

95  
ÉPOCA 8  
SEPTIEMBRE 2006

elhAll

PUBLICACIÓN PERIÓDICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA

### Debajo de cada umbral

Nos desorientamos el mundo persiguiendo, interpretándolo, representándolo. Nos lo explicamos representando, significándolo. Proponemos e interpretamos pertenencia a la esfera de lo Público. Representamos y Significamos pertenencia a la esfera de lo Público.

Habitar una casa implica la necesidad de afrontar el espacio que siempre persiste entre el espacio de lo público y el de lo privado. Pero a veces el espacio no corresponde lugares determinados, es amovible hacia el vacío. Y el nivel de las mismas palabras es trasladado más allá, formando un camino desconocido, produciendo el aprendizaje.

Como arquitectos organizamos un espacio plano de realidad que será percibido de maneras privadas y representado de maneras públicas.

Una casa propone un conjunto de espacios fuertemente

interrelacionados como para que el usuario comience a percibirlo, a interpretarlo a descubrirlo.

A través de estos actos privados los espacios, los materiales, las representaciones que escenas, amigos, invitados, trabajadores, empleados. Comenzando a pertenecer al mundo de lo público.

Cuando una casa está terminada está al mismo tiempo incompleta. Es hora de que los usuarios comiencen a ser el arquitecto. Es hora de que los usuarios siempre habrán volado. Y será el lugar desde el que se dará cada día el primer paso hacia lo público.

El espacio comienza de sus umbrales.



CARLOS CAMPOS, Arquitecto. Profesor Titular Representación Arquitectónica. Profesor Adjunto Arquitectura. Universidad de Buenos Aires.

EL hAll  
BOLETIN INFORMATIVO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA

### VI BIENAL DE ARQUITECTURA



CUATRO PROYECTOS PRESENTADOS A LA VI BIENAL DE ARQUITECTURA

BOLETIN INFORMATIVO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA  
AÑO I, NUMERO 1  
ENERO 1995

### EDITORIAL/PRESENTACION

Una puerta abierta al encuentro entre el espacio de lo público y el de lo privado. Pero a veces el espacio no corresponde lugares determinados, es amovible hacia el vacío. Y el nivel de las mismas palabras es trasladado más allá, formando un camino desconocido, produciendo el aprendizaje.

EL hAll  
BOLETIN INFORMATIVO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA  
NUMEROS 47-48  
JUNIO-JULIO 1999

### trucos: cuaderno de viaje de un arquitecto



93  
ÉPOCA 8  
FEBRERO 2006  
PUBLICATION PERIÓDICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA

### EDITORIAL/PRESENTACION



75  
ÉPOCA 7  
NOVIEMBRE DEL 2003  
PUBLICATION PERIÓDICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LA RIOJA

### JORNADAS DE INTERVENCION EN EL PATRIMONIO

REHABILITACION DE UN BARRIO... A TIENES TODO LO QUE PRECISAS EN EQUIPO CON OTROS PROFESIONALES... RESTAURACION CIENTIFICA...

El Hall ha llegado a su número 100. A partir de aquí, las tres cifras acompañarán a su portada. Se consiguió gracias a todos los que hicieron el esfuerzo de sacarlo adelante. Nueve etapas diferentes, con rumbos distintos y muchas intenciones, pero lo que ha caracterizado a todas es la tenacidad, fuerza y buena voluntad que han tenido todos sus insistentes directores. Sabemos que en esta última etapa, El Hall ha cambiado su fisonomía y que seguramente volverá a cambiar; ojalá así sea; porque ante todo creemos profundamente que los cambios producen el movimiento.

## contenido

- 02 Un poco de compacidad, por favor [ Borja López ]
- 04 XIV Jornadas internacionales de intervención en el patrimonio histórico
- 06 Percepción. La mirada sensible de la arquitectura [ Viviana Herraiz ]
- 07 Munich-Berlín [ Martín Saez ]
- 08 Ciudad [ Teresa Rodríguez ]
- 10 Heroínas del espacio [ Carmen Espegel ]

# unpocodecompacidad,porfavor

BORJA LÓPEZ  
Arquitecto

Hace unos meses se ha hecho público un borrador del "Libro Verde de Medio Ambiente Urbano", documento que ha sido elaborado por expertos españoles en sostenibilidad urbana, y promovido por el Ministerio de Medio Ambiente. Este Libro Verde pretende ser el marco de referencia y la guía para construir y reconstruir nuestras ciudades con criterios de sostenibilidad, según se explica en el prólogo (¡casi nada!). El modelo de ciudad sostenible que propone se apoya en cuatro conceptos fundamentales: compacidad, complejidad, eficiencia y estabilidad social. Son cuatro conceptos sencillos en principio, pero su traslación al diseño urbano tiene una gran variedad de implicaciones. Por ello, merece la pena analizar estos conceptos por separado, dedicándole a cada uno de ellos un artículo. Sin embargo, no me ceñiré estrictamente a lo expresado en el Libro Verde, por lo que recomiendo su lectura a todos aquellos que deseen tener una idea completa sobre las medidas que es preciso adoptar para revertir la creciente insostenibilidad de nuestro medio urbano. En este primer artículo me ocuparé de la Compacidad, un concepto que trata de reunir dos cualidades distintas: densidad y contigüidad. Esto significa, en términos urbanos, que las ciudades deben tener una densidad suficiente, y que debe existir una continuidad física entre sus partes. Pero veámoslo con mayor detalle. La contigüidad supone que el crecimiento urbano debe producirse en continuidad con las zonas ya urbanizadas, evitando "salpicar" el territorio con "manchas" urbanas; manchas que inevitablemente acaban degradando el medio natural y generan una obligatoria extensión de las redes infraestructurales; eso por no hablar del impacto paisajístico o de la afección sobre las vías de comunicación. Buen ejemplo de estas malas prácticas son las urbanizaciones residenciales aisladas, con o sin campo de golf, absolutamente irracionales desde una lógica de organización urbana y espacial, pues sólo responden a una lógica económica de corto alcance: el motivo fundamental es el menor precio del suelo, pero no se valoran costes posteriores por el aumento de movilidad, el mantenimiento, las nuevas infraestructuras o la degradación del entorno. Por contra, un desarrollo continuo con los núcleos existentes preserva el medio natural, fortalece el sistema de asentamientos existentes, reduce la movilidad y evita costes infraestructurales elevados.

