



**fin de siglo
y formas
de la modernidad**

2

Edita:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES.
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL. ALMERIA

Fotocomposición:

F3D, ESTUDIO GRAFICO

Impresión:

COPARDGRAF

I.S.B.N.:

84-86862-12-4

Depósito Legal:

GR-854-1989

FIN DE SIGLO Y FORMAS DE LA MODERNIDAD

Esta publicación corresponde al Segundo Ciclo de Conferencias organizado por el Seminario sobre Fin de Siglo y Formas de la Modernidad.

DOCE FOTOGRAFÍAS SOBRE LA AUSENCIA DE ORDEN

Angel González García



El libro en el que encontré esta fotografía de Man Ray aseguraba que se trata de la esposa del gran modisto Paul Poiret. Yo no lo creo así, pero de ser cierto, el fotógrafo habría dado muestras de una rara galantería, porque con su aire de pájaro desgarrado la presunta Madame Poiret se transforma en el espejo en una figura casi -perfecta-: la Maiestra de Brancusi, el pájaro mágico y benévolo de los cuentos rumanos.

El orden clásico de la analogía entre naturaleza y arte constituye en este caso una metáfora galante; un argumento razonablemente retórico.



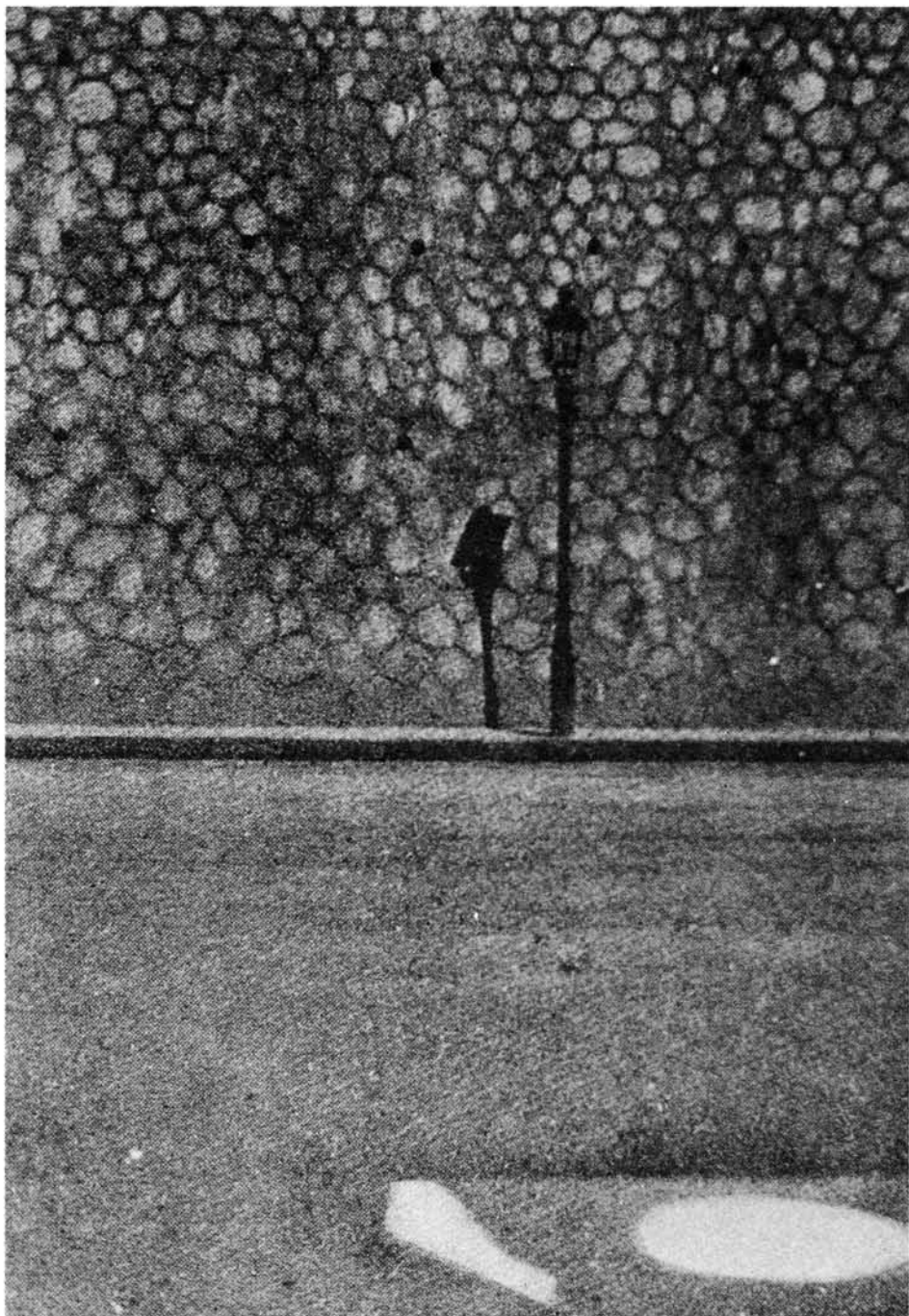
En esta otra fotografía, sin embargo, seguramente una fotografía de modas, como la primera, uno llega a sospechar que aquel orden clásico todavía se toma en serio. Como en esta tercera, por ejemplo.

