.

9. Hitchcock, Henry-Russel y Johnson, Philip. "El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922", colección de Arquitectura nº 11, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984. Ed. Original 1932 "The International Style: Architecture since 1922".

10. Calduch Cervera, Juan, "La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: La crisis del internacionalismo" *Publicaciones Universidad de Alicante*, 2003, p. 44.

11. Correspondence file, Archivos Schindler, colección de Dibujos Arquitectónicos, Museo de Arte de la Universidad, Universidad de California, Santa Barbara) citado en (Rudolph Schindler, David Gebhard. Ed. *Oikos-tau*, Barcelona 1979. p. 132-133).

12. Rudofsky, Bernard. "Architecture without Architects" *Museum of Modern Art*, New York 1964.

13. Norberg Schulz, Christian. "Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura". Ed. Electa, Milan 1979.

14. Norberg Schulz, Christian. "Los principios de la arquitectura moderna". Ed. *Estudios Universitarios de Arquitectura nº 7* Editorial Reverté, 2005. Pp. 97-126. Edición original "Principles of Modern Architecture", Andreas Papadakis Publisher, Londres, 2000.

15. Helio Piñón, "No hay proyecto sin materia" Texto de la intervención en el congreso Internacional sobre la Construcción de la Arquitectura y su Enseñanza, celebrado en Barcelona, entre los días 17 y 19 de Abril de 2002. Recogido en la Revista "Materia y Forma". Ediciones generales de la construcción. Valencia 2003, p. 12-15.