La densidad es un concepto menos evidente que la contigüidad, puesto que es relativo y variable. De hecho, se ha interpretado de formas diferentes en la historia reciente del urbanismo en España. Por ejemplo, la primera regulación normativa sobre la densidad, contenida en la Ley del suelo y urbanismo de 1.975, establecía un límite máximo de 75 viviendas por hectárea para los nuevos sectores residenciales en suelo urbanizable. Este límite trataba de paliar los problemas causados por la excesiva densidad de la ciudad producida en los años sesenta y setenta, durante la época del desarrollismo, en la que se produjo un considerable aumento de la edificabilidad en los nuevos desarrollos, en el marco de una ausencia casi total de control público. Los planes generales de los años ochenta, redactados según aquella Ley, ni siquiera llegaban a agotar el límite de densidad del suelo urbanizable, con el fin de equilibrar la densidad global de la ciudad. De esta forma, se redujo radicalmente la densidad media del suelo urbanizable, pasando de 130 viviendas por hectárea en las promociones de los años 1960-1975, a menos de 60 viviendas por hectárea en las promociones de los años 1975-1990. Sin embargo, la reducción de la densidad en los nuevos crecimientos ha traído otro tipo de problemas: falta de personas y actividad



suficiente para crear "espacio urbano"; aumento de los costes de mantenimiento del espacio público; mayor consumo de suelo; aumento de la movilidad por la creciente extensión de la ciudad; etc.

Por ello, las normativas urbanísticas más recientes, al igual que los planes urbanísticos de última generación, están volviendo a elevar las densidades del suelo urbanizable. Algunas comunidades autónomas, incluso, han comenzado a fijar densidades mínimas que es obligatorio superar, como es el caso de Castilla y León, que desde el año 2004 prohíbe densidades inferiores a 40 viviendas por hectárea en el suelo urbanizable delimitado de las poblaciones con más de 20.000 habitantes. Otras, como es el caso de la nueva Ley del Suelo del País Vasco, aprobada en 2006, eleva el límite de densidad en suelo urbanizable hasta 1,3 m<sup>2</sup>/m<sup>2</sup>s, lo cual permite alcanzar densidades de hasta 120 viviendas por hectárea. También Valencia y Cataluña han situado la edificabilidad máxima en torno a 1 m<sup>2</sup>/m<sup>2</sup>s en sus legislaciones urbanísticas recién reformadas. En La Rioja, ya desde 1998, el límite máximo de edificabilidad residencial para municipios de más de 25.000 habitantes es de 1 m<sup>2</sup>/m<sup>2</sup>s, lo que permite alcanzar una densidad importante en suelo urbanizable. Sobre la densidad máxima, el Libro Verde recomienda superar las 75 viviendas por hectárea que fijó la legislación estatal de 1975, pero no señala cual debe ser la densidad idónea. Lo que sí dice es que la densidad nunca debe ser inferior a 45 viviendas por hectárea, pues desarrollos con densidades inferiores son insostenibles en cualquier caso.

Hemos dicho que los nuevos desarrollos de la ciudad deben tener una densidad suficiente para crear vida urbana y hacer más sostenible la ciudad. Sin embargo, en la ciudad existente hay que abordar el tema de la densidad de forma diferente: en el suelo urbano se ha producido una continua densificación del tejido construido. Así ocurrió en la época desarrollista, donde fueron habituales las sustituciones de edificaciones anteriores por edificios de gran altura, pero también después de la Ley del suelo de 1975, continuó el proceso de densificación, aunque de forma mucho menos agresiva. En general, las transformaciones de tejidos industriales o barrios degradados se apoyan en un aumento de edificabilidad suficiente para garantizar la rentabilidad económica de unas operaciones que suelen ser costosas. Además, la ausencia de límites legales a la densidad dentro del suelo urbano ha permitido el aumento de edificabilidad de zonas ya de por sí densas. En conclusión, puede decirse que las ciudades han utilizado el

parámetro de la densidad de forma un tanto paradójica: se ha reducido la densidad en las nuevas zonas de crecimiento, donde sería deseable una cierta concentración de actividad y habitantes; y sin embargo, se han densificado los barrios existentes, donde ya hay suficiente población y actividad. Logroño, aunque no llega a casos extremos, puede servirnos para ilustrar esta evolución: mientras los sectores de suelo urbanizable delimitado del Plan General vigente presentan densidades medias de entre 40 y 60 viviendas por hectárea, en las zonas centrales se producen transformaciones de usos industriales (Cascajos, San Lázaro) o dotacionales (Maristas), a residenciales, con densidades muy superiores a las del suelo urbanizable. Entonces, parece lógico que se produzca un reequilibrio, aumentando la densidad en el suelo urbanizable y evitando su incremento en suelo urbano. El aumento de densidad en los futuros desarrollos parece ser una de las intenciones del nuevo Plan General que el Ayuntamiento ha empezado a elaborar o, al menos, así lo expresaron los responsables municipales de la anterior etapa. En cambio, el suelo urbano es probable que siga densificándose, sobre todo en la operación de soterramiento del ferrocarril que, imagino, será financiado en buena parte con un aumento de la edificabilidad en los terrenos de la estación. Será importante controlar la densidad de las transformaciones del interior de la ciudad para evitar que el aumento de densidad pueda degenerar en congestión.

En cualquier caso, y volviendo a las tesis del Libro Verde con las que se abre este artículo, hay que recordar que una ciudad lo más compacta posible permitirá que nuestros hijos y nietos puedan disfrutar de un medio natural intacto y de una vida urbana como la que nosotros disfrutamos. Así que, al planificar, un poco de compacidad, por favor.

Se puede descargar este documento en la página: [www.bcnecologia.net/documentos/libroverde.pdf](http://www.bcnecologia.net/documentos/libroverde.pdf)  
Datos extraídos de "La ciudad de los ciudadanos", donde se recogen las características de diferentes tejidos urbanos de ciudades españolas. HERNÁNDEZ AJA, Agustín (director). "La ciudad de los ciudadanos" Ministerio de Fomento. Madrid, 1997.

Salvo el sector "Ramblasque", cuya densidad es de ¡sólo 6 viviendas por hectárea! Muy insostenible, si atendemos las recomendaciones del Libro Verde.



# la evolución de los conceptos

## XIV jornadas internacionales de intervención en el patrimonio histórico

Logroño, del 15 al 18 de noviembre de 2007. Centro Cultural Caja Rioja - Gran Vía. Gran Vía 2, Logroño

### Ponencias Jueves, 15 de Noviembre 2007

Juan Miguel Hernández León - La intervención arquitectónica en el Patrimonio Histórico (1)

Gabriel Morate Martín - Del proyecto de restauración al proyecto cultural de restauración: La fachada de la Iglesia de San Pablo, Valladolid (2)

Francesco Cellini y M. Margarita Segarra Lagunes - Re-significación urbana: el proyecto de la Plaza de Augusto Imperatore, Roma

Inauguración de la exposición **La Arquitectura y el Belén**. Comisarios: José Miguel León y Aurora León



### Ponencias Viernes, 16 de Noviembre 2007

Jesús Ulargui Agurruza - Restauración y reforma del cubo de Revellín (3)

Ángela García Paredes e Ignacio García Pedrosa - Yacimiento romano de La Olmeda, Palencia (4)