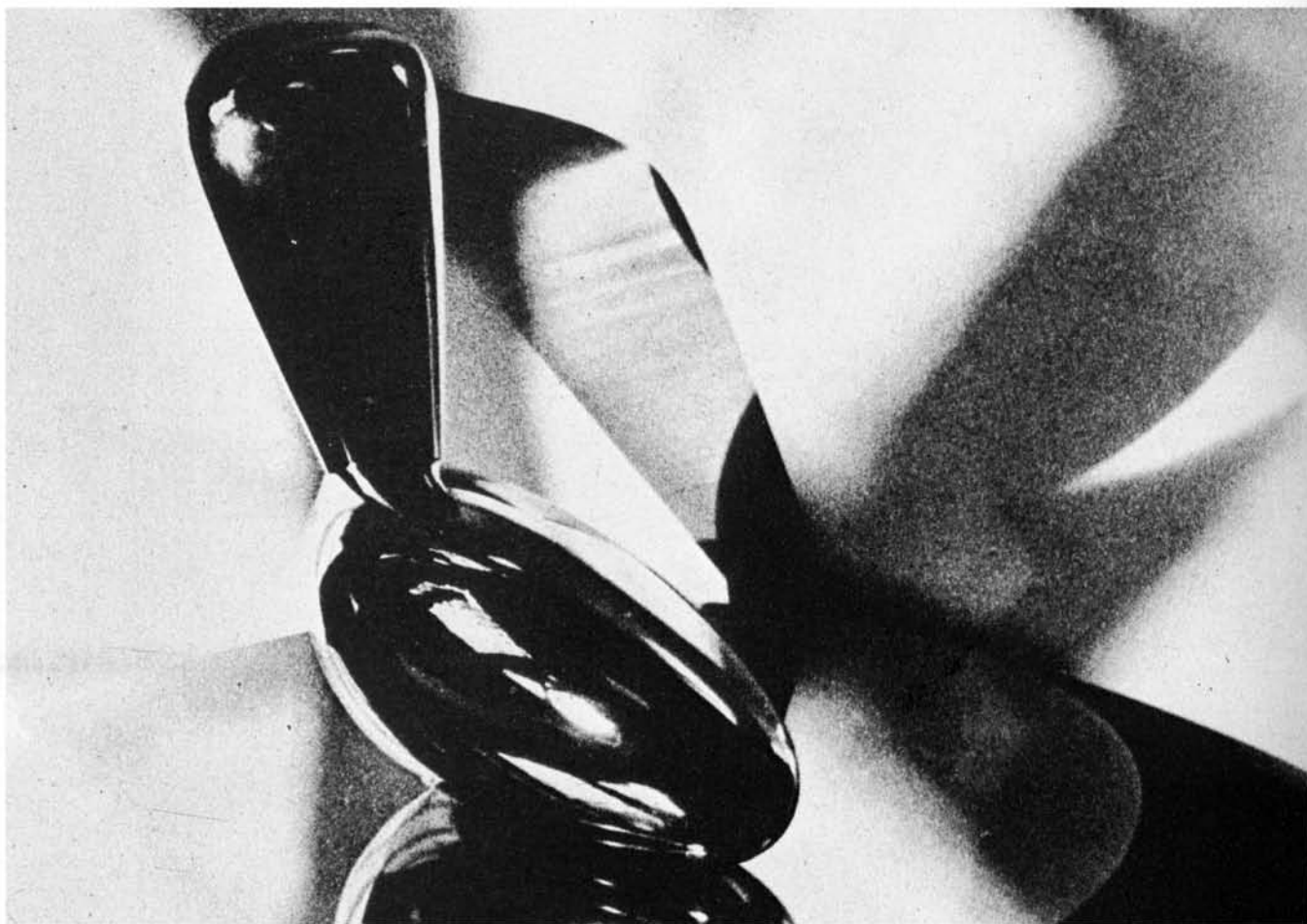


El crítico del periódico América se preguntaba en 1927 si todas estas cosas de Brancusi eran o no eran arte. La respuesta es sencilla y salta a los ojos: ¡no lo está usted viendo!

Debo reconocer que la sospecha de que Man Ray hubiera podido sentir nostalgia del orden clásico de la representación, y que además hubiera complicado a su amigo Brancusi en esa tenebrosa operación, me tuvo mortificadísimo hasta que encontré esta extraña fotografía de Una calle de Málaga, aparecida en el número 5 de La revolución surrealista, en 1925.

A mí, desde luego, me pareció extraña desde el momento en que reparé en ella por primera vez. Esas dos manchas de luz del primer término me recordaron desde el primer momento y de un modo incontestable —al modo, diría yo, de las imágenes con que Salvador Dalí mostraba y demostraba su método paranoico-crítico— la Leda de Brancusi.

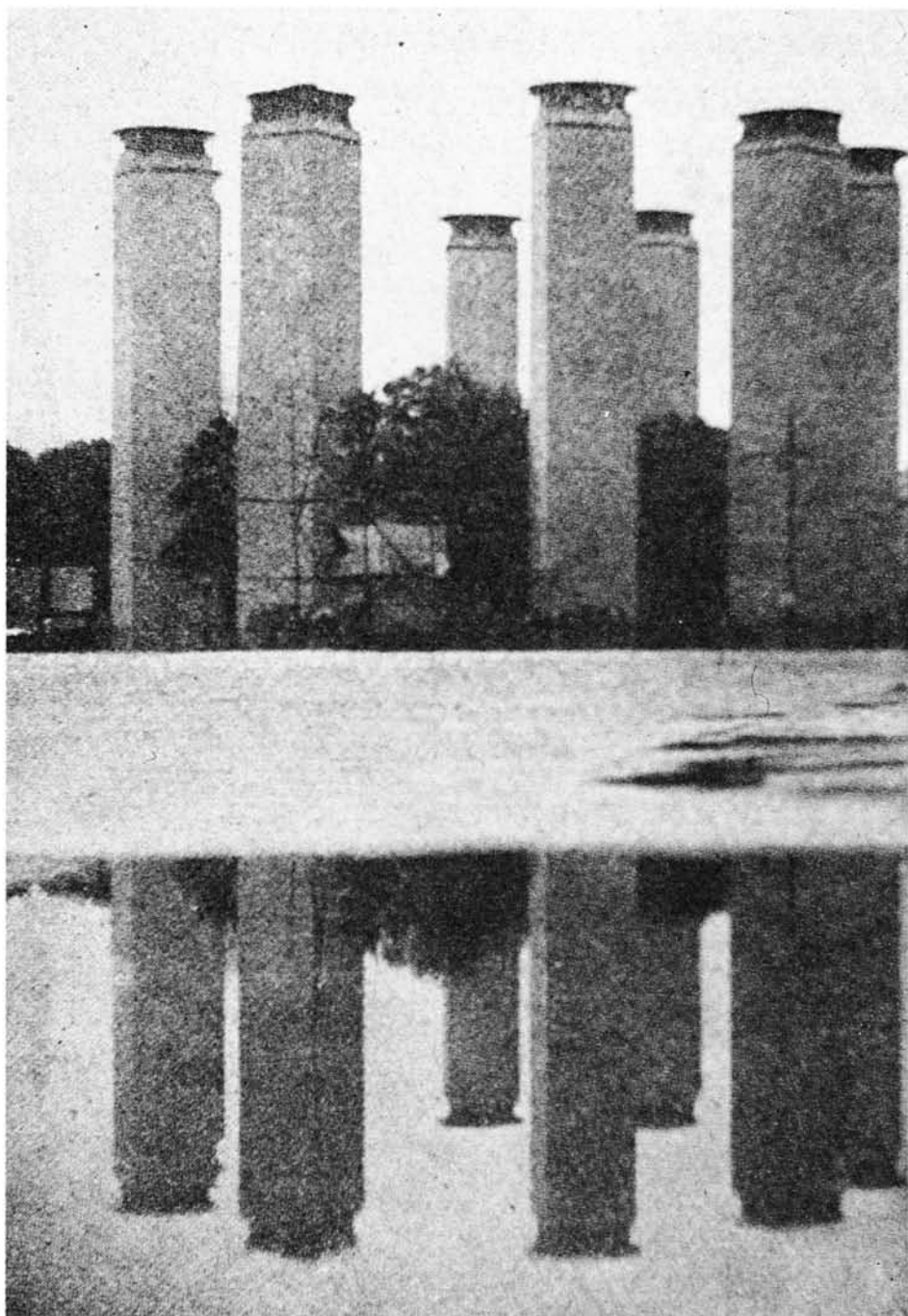




Parecía como si la -sombra luminosa- de Leda se hubiera desprendido de la -sombra luminosa- de su pedestal cilíndrico; desprendido y transfigurado. Leda dos veces desprendida: de la masa corpórea de su pedestal y de su propia masa corpórea...

Una calle de Málaga es sin duda una fotografía enigmática, pero creo que la solución al enigma se encuentra en otra, publicada dos meses antes, en el número 4 de la misma revista, con el título de Informe sobre la Exposición de Artes Decorativas; informe o resumen, que de las dos maneras podría traducirse compte rendu.

No sé si tomar esta fotografía por una broma de Man Ray; pero el caso es que ese reflejo casi perfecto, ese desdoblamiento, ilustra maravillosamente la instauración en el arte moderno de un principio de reproducción frente al principio clásico de representación, cuya ruina o desengaño, no sabría decir si melancólico, ilustra por su parte la fotografía de Málaga.