Belinda Tato Serrano y Jose Luis Vallejo Mateo - Museo de meteorología del Paseo del Buen Retiro, Madrid

Arturo Franco Díaz - Rehabilitación del Matadero de Madrid, Madrid

Fernando Álvarez Pozorovich - Restauración de La Ricarda, El Prat de Llobregat, Barcelona (5)

Ángel Sánchez Cantalejo y Vicente Tomás - Es Baluard, Museo de Arte Contemporáneo, Palma de Mallorca (6)

Antonio Jiménez Torrecillas - Muralla Nazarí, Albaicín Alto, Granada

Miguel Ángel de la Iglesia - Intervenciones recientes en el yacimiento romano de Clunia Sulpicia, Peñalba de Castro, Burgos

Juan Miguel Hernández León y Alvaro Siza - Transformaciones urbanas: El Paseo del Prado, Madrid y las Siete calles de La Villanueva, Logroño (7)

### Ponencias Sábado, 17 de Noviembre 2007

Cristina Castelo Branco y Manuel Lema Barros - Urbanización de la Plaza de la República, Torres Vedras, Portugal (8)

Karim El Hammouti - La restauración de arquitecturas del baaro, Marruecos

Pedro Salmerón Escobar - Intervenciones recientes en las Catedrales de Granada y Jaén

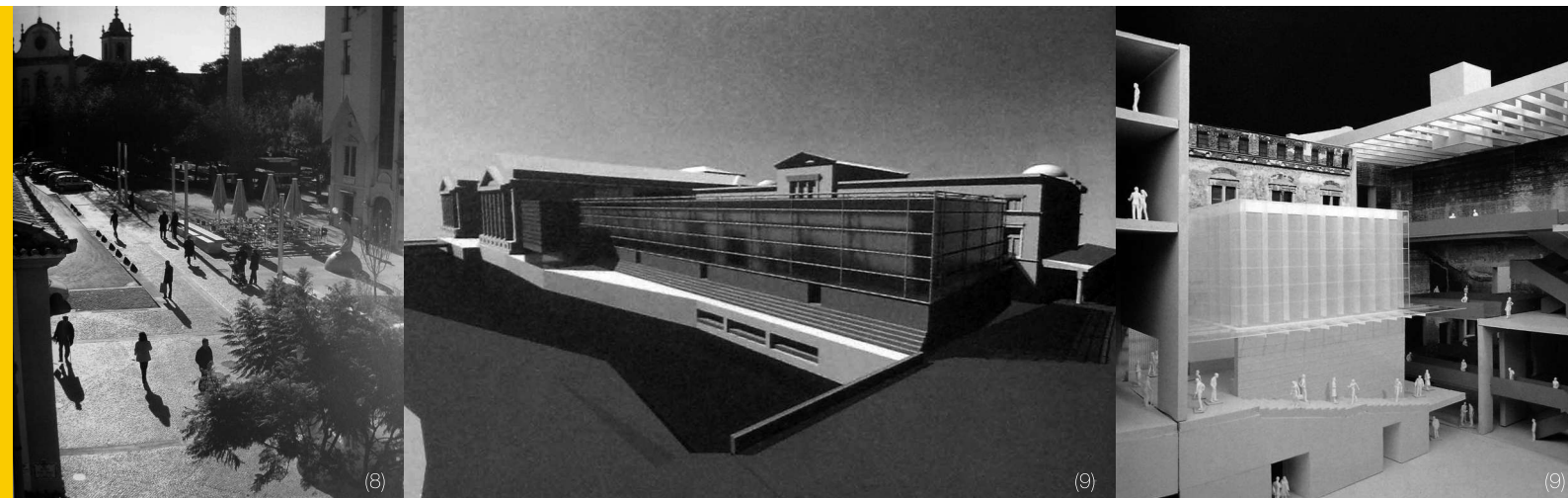
Julián Esteban Chapapriá - A propósito de la puesta en valor del Santuario y Termas romanas de Mura, Liria, Valencia

Rafael Manzano Martos - La rehabilitación Arquitectónica

Paolo B. Torsello - Il restauro e la memoria dell'abitare

Román Fernández Baca - El proyecto Patrimonial desde la perspectiva del Insituto Andaluz de Patrimonio Histórico

David Chipperfield - Masterplan Museum Island de Berlín: Neues Museum y James Simon Gallery, Berlín, Alemania (9)



Comisario: Jesús María González Menorca

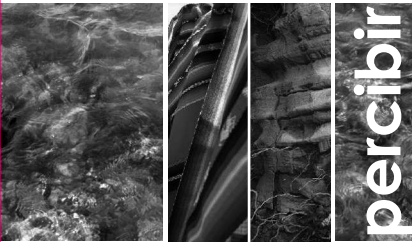


# percepción

## la mirada sensible de la arquitectura

VIVIANA HERNAIZ  
Arquitecta

**A veces lo visible es solamente una experiencia más, que no es capaz de enriquecer nada, solamente entretener nuestra mirada por algunos momentos**



**Percibir:** no consiste tan solo en mirar el entorno. Significa interpretarlo, habitar espacios, organizarlos, no solo sentirlos; detenerse, asimilar.

**Percibir:** no solo idear; conocer la arquitectura, discernirla y hasta alucinar con ella.

**Percibir:** descubrir lo oculto, aprender de lo que nos rodea, comprender el contexto, inclusive imaginar.

La percepción es una función psíquica que, a través de nuestros sentidos, nos permite, recibir, elaborar e interpretar la información proveniente de nuestro entorno...sin percepción no hay arquitectura que responda a la sociedad, que comprenda al usuario, que interprete una necesidad. La percepción: una cuestión tan intrínsecamente humana...mientras el usuario de un espacio determinado escucha un ruido o siente el calor que produce el sol al ingresar por una ventana, el arquitecto interpreta dicho sonido como parte de las características expansivas de un material y rápidamente asocia la sensación de calor con el concepto de amplitud y orientación. Pero también busca aprender del contexto que rodea al objeto: visuales, sonidos, olores, conexiones, etc., es decir sufre un proceso perceptivo. Ese proceso hace del arquitecto una persona peculiar, sensible, vulnerable y hasta a veces excéntrico. Pero al mismo tiempo le permite captar lo escondido, aquello que no es obvio, lo secreto, lo anónimo. Aquel personaje que toma una fotografía de esa textura extraña descubierta en una roca o esa combinación de colores encontrada en un tejido indígena de los andes. Aquel personaje que **mira** un lago, pero **percibe** la impresionante característica



de transparencia, sus fluidos, el poder del viento, sus consecuencias en ese líquido que refleja una mirada...su propia mirada, una mirada sensible. Ese profesional que disfruta **observando** una iglesia gótica pero se detiene a **percibir** la intención que sus ángulos manifiestan de llegar al cielo. El artista que camina por la calle **mirando** transeúntes, vendedores, publicidades, árboles, coches pero luego percibe curvas, vacíos, rectas, alturas, colores, apropiaciones, estilos, convivencias, sistemas, relaciones. El arquitecto antes que observar percibe. Sin esta capacidad perceptiva seguiremos viendo y hasta utilizando espacios que aparecen de la nada, que niegan ser parte de una ciudad, que consideran entes etéreos a sus habitantes, que no analizan, que no interpretan, que rechazan haber sido creados para servir y que representan los caprichos de quien no habitará en ellos.