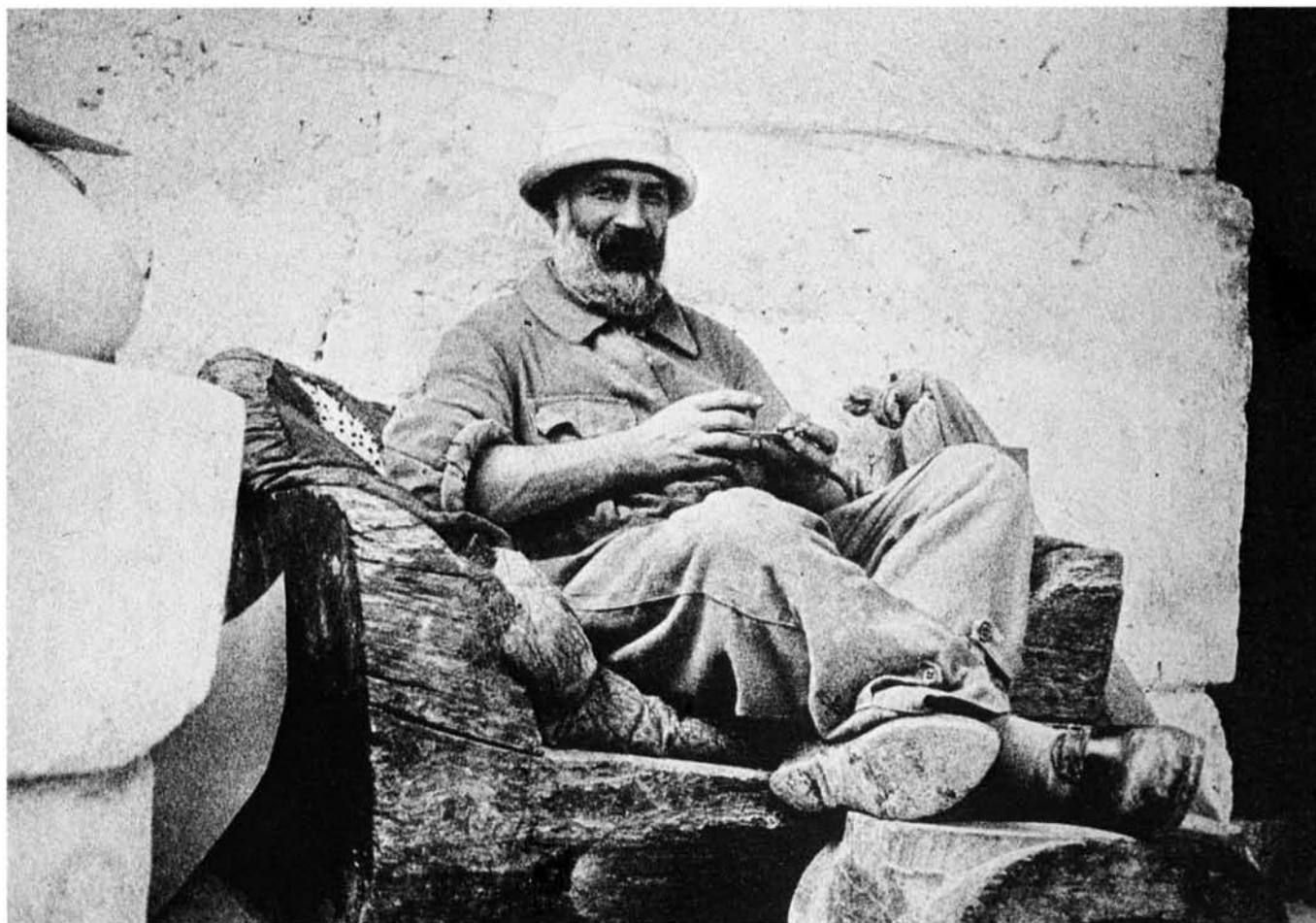




Del magnífico orden habitable de la representación, de aquella Leda «perfecta», de aquella «perfección», sólo queda una sombra; aunque, eso sí, se trata de una sombra iluminada. El propio Man Ray vuelve sobre ello en esta réplica caricaturesca, casi monstruosa, de las piezas más elocuentes de Brancusi: sus pedestales de madera.



Man Ray fotografiado por Brancusi en su taller del callejón Ronsin, hacia 1930. ¿Qué es lo que Man Ray se trae entre manos? Sinceramente, no sabría decirlo. La posición y los gestos de los hombres en el taller de Brancusi tienen muy a menudo un no sé que de extravagante y desconcertante.



Brancusi mira por última vez el orden habitable de la perfección. Su mirada lo sostiene por un instante antes de que se precipite definitivamente en ese desorden pretencioso del mal llamado -atelier Brancusi- del Museo Nacional de Arte Moderno de París; pretencioso e inútil, porque falta esa mirada serena y casi gozosamente melancólica de Brancusi.



Serena melancolía del que sabe que todo ha terminado y por eso puede entretenerse en imaginar pequeñas correcciones, imposibles obviamente, de lo que ya ha alcanzado su término. Pasatiempo melancólico e inocente como el de pintarles bojas de parrá a las estatuas clásicas.



La ruina completa de aquel orden habitable del clasicismo del que Brancusi fuera melancólico testigo ha acabado por convertir la nostalgia de ese mismo orden en una locura; hasta el punto de que algunas instalaciones de Reinhard Mucha podrían interpretarse, muy tendenciosamente quizás, como su radical inversión o, propiamente, como una genuina revelación de lo siniestro en el proyecto de un nuevo orden. Algo así como una terrible advertencia a quienes confían en construir y habitar ese orden...



FRAGMENTOS

Gonzalo de Olavide

He escrito casi toda mi música en Ginebra, donde vivo desde hace tiempo. Antes de Ginebra hubo Bruselas y Darmstadt. El desarraigo sería así un condicionante de mi música o, si se quiere, de mi identidad cultural. Aunque mi música se interprete y se oiga en Madrid, el espacio en que se ha producido no coincide con el propio de la cultura musical desarrollada en España.

Sería ése un desarraigo personal. Pero hay también un desarraigo colectivo, histórico, producido por el corte de la Guerra Civil y la falta de contacto con toda una fracción de la modernidad nuestra. Me refiero a la generación que sigue a Falla. He sentido intensamente esa falta.

Nacida en tales circunstancias, mi música tiene algo de respuesta solitaria. Pero, ciertamente, la difícil experiencia del desarraigo ha sido común a muchos artistas europeos de nuestro tiempo.

Lo que ha venido llamándose música contemporánea se hace cada vez más uniforme en todo el mundo.

Un factor determinante de la uniformidad es la moda, regida por una movilidad, pero por una movilidad uniformemente producida. Se ha cambiado de modelos musicales como se cambia de modelos de coche. También en la música, la movilidad de la moda viene impuesta por la competitividad. Ciertas formas de la moda musical del decenio de 1960 que se presentaron como manifestación de una libertad absoluta, entraron muy pronto en el academicismo.

El estilo, a diferencia de la moda, no resulta de un elemento sobrepuesto. Se impone a sí mismo como una suerte de destino de la obra que se empieza a crear sin saber lo que va a llegar a ser. El estilo es la vida que la obra adquiere en el descondicionamiento de toda predeterminación o de toda anticipada finalidad.

Yo mismo he padecido los rigores de la moda, por ejemplo, en la privación del uso de ciertos intervalos proscritos por ella, como la octava. Hoy pienso, simplemente, que los acordes son objetos de los que puedo servirme cómo y cuándo quiera.

La llamada música contemporánea no ha llevado a nada. Ha estado demasiado sujeta a la moda, a los clichés, a una serie de elementos *a priori*. La variación clásica se convirtió en cálculo combinatorio. Se presentó esa música con excesivas, enormes pretensiones. Entre los años 1950 y 1970, el compositor creía que iba a cambiar la faz de la tierra. Se operó con nociones de cambio absoluto, de comienzo a cero, de destrucción total de lo precedente, para abrir paso a lo que se llamó «la música de nuestro tiempo». Esa pretensión era falsa, pues sólo se sabe lo que ha sido, en verdad, la música de un tiempo mucho tiempo después. También se pretendió que la música hablaba no al oído sino a la inteligencia. Pero para mí, como compositor, el oído es la inteligencia y la inteligencia el oído.

Podrán parecer severos estos juicios. Lo son. Soy severo respecto de toda una generación en la que me incluyo. Severo, pues, respecto de mí mismo.

La recepción de la música es variable. Está condicionada por los tipos de público. Mi experiencia en Madrid se ha producido sobre todo con mi música para orquesta. El primer día suele asistir un público de abonados, acostumbrado a la música de repertorio: la recepción es fría. El público del segundo día es más *snob*: la recepción se hace algo más calurosa. El tercer día, domingo por la mañana, el público está fundamentalmente compuesto por jóvenes y estudiantes: la recepción es entusiasta y comprensiva, incluso aunque no sé esté de acuerdo con lo que se escucha.

Mi experiencia ginebrina se refiere sobre todo a mi música de cámara. En este caso, el público se selecciona a sí mismo. Se interpreta, pues, ante un público ya persuadido de la *esencial clandestinidad* de la música contemporánea.

No soy supersticioso, pero podría pensar que, en cierto modo, el número dos me persigue. He sentido muy intensamente cómo en ciertas composiciones más coexisten una música y su sombra que se turnan para ocupar alternativamente el primer plano. Fenómeno de esencial desdoblamiento. Uno escribe y, a medida que lo hace, la obra surge en un cara a cara con uno mismo.

13

848'' 18'' 906''

14

15

16

17

18

"Clamor" para gran orquesta
 Gonzalo Larraín

GUILLERMO LANGLE, ENTRE LA TRADICION Y LA RENOVACION

Emilio Villanueva. Ramón de Torres

Guillermo Langle nace en Almería el 22 de diciembre de 1885. Cursa la carrera de arquitectura en Madrid en cuya escuela se titula en 1921. Poco después se traslada a Almería donde comienza a desarrollar una amplia labor arquitectónica que se extiende desde la década de los veinte a la de los sesenta. Cuarenta años durante los cuales desempeña también el cargo de arquitecto municipal de la ciudad.

La extensa obra de Guillermo Langle presenta etapas bastante definidas. En la primera desarrolla una arquitectura tradicional, marcada por los últimos historicismos que caracterizan el primer tercio del siglo XX en nuestro país. En la segunda muestra la renovación que en el campo de la arquitectura representa la aparición del racionalismo durante la Segunda República. En la tercera se plantea la dialéctica tradición-renovación propia de la posguerra.