**Percibamos, aprendamos a pertenecer, detengámonos para cuestionarnos. Distingamos, critiquémonos, crezcamos.**

**Miremos sin apuro, escrudiñemos.**

Percibamos! - acerquémonos a nuestro entorno

Percibamos! - aprendamos de nuestro contexto

Percibamos! - demos una mirada sensible

Percibamos! - luego proyectemos

# munich-berlín

MARTÍN SAEZ  
Arquitecto

Deberíamos comentar la diferencia entre ilusión e ilusorio. Mientras que ilusorio es todo aquello perteneciente al mundo de lo inútil, de lo fantástico, y lo en vano, **ilusión** es lo que nos ayuda a vivir, es el motor de nuestras ideas con algún fin determinado. El cine pertenece a este segundo grupo, es que para su realización es necesario entender que el mismo es una Construcción, una representación de ideas, finalmente un pasaje entre dos mundos: mental/real, es en el fondo una disciplina que trabaja la **Mentira**, pero mentira como objetivo de representación, Godard decía: no es sangre, **es rojo!!!**

Es que él sabía muy bien que en el cine las representaciones podían ser anti-reales o delirantes para un tipo de pensamiento, llamémosle lógico-causal-racional, y que podía tener resultados que tenían que ver más con una filosofía del pensamiento que con la narración de alguna historia.

Simplemente pareciera tratarse de ir tomando elementos del espacio-tiempo de la realidad (lo real-lo filmado) para luego ir transformándolos en función de alguna o algunas IDEAS determinadas. Además deberíamos indicar que el cine no es lenguaje, ni tampoco comunicación.

Solo se puede comunicar aquello que ya es sabido. Respecto al lenguaje, este como universo posee signos y símbolos comunes, los cuales al alterar su orden se nos hace imposible entender lo que estamos diciendo (no podemos comunicarnos...) El cine, en cambio, que posee sus propias leyes, signos y símbolos, al alterar sus relaciones, solo produce un cambio en los significados... Un posible ejemplo de este pasaje (real/mental-ideal) podríamos encontrarlo en un corto de origen alemán, cuyo director, Oskar Fischinger, se propuso llegar a una estructura abstracta a partir de elementos de la realidad.

Un recorrido desde Munich a Berlín.

Una sola secuencia... sin personajes determinados. Mientras realizaba dicho trayecto iba captando imágenes del contexto real almacenándolas en su cámara.

**Munich-Berlín representa un trayecto entre ciudades.** Dichas imágenes tenían carácter documental, casi como secuencia de viaje, o sea, un aspecto más cuantitativo del material original. Al realizar el montaje, relacionó las diferentes imágenes una por detrás de otra no destacando ninguna en relación a las demás. Si bien pareciera tener algún tipo de narración, esta no se presenta del todo clara, son solamente flashes consecutivos de momentos determinados.

El resultado fue una condensación del espacio-tiempo en tres minutos de duración (lo que en la realidad-experiencia habían sido numerosos días).

Las imágenes se suceden con una métrica tan pequeña, que por momentos sólo percibimos la percepción de las mismas. La nueva representación logra transformar lo real (elementos tomados durante dicho recorrido) en **ABSTRACTO**.

En este corto no existen los personajes, con lo cual no hay posibilidad de identificarse con nadie!!! solo hay imágenes, que poseen una métrica tal, que casi no las reconocemos como reales. No importa lo que vemos, importa el concepto de lo que vemos!!! Todo esto da como resultado un **espacio fragmentado**, además de condensado ya que todas las imágenes fueron tomadas desde el verdadero espacio Munich-Berlín, para transformarlo en otro más pequeño y fragmentado: **el cinematográfico Munich-Berlín**. Cabe destacar la **importancia del PASO** (proceso mental) que va desde lo real (imágenes originales extractadas de un espacio-tiempo real-natural), hacia lo ideal (el resultado en este caso). Es extraño entender que desde lo pragmático podemos acercarnos a lo ideal, a lo mental, a lo intangible, es casi el paso contrario que realizamos diariamente en arquitectura.

Ya vemos que, por lo menos en el cine, partiendo de imágenes de la realidad y por sobre todas las cosas reconocibles en la memoria común, una vaca, un cielo, un poblador...podemos alcanzar una **abstracción**. Porque en el corto antes mencionado, se alcanza la abstracción, pero lo peculiar es que la manera de hacerlo es con imágenes reales!!!el material pertenece al mundo de lo real, de lo que se supone pragmático.

Cabe destacar, para que se entienda, **la importancia del PASO**, es ahí donde está lo interesante, en la existencia del mismo. Es que en él, se encuentra el espacio creativo, en donde todo puede ser...

**Real, o no...**

Finalmente, no es tan importante en que disciplina se generen todas estas cuestiones, lo que verdaderamente interesa es que se produzcan.

Crear un conciencia acerca la existencia de los diferentes estados de la mente respecto de la experiencia espacial, nos brindará la posibilidad de experimentar con otros campos, de abrir puertas, pero fundamentalmente de descubrir relaciones interdisciplinarias quizás no tan evidentes, que podrían servir como partida de nuevas investigaciones.



# ciudad,escenografíasparalavida

TERESA RODRÍGUEZ  
Fotógrafa

## UN LOGROÑO OCULTO...

*“Las ciudades son una especie de campo de batalla; reflejan las fuerzas y las debilidades humanas de una manera física. Son como un psicodrama petrificado”*

Jacques Herzog / Arquitecto

*“Lo que nos atraía era la idea de lo corriente, de una arquitectura corriente y gente con ropa corriente, porque expresa el drama de la vida humana de un modo mucho más subversivo y profundo que ningún escenario imaginario arquitectónico excesivamente expresivo”*

Jacques Herzog /Arquitecto



Buscar dentro de lo familiar algo inquietante de las fotografías. Joan Fontcuberta

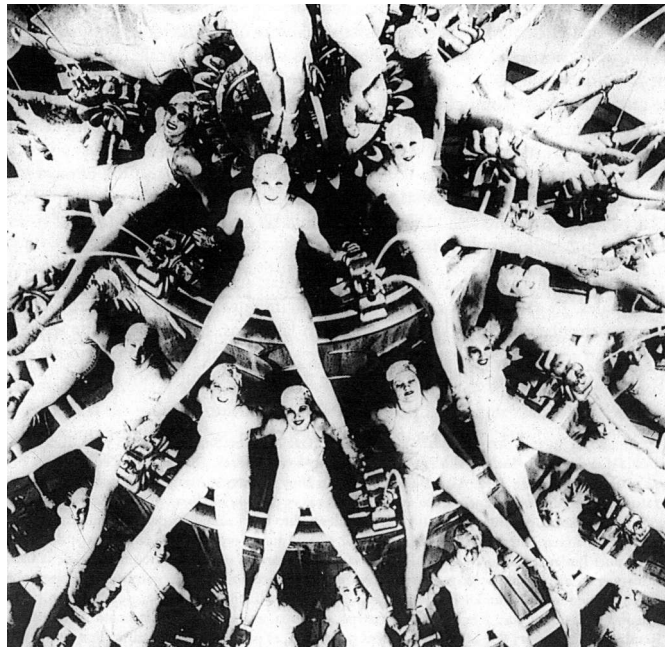




# heroínas **de** espacio

CARMEN ESPEGEL  
Arquitecta

Fragmento de la charla ofrecida por Carmen Espegel con motivo del Día Mundial de la Arquitectura.



Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el estatus imperante se derrumbó y fue necesario crear otro nuevo, sobre todo desde un punto de vista moral. Si la ética burguesa había desembocado en semejante horror bélico se debía buscar la causa en los erróneos principios en los que ésta se basaba. La mayor parte de los artistas se dedicaron a redefinir los conceptos del bien y del mal y a reorganizar el universo dislocado que les había tocado vivir.

Cada generación intenta sincronizar su diagrama territorial con el mental, transformando las fronteras existentes, ampliando los límites conocidos o reutilizando los códigos espaciales que les otorga la tradición local. Las costumbres de una pareja que habita en común sin ningún lazo civil o eclesiástico no son, por supuesto, las de una familia tradicional mediterránea y católica. En el periodo de entreguerras, la mayoría de los artistas intentaron vivir en coherencia con la revolución estética que ellos mismos lideraron. Muchos llevaron al extremo

dicha revolución en lo personal y social tratando de evitar al máximo, incluso en la disposición de sus casas, las normas socio-morales estipuladas y vigentes. Esta élite socio-cultural confundió, a veces, modernidad o vida comunal con promiscuidad. **La vivienda refleja y connota en su configuración, la ideología del individuo que la habita. Las pautas mentales se reflejan en el espacio, organizándolo y dotándolo de significados.**

Las relaciones atípicas de muchas parejas vanguardistas, sin lazos matrimoniales, implicaban un rechazo del modelo de procreación tradicional y, por tanto, del estatus básico del sistema de parentesco y de la definición de género mujer-hombre. Los grupos de vanguardia preconizaron los nuevos modelos familiares que se desarrollarán en los años setenta y ochenta: parejas sin relación matrimonial, celibato y unión libre (simultáneos o alternativos), y familias monoparentales. Esto implicó una transformación del espacio doméstico. En la película Dora Carrington, se presenta una casa tipo "comuna" con varios usuarios que comparten una actividad cultural, literaria y afectiva. El grupo de Bloomsbury, que se reunía entorno a Virginia Woolf, formaba también una "familia" en la que además de convergencias culturales y anímicas existía mutuo apoyo y solidaridad entre sus miembros.

En la época de entreguerras, la institución familiar se liberaliza, tanto en su estructura, que tiende a privatizarse perdiendo sus pervivientes funciones públicas, como en los sujetos que la componen, que adquieren una mayor intimidad dentro de la institución. La vida personal se desdobra y dentro de la esfera privada de la familia se construye una existencia íntima autónoma. Por ello, la sociedad de este momento camina hacia familias "informales". A finales del siglo XIX la familia prevalecía sobre el individuo, pero en los albores del siglo XX su posición se permuta. En el caso de estos grupos

minoritarios de la vanguardia de entreguerras, la vida privada del individuo ya no se confundirá con la familiar.

Decía Paul Scheerbart en su texto "Glasarchitektur" (Arquitectura de Cristal) publicado en 1914:

**"Para elevar nuestra cultura a un nivel más alto, nos vemos obligados, nos guste o no, a cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo será posible si libramos a las habitaciones en las que vivimos de su carácter cerrado. Sin embargo, esto sólo podemos hacerlo mediante la introducción de una arquitectura de vidrio, que admita la luz del sol, de la luna y de las estrellas en las habitaciones, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de tantas paredes como sea posible, consistentes por entero en vidrio, en vidrio coloreado."**

La visión del pintor y poeta Paul Scheerbart, acerca de una cultura elevada mediante el uso del vidrio, sirvió para asestar el golpe de gracia a un estamento oficial que imitaba los estilos más caducos. Pero esa democratización de la arquitectura, reflejo de la evolución de la sociedad, conllevó una transparencia impúdica, una manifiesta obscenidad, donde nada podía ocultarse, nada podía crecer, ni siquiera las necesidades más profundas y espirituales del ser humano. Sobre la contradicción existente entre esa arquitectura diáfana, transparente, dinámica y moderna que promovió el Movimiento Moderno y la exigencia de habitabilidad, de intimidad, de espiritualidad del ser humano, sobre esa contradicción irreconciliable en apariencia es donde investigaron fundamentalmente las mujeres arquitectos de los años veinte y treinta.

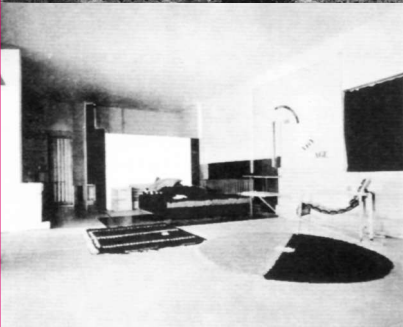
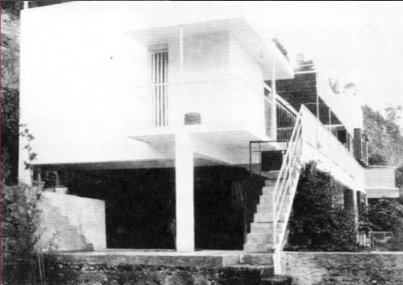
Se puede afirmar que las arquitectos del período heroico proponen la habitabilidad de la fría y abstracta arquitectura moderna de "la nueva objetividad", porque proyectan para, en palabras de Walter Benjamin, "ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución". En su artículo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia

européa" publicado en 1929, Walter Benjamin critica la imposibilidad de desarrollar la actividad irracional de los surrealistas en espacios tan puros, tan asépticos, tan objetivos, como los que planteaban en aquellos momentos Le Corbusier o J.J.P.Oud. El compromiso de la mayor parte de la arquitectura realizada por mujeres en el seno mismo de la Objetividad, fue hacer habitable el barril de Diógenes, que para Le Corbusier era un sùmmum de "Sachlichkeit", pero también una cima de la arquitectura.