La primera etapa cubre fundamentalmente los años veinte y viene a representar la plasmación directa de su formación, con una arquitectura de fuerte contenido nacionalista, donde el lenguaje historicista y académico se asienta sobre una estructura básicamente tradicional.

Los últimos fulgores de la arquitectura historicista del siglo XIX, que había considerado la Historia como elemento fundamental de legitimación arquitectónica, se refuerzan en las primeras décadas de nuestro siglo con los rebotes nacionalistas producidos por la crisis que sigue a la derrota del 98. Dentro de este panorama, comienzan a resucitar estilos históricos que personalizan las épocas de esplendor de España, y muy en concreto los que formaron parte del mito del Siglo de Oro. Dentro de esta problemática general, la aparición de elementos neobarrocos no resulta extraña, y Guillermo Langle, perfectamente imbuido de este ambiente los usará asociados a un historicismo académico tradicional, en ocasiones no exento de un claro monumentalismo del que Antonio Palacios es la figura más destacada. Portadas neobarrocas tan claras como las de la casa número 1 de la calle Aguilar de Campoo (1924), o alzados de orden gigante tan contundentes como los de la casa número 1 de la plaza Flores (1924), o detalles tan significativos como los entablamentos curvos, las placas recortadas los arcos mixtilíneos o los juegos de texturas alternando

ladrillo y piedra, e incluso cerámica vidriada, forman parte de su lenguaje (Regocijos 2—1925—, Tiendas 12—1930—, etc.).

Este nacionalismo arquitectónico presenta una segunda variante en la arquitectura de los años veinte, la regionalista. En ella, no se toma como modelo un estilo histórico, sino formas de una arquitectura regional o planteamientos constructivos populares como portadores de lo más genuino, de lo más característico de la idiosincrasia española. Esta segunda variante de la arquitectura tradicional de corte nacionalista tiene en Guillermo Langle una plasmación bastante clara. En primer lugar usa elementos tradicionales frecuentemente asociados: como la teja árabe y la reja, en edificios tan singulares como el número 66 del Paseo (1929) o el número 1 de la calle Obispo Medina Olmos (1931); pero tiene incluso una expresión mucho más concreta, peculiar e insólita, en el chalet de D. Antonio González Montoya (1928) en la plaza Circular esquina a Gerona, una arquitectura regionalista norteña entre palmeras meridionales.

Las corrientes de renovación radical de la arquitectura, consecuencia de las transformaciones sociales, económicas y técnicas, que darán lugar al Movimiento Moderno, se introducen en España a través de la Generación de 1925, y poco después por los integrantes del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), además de por otros arquitectos que, sin adherirse a ningún grupo, intentan aisladamente una salida distinta a la que su actitud ecléctica y de exaltación regionalista les conducía. La Generación de 1925 son arquitectos que obtuvieron su título entre 1918 y 1923, como Gutiérrez Soto, recordado por Guillermo Langle, o sus compañeros de promoción Lacasa y García Mercadal. En la revista «Arquitectura» difunden sus ideas informando sobre las corrientes de vanguardia europeas. Esta generación prepara el camino a los arquitectos del GATEPAC que no pretenden la sustitución de un sistema formal por otro, sino la renovación completa de la arquitectura. La Segunda República (1931-1939) es el marco político en el que se formaliza esta mentalidad progresista de la arquitectura española.

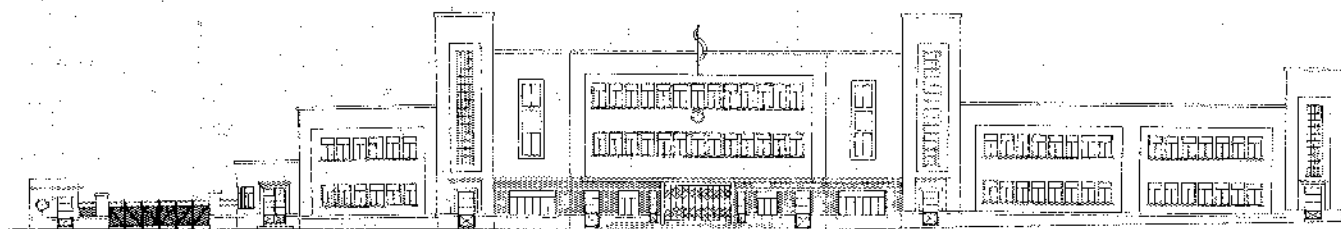
La segunda etapa de la obra de Guillermo Langle, que cubre esencialmente la Segunda República, representa la asimilación de las nuevas corrientes arquitectónicas de una manera intuitiva y formal, sin pretender llegar al fondo de la cuestión y a las motivaciones que la justifican. Su arquitectura responde a su formación historicista, a la que añade una transformación epidérmica donde aparecen imágenes comunes a la nueva arquitectura. La ventana horizontal con pilares intermedios, la marquesina, el ladrillo visto, la estructura de hormigón con preocupaciones constructivas más que expresivas del cambio operado en la arquitectura, pasan a formar parte de su nuevo léxico. Las casas para D. Deogracias Pérez en Villagarcía (1932), el edificio para Asistencia Social (1935) y las entradas a los refugios contra bombardeos, son ejemplo de esta renovación.