La evolución activa de la mujer como profesional es, tal vez, el parámetro más importante de la modernidad en el siglo pasado. La mujer ha estado constreñida a la artesanía, a la domesticidad, en resumen, al mundo interior y del interior. El paso de la mujer como objeto de la industria a la mujer como sujeto de la misma, ha sido un exponente de dicha modernidad. Margaret MacDonald junto a Charles Rennie Mackintosh, Anna Muthesius y Hermann Muthesius, Lilly Reich junto a Mies van der Rohe, Truus Schröder con Gerrit Thomas Rietveld, Marlene Poelzig y Hans Poelzig, Grete Schütte-Lihotzky junto a Ernst May, Charlotte Perriand con Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Smolenskaya junto a Ladovsky, Aino Marsio Aalto con Alvar Aalto, Lotte Stam-Beese y Mart Stam, Alison Smithson y Peter Smithson, Ray Eames y Charles Eames, y Eileen Gray con Jean Badovici han sido algunas de las escasas mujeres que han intervenido como sujetos históricos de la industrialización arquitectónica, aunque sus trabajos hayan resultado eclipsados, sin excepción, por los conocidos nombres de sus compañeros.

**Las cuatro arquitectos de las que voy a hablar a continuación forman una parte importante de la pléyade más radical de la arquitectura del siglo XX. Tal vez un rasgo común a las cuatro heroínas es la íntima relación que en sus respectivas existencias hubo entre su obra y su vida. Eileen Gray, Lilly Reich, Grete Schütte-Lihotzky, Charlotte Perriand.**





**EILEEN GRAY 1878-1976**  
Una arquitectura para mejorar la vida



Decía Picasso que “un maestro es el que no copia completamente”. El trabajo más significativo de este arquitecto, la villa Maison en bord de mer: E.1027, que construyó en la Riviera Francesa para y con Jean Badovici, entre 1926 y 1929, es una constante negación del principio de exclusión, propio del paradigma racionalista, consiguiendo, sin caer en el eclecticismo, simultaneidad de lenguajes clásicos y modernos.

La originalidad de Gray se basa en la imitación poética de los mejores sistemas, de los mejores proyectos, de los mejores autores. Ello requiere una capacidad crítica que exige un profundo trabajo. Su originalidad no es aquella que pudiera denominarse “originalismo” y que comúnmente se entiende como no repetición, no copia ni imitación de otras obras, ni siquiera esa otra, aún más banal, de lo “distinto de lo acostumbrado o contrario a lo acostumbrado”, sino aquella que podríamos denominar “originalidad”, término utilizado por el inconformista e irónico músico Erik Satie, que remite a la cualidad de lo original, que en su primera acepción es la reducción al origen, a sus datos originales, auténticos y esenciales, al arquetipo sin renunciar a la historia. Gray no origina obras que los historiadores de arte pudieran reconocer y clasificar como paradigmas. Al contrario, construye obras que intentan deliberadamente ser vulgares, usando la palabra en su sentido etimológico estricto, que significa “común a todos”, común a las mejores obras de la arquitectura. Gray no copia las formas sino la razón de las formas y considera que la originalidad deriva totalmente de la calidad funcional que cada edificio posee. Esto demuestra un talento y un refinamiento enormes que producen una mayor diversidad y una mayor complejidad, resultando su arquitectura la sombra de una duda permanente, como se denuncia en el título del artículo que junto a Badovici escribieron en 1929 con motivo de la publicación de la casa en L'Architecture Vivante, De l'éclectisme au doute.

En el germen de la Maison en bord de mer se

conjugan varios modelos previos (la casa inglesa de campo, la villa italiana, la casa vernácula, y la machine à habiter).

Esa estructura profunda común que subyace en la E.1027 podría denominarse la geometría del arte de habitar. Eileen Gray llega al proyecto de arquitectura por temperamento, por madurez personal y por formación intelectual y científica. Para ella la arquitectura no es más que la búsqueda de la mejor forma que armonice todos los requerimientos del fin al que va a servir. Gray aborda la arquitectura como consecuencia de una concepción estructural de la forma, búsqueda ya manifestada en su aplicación directa a objetos y muebles. Su concepción de la forma no se detiene únicamente ante el hecho plástico o estético, sino que abarca una conciencia fenomenológica de la relación entre ser humano y espacio.

El suyo, al igual que algunos grupos de vanguardia, es un compromiso ético. Sus constantes de preocupación en cualquiera de los proyectos con los que se enfrenta son: el hombre moderno, la exactitud, la comprensión de las necesidades humanas, el pensamiento lógico y el lugar. Llevar la funcionalidad al límite como sistema de rotura del “funcionalismo” burgués, pragmático y “utilitarista”, explorar los infinitos recursos del hábitat, es el fin significativo de la E.1027. No es el simple uso, ni la cruda necesidad, ni la mera utilidad, ni siquiera el hábito artificial creado por la moda, sino un uso que dignifica al ser humano, un uso “espiritual”, es lo que Gray plantea para conseguir una obra arquitectónica de altísima calidad. En el centro de cualquiera de las elecciones que debe realizar Gray para proyectar la casa, está el SER HUMANO, su forma de vida, su dimensión de morador y constructor de su propio ser. “Debemos construir para la gente de tal manera que puedan encontrar, una vez más, en la arquitectura la alegría de aumentar el poder y la realización completa de sus potencialidades”, decía Gray en la revista más importante de ese momento L'Architecture Vivante.

Lilly Reich, reconocida pionera del diseño moderno, fue autodidacta, al igual que otras destacadas arquitectas. Se labró una de las más respetables carreras profesionales de la Alemania de entreguerras como arquitecta, interiorista y diseñadora de exposiciones, mobiliario, tejidos y vestuario. Su trayectoria comenzó en la primera década del siglo XX y terminó en la antesala de la segunda guerra mundial cuando las circunstancias políticas anulaban cualquier esperanza de continuidad para una profesional independiente en Alemania. El periodo profesional de mayor fecundidad de Lilly Reich comenzó en 1927 cuando se asoció con el arquitecto Mies van der Rohe, sin dejar por ello la actividad de su propio taller. La exposición De la Fibra al Tejido supuso su carta de presentación en la relación profesional con Mies que mencionó dicho trabajo cuando sugirió a la ciudad de Stuttgart que encargase a Reich el montaje de la sala de exposiciones que formaría parte de la muestra La Vivienda que la Werkbund organizaría en la ciudad en 1927 y de cuyas cuatro zonas, la central sería la Colonia Residencial de Vivienda Moderna Weissenhof. Se construyó en una colina desde la que se vislumbraba toda la ciudad, bajo la supervisión de Mies, y en ella intervinieron quizá los mejores arquitectos europeos: Behrens, Le Corbusier, Gropius, Hilberseimer, Oud, Scharoun, Stam, los hermanos Taut y el propio Mies. Tras el gran éxito que supuso la Exposición de Stuttgart, Mies obtuvo un gran prestigio internacional como arquitecto y Reich vio ampliada su reputación a otros sectores del diseño además del textil, aparte de reconocerse la calidad de su trabajo en la comunidad internacional. Ese mismo año ejecutaron su siguiente obra en colaboración, el Café de terciopelo y seda dentro de la exposición La Moda de la Mujer.

La atractiva y sugerente fotografía que conocemos revela un gran espacio continuo sectorizado en distintos ámbitos mediante unas superficies verticales mixtilíneas o planas, cualificadas por medio de enormes telones de seda, rayón y terciopelo suspendidos de elegantes barras metálicas. Esos paramentos resguardaban áreas de descanso amuebladas con mesas y sillas diseñadas por Mies

van der Rohe. El espacio que obtienen Mies y Reich resulta de una extraordinaria sensualidad tanto por los materiales como por el color elegido para los mismos (terciopelos negros, naranjas y rojos; sedas doradas, plateadas, negras y amarillo limón). La textura de los paños se logra mediante la vibración que da el plegado continuo de la tela suspendida y, a su vez, tensada en su parte inferior. Todo ello produce un conjunto con una exuberante austeridad del espacio que fluye entre los materiales y sus brillos subyugadores. La innovación fundamental, tanto en la Sala de Vidrio como en el Café de Terciopelo y Seda, fue la introducción del muro flexible o flotante, que posteriormente utilizará Mies de manera tan notable en el Pabellón de Barcelona. El trabajo cumbre de su trayectoria aparecerá en el año 1931 cuando, con motivo de la Exposición de la Construcción Alemana, se encargaron de la sección La Vivienda de nuestra época. La muestra pretendía dar a conocer novedosos materiales de construcción y vanguardistas propuestas arquitectónicas. En estas últimas mostraba una serie de apartamentos y propuestas de vivienda para solteros y parejas sin hijos.

La planta baja del gran pabellón que albergaba el conjunto estaba ocupada por cuatro viviendas proyectadas por la propia Lilly Reich, Mies van der Rohe, Hugo Häring y los hermanos Wassili y Hans Luckhardt.

La vivienda de Reich se unía mediante un muro exterior con la proyectada por Mies van der Rohe. Ambas piezas ocuparon la mayor parte del espacio expositivo. La casa de Reich se estructura sobre un esquema en L de lados desiguales que permitía diferenciar la zona nocturna de la zona diurna y de servicio. La zona de noche acoge dos dormitorios, uno femenino y otro masculino, con un baño común compartido. El lado largo de la L se subdivide longitudinalmente para situar el salón y el comedor de un lado y la cocina y el dormitorio de servicio del otro. Excepto el dormitorio masculino, íntegramente diseñado por Mies, el interior estaba definido en su mayor parte por el mobiliario de Reich. Reich creó algunos de los espacios interiores más bellos y de mayor calidad de la historia de la arquitectura del siglo XX.



**LILLY REICH 1885-1947**  
El espíritu del material

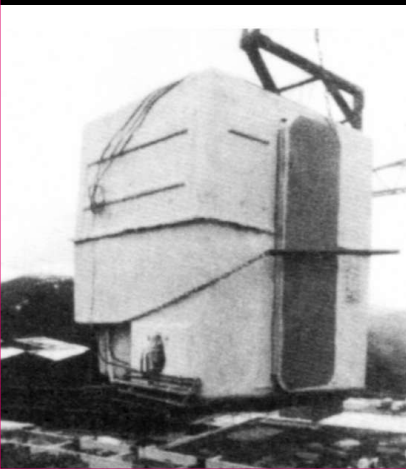






## CHARLOTTE PERRIAND 1903-1999

Sinergia entre industrialización y artesanía



"Desgraciadamente, en este taller no bordamos cojines"

Esta frase la utilizó Le Corbusier para desdeñar el ofrecimiento de colaboración que le hizo Charlotte Perriand en el año 1927, pero la pieza que ella expuso en el Salon d'Automne de 1927, titulada Bar sous le toit, únicamente construida con acero cromado y aluminio anodinado, hizo cambiar de opinión al maestro que la invitó a colaborar en su estudio.

La arquitecto francesa Charlotte Perriand inició su propia experiencia en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en Rue de Sèvres en ese mismo año. Sin querer establecer una relación de causa efecto, sí deseo señalar que hasta esa fecha los interiores de planta libre proyectados por Le Corbusier se organizaban con un mobiliario de factura artesanal, traído de cafés, como las sillas Thonet, o con burdos muebles con aspecto aparentemente neoplasticista colocados a tropel, muy poco acordes con la revolución espacial que el mismo arquitecto proponía.

Recordemos el comentario de Walter Benjamin al comienzo de esta charla. La modernidad no había llegado todavía al mobiliario ni al interiorismo en el estudio de la Rue de Sèvres. En los siguientes diez años, a partir de la estrecha colaboración que se produce entre Perriand y Le Corbusier y Pierre Jeanneret, el espacio interior se extrema en su libertad, se adjetiva en su funcionalidad y se cualifica en su dinamismo, a través de una coherencia absoluta entre interiorismo, mobiliario y arquitectura. Dentro del ambiente kitsch y Déco francés de los años veinte y treinta, Perriand se enfrenta al diseño de interiores y muebles desde una perspectiva integral, desde una dimensión completa que observa los problemas funcionales, circulatorios o formales.

En pleno 1940, a causa de la presencia alemana en Francia, Charlotte Perriand huye a Japón donde proseguirá sus investigaciones. De vuelta a Francia, en 1950, diseña el primer prototipo de la cocina para la Unidad de Habitación de Marsella. En estas fechas comienza una de las

colaboraciones más fructíferas de su carrera: con el arquitecto-ingeniero-constructor Jean Prouvé en sus talleres de Maxéville. Las colaboraciones de Perriand se multiplican durante toda su carrera, trabajando solamente con arquitectos de primerísima categoría, como Lucio Costa, Niemeyer, Candilis, Josic & Woods. Pero el punto culminante de su carrera, donde reúne todas las investigaciones previas sobre arquitectura de montaña, prefabricación, estandarización, célula mínima, industrialización y materiales, llega con el proyecto del complejo invernal de Les Arcs en Savoie. Entre 1967 y 1982, Perriand proyecta y construye las tres estaciones de esquí de Les Arcs a 1600, 1800 y 2000 metros de altitud, con alojamientos para 18.000 personas. La idea motriz de Les Arcs es trabajar con la agrupación de células mínimas. Al tratarse de un lugar para el ocio, la mayor parte del tiempo se emplea fuera de la estancia. Para contrarrestar este mínimo habitáculo, los edificios tienen grandes espacios abiertos al sol y a la naturaleza reduciendo al máximo la circulación cerrada. En el interior de los apartamentos, Perriand trabaja con tres tipos de bloques húmedos (lavabo-ducha, lavabo-bañera-inodoro y cocina) estandarizados y pre-equipados. El bloque de baño completo está construido como un casco continuo de poliéster que formaliza la bañera, el lavabo, el inodoro, el suelo y las paredes, una cáscara donde todas las instalaciones se resuelven en su exterior siendo accesibles desde cada apartamento. Sus interiores reflejan, utilizando las palabras con las que Hegel describe la pintura holandesa, el "domingo de la vida". Sus obras nos descubren "el espectáculo de todo lo que existe en el hombre, en el espíritu y en el carácter humano". A través de ellas se puede aprender a conocer la naturaleza moral del hombre.