Tras la Guerra Civil se abre un período en el que la arquitectura española se mueve dentro de un eclecticismo donde conviven elementos racionalistas de la etapa anterior, proclamas historicistas, formas de tradición popular y referencias a la arquitectura europea contemporánea.

En este contexto, la obra de Guillermo Langle, tan receptiva a cualquier cambio, entra en una tercera etapa que tiene su máximo exponente en la Ciudad Jardín. En este conjunto ecléctico aparecen elementos de tradición historicista como la planta de la iglesia, de tradición popular autóctona: volúmenes puros, arcadas, pérgolas, etc. unidos a otros de renovación: simplicidad del lenguaje arquitectónico a nivel global o el entronque directo con la etapa anterior que significa el grupo escolar.

La Estación de Autobuses (1952) viene a representar, a comienzo de los años cincuenta, planteamientos arquitectónicos propios de la época de la Segunda República, patentizando por una parte la fuerte huella que dejó en él la nueva arquitectura, y por otra el aislamiento en que se desenvolverá la última parte de su labor arquitectónica.

En resumen, Guillermo Langle representa en Almería un período crucial de la arquitectura española contemporánea por su capacidad para asimilar imágenes y su habilidad para llevarlas hasta el proyecto.



Guillermo Langle. *Estación de autobuses*.
Almería 1952.

AL FINAL DE UN SIGLO INTENSO. REFLEXIONES MERIDIONALES SOBRE ARQUITECTURA

Víctor Pérez Escolano

El siglo XX recoge e intensifica un largo proceso de transformación y modernización. La historia de esa provechosa dinámica de pensamiento y acción tiene en la ciudad y la arquitectura segmentos substanciales.

Si partimos de la idea de modernidad cultural, tal como la entendió Weber en tres esferas autónomas (la ciencia, la moralidad y el arte), la arquitectura sería fuente permanente de paradojas, en razón de sus múltiples componentes y, en particular, en razón de la transcendencia de su dimensión estética en los planos científico-técnico y económico-político-social. Objeto de análisis ideológico y estructural, la arquitectura goza, pues, de un estatuto particularmente apropiado para la reflexión sobre la modernidad y su crisis.

Imaginar un mundo mejor fue siempre un objetivo de las visiones optimistas del futuro. La redacción de utopías, como la de Tomás Moro, se acompañaba de ilustraciones, como la portada de la edición de 1516, que no eran sino expresión «histórica» de las visiones presentes, de los vínculos inexorables con la realidad. Por otra parte, esa realidad tangible podía ser idealizada en el mismo acto de su manifestación completa. La totalidad de las vistas panorámicas (por ejemplo, las de Guesdon de ciudades españolas de hacia 1865) expresan, desde el punto de vista que posibilitaba un globo elevado, la escala inabarcable de la urbe en su experiencia ordinaria y cotidiana.

Entre la utopía y la visión *distinta* de la realidad, se establece un diálogo optimista que contribuye al establecimiento de la modernidad. Múltiples serían los elementos que se componen para anunciar esa concepción. Por consiguiente, la arquitectura como instrumento operativo en la configuración del mundo es el reflejo de la idea que lo impulsa. Repasar un libro como *Ciudad Collage* de Colin

«Mi preocupación más temprana fue la relación entre el Arte y la Verdad... ahora me embarga un santo terror ante este dilema». Nietzsche concluye: «es imposible vivir con la verdad... El deseo de ilusión... es más profundo». La crisis de la vanguardia es ella misma. Es decir, de la propia vanguardia, en cuanto tal, se induce la crisis. O, dicho de otra forma, la modernidad como estado crítico de la mente, opera

sobre las propias formas que surgen como alternativas. ¿Quién puede negar la continuidad tipológica o urbanomodelo de la Torre Velasca de Milán, reconociendo en ella, incluso, la vocación expresiva de la ilusión arquitectónica a la manera del *collage* miesiano de cuarenta años antes?



Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Sevilla,
A. González Cordón.