Perriand comenta que "la creatividad es espontánea pero, para preservar su frescura mientras se busca su perfecta ejecución, necesita ser alimentada, enriquecida por todos los miembros del taller. No hay rivalidad, solo sinergia."

Un arraigado compromiso social y político junto a una existencia centenaria y pionera constituyen los dos componentes esenciales para entender la arquitectura que Grete Schütte-Lihotzky fraguó con perseverancia a lo largo de casi ochenta años de profesión.

Grete Schütte-Lihotzky escribía en 1926 en un artículo denominado «La Racionalización en la casa»: "cuando la función ha sido solucionada, entonces el proyecto puede comenzar". Su trabajo más importante fue el planeamiento que hizo durante los años veinte junto con el arquitecto y urbanista Ernst May en Frankfurt am Main, donde construyeron 15.000 viviendas, que representaron el 90% de las viviendas construidas en Frankfurt en todo ese período.

Durante los primeros veinte años del siglo pasado la ciudad de Frankfurt am Main se había desarrollado como una gran urbe nuclear. La primera guerra mundial y su consecuente paralización de toda actividad edificatoria durante y después de la contienda, junto con un aumento de la tasa de nupcialidad y una afluencia de población de otras regiones, elevaron las necesidades de vivienda de una manera drástica. En 1924, Ludwig Landmann fue elegido alcalde. Como antiguo concejal de vivienda entendió que debía continuar con la política de ampliación de la ciudad y como antiguo edil de economía comprendió que era vital el desarrollo de Frankfurt hacia una ciudad de comercio, ferias y centro de transporte. Por ello elaboró un Plan General de Construcciones que sentaría las bases para una buena política de viviendas y de urbanizaciones. Gracias al trabajo conjunto de Ludwig Landmann como alcalde, Ernst May como concejal de urbanismo y Bruno Asch como edil de finanzas, se hizo posible investigar y acometer nuevos conceptos urbanísticos. May propuso un crecimiento de la ciudad de Frankfurt mediante diversos complejos urbanos satélites que funcionarían como colonias autárquicas. Al Noroeste, junto a las orillas del río Nidda, se crearon unos asentamientos extensivos cerca de la naturaleza, como Praunheim, Römerstadt y Ginnheim. La disolución de la ciudad centralizada requería dotar de todo tipo de servicios a los nuevos barrios. "Luz, aire y sol", el lema de la nueva conciencia constructora, encontró en la edificación de una sola altura la forma ideal del habitar. Tras cada hilera de viviendas se disponía el jardín, concebido más como huerto, alargado y estrecho, limitado por las calles en su zona posterior. En el perímetro de estas colonias, como zona de transición hacia el campo, se emplazaron pequeños jardines para uso y disfrute de los habitantes de la ciudad. En el caso de las viviendas en bloque, se propuso una ocupación con tres plantas incluida la baja. Los alojamientos a ras de suelo poseían jardines en alquiler y, los de las plantas superiores, terrazas ajardinadas.

El concepto básico de racionalización de los alojamientos implicaba la normalización de elementos constructivos como puertas, ventanas, picaportes, paramentos o cubiertas que debían ser aceptadas por todos los contratistas. Su propuesta fue ampliar esta normalización al mobiliario combinable, diseñado por los arquitectos Ferdinand Kramer y Franz Schuster, para que respondiera eficazmente a la pequeña dimensión de las viviendas.

Otra clave para economizar la unidad habitacional consistía en la mecanización del proceso constructivo, que reducía los tiempos de edificación mediante el uso de un sistema de paneles prefabricados "in situ" de hormigón armado de gran formato, tanto para muros como para forjados.

La misión de Margarete Lihotzky en la Oficina de la Construcción consistió en aunar ideas sobre la racionalización de la economía doméstica para aplicar a las diversas tipologías de hogares que se construirían en Frankfurt am Main.

Los estándares mínimos de May, gracias a los cuales se pudieron producir tal cantidad de viviendas, dependieron en gran medida del uso de ciertos dispositivos de almacenaje, tales como camas plegables, y sobre todo de la magnífica y efectiva cocina que Schütte-Lihotzky diseñó, la Frankfurter Küche. Este primer ejemplo de cocina estándar, hecha a medida, tenía 6,43 metros cuadrados y fue producida por el Ayuntamiento de Frankfurt con precios más baratos que los que ofrecía la industria privada. La cocina estaba diseñada para facilitar y racionalizar el trabajo del ama de casa, con el objetivo de mejorar la posición social de la mujer. "Toda mujer pensante debe ser consciente del retraso que tienen aún los métodos domésticos, y debe reconocer que éstos obstaculizan su propio desarrollo, y, por lo tanto, también el de su familia", escribía Grete Schütte-Lihotzky en 1926.

Ernst May aceptó el encargo de la Unión Soviética para planear y construir nuevas ciudades. En Octubre de 1930, otros diecisiete arquitectos, entre los que se encontraban el matrimonio Schütte-Lihotzky, Hans Schmitt y Mart Stam, abandonaron Alemania para unirse con May en Moscú.

Grete abandonó la Unión Soviética en agosto de 1937, en un largo itinerario que la llevaría a Estambul, Atenas, Trieste y París.

Pero el paso del tiempo no atenuó su responsabilidad moral hacia la sociedad. Por ello, en 1988 rechazó el prestigioso premio vienés "Título de Honor Austriaco de la Ciencia y el Arte" al saber que lo recibiría de manos del presidente Kurt Waldheim, en su día oficial del ejército nazi. Grete Schütte-Lihotzky murió en Viena pocos días antes de cumplir los 103 años. Las secuelas de una gripe terminaron con una dilatada, valiente y generosa vida.



## MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY

El esplendor del compromiso ético

1897-2000





# exposición **un viaje a**chicago

Del jueves 18 de octubre al viernes 9 de noviembre

Horarios: Martes a sábado de 19:00 a 21:00. Domingo de 12:00 a 14:00. Lunes cerrado

Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja