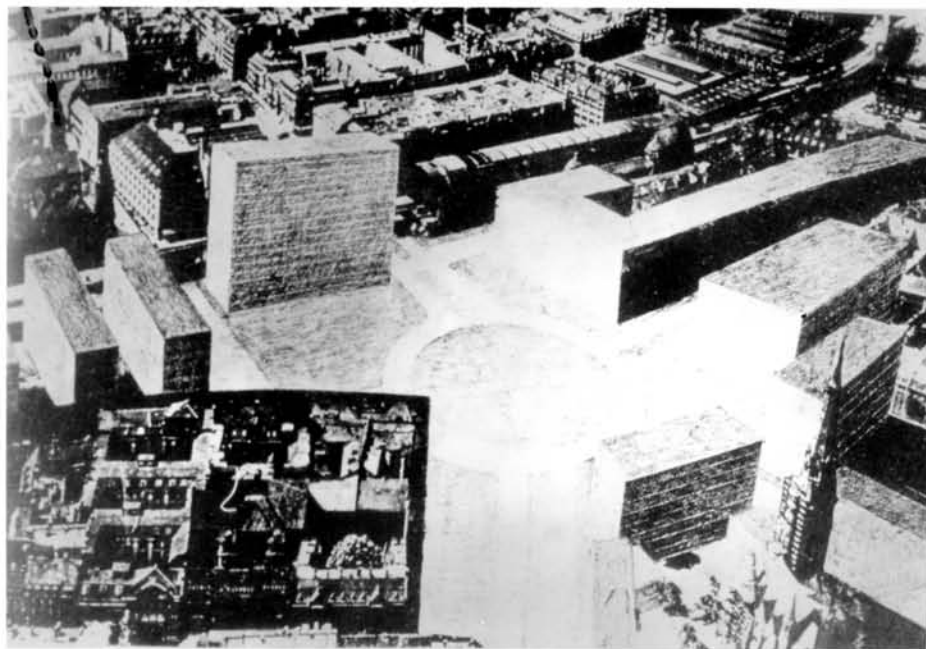
La metrópoli permanece como forma contemporánea por excelencia. Utilizando otro par de ejemplos separados por la taxonomía de la modernidad y su crisis, el edificio Seagram de Nueva York, de Mies Van der Rohe, y la Opera de Sidney, de Utzon, obras ambas ideadas en los cincuenta (aunque la Opera se concluye en 1974), podemos apreciar cómo la arquitectura ortodoxa y heterodoxa manifiesta por igual los paradigmas metropolitanos. El negocio y el Estado, las dos coordenadas que impulsan esa condición, actúan en los años del desarrollo neocapitalista mediante similares manifestaciones de opulencia. La abstracción arquitectónica de Mies devendrá en lenguaje común de los centros de negocios metropolitanos y la analogía figurativa, mediante otros recursos del geometrismo funcional-tecnológico, señala la puerta marítima de Sidney apuntando un método enfático de construcción y reconocimiento del paisaje institucional.

Superados los sistemas lingüísticos tradicionales, destruidas las convenciones históricas del eclecticismo y alejadas

las dudas sobre los ensayos de la encrucijada del siglo XX, su avance, de la mano de las vanguardias de las primeras décadas, conduce a la arquitectura moderna, como a las demás artes, sean plásticas o no, a los confines de la autonomía estética. La producción urbana, con la moneda de dos caras, beneficio y mejora social, se sustentará en el planeamiento, forma avanzada de las técnicas de explotación del territorio, entendido como mercancía tanto más provechosa cuanto más ordenada.

Rowe, permite apreciar las múltiples formas urbanas y espaciales que actúan en la determinación de las experiencias reales o deseadas de la conducta social, pública o privada. Figuras análogas pueden corresponder a la estructuración del espacio abierto de las galerías de los Uffizi de Florencia o a la construcción de la residencia colectiva de la Unidad de Habitación de Marsella.

En figuras como éstas cabe apreciar la inversión de objetivos en la construcción física del espacio. La vanguardia indujo, por su vocación alternativa, formas contemporá-



Propuesta de remodelación de Mies Van der Rohe para la Alexanderplatz de Berlín.

neas, tipologías nuevas. Esas formas y tipos se constituyen en atributos de la modernidad. El collage propositivo para la Berlín Alexanderplatz de Mies Van der Rohe, en fecha temprana, y al amparo del ideal cristalino de Paul Sheebart, manifiesta ese énfasis visionario con que el expresionismo insemína a la modernidad.



Torre Velasca de Milán, de BBPR (1956-57).

La arquitectura como instrumento cultural establece su renacimiento desde la dicotomía entre lo social y lo privado. La villa Savoye o el apartamento Beistegui, en un ático de los Campos Elíseos, son expresiones complementarias cuyo acento diverso nace del encuentro entre el ensimismamiento del artista contemporáneo y el eco de la forma de vivir el tiempo nuevo.

Desde las experiencias tempranas de los arquitectos modernos hasta las de aquéllos que heredan sus mejores registros, se percibe una siempre presente apertura de los mundos poéticos. En los años sesenta, un finlandés como V. Revell o un español, R. Moneo, entonces en sus comienzos, entre numerosos casos que podrían citarse, manifiestan con sus obras y proyectos ejercicios abiertos de expresividad ajena a los estereotipos modernos bajo los que se esconden no tanto la quiebra de las posibilidades de nuestro tiempo para expresarse como el amaneramiento de autores mediocres, ahora más enfáticos que nunca.

No obstante, es necesario señalar en el ámbito de la arquitectura un momento de reconocimiento disciplinar del agotamiento de tales reducciones y de la necesidad de establecer explícitamente una actitud positiva respecto de la reconstrucción figurativa.

A finales de los sesenta coinciden dos acontecimientos de influencia decisiva en el pensamiento arquitectónico. De un lado la reflexión sobre *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, a partir de la cual se consolida la comprensión morfotipológica de la urbe europea, y con la que se fundan las posiciones del conservacionismo progresista. De otro lado, la aportación americana de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, definitiva inflexión de los principios poéticos a través de la paradoja de la doctrina *pop* que, también para la arquitectura, acierta a considerar el avance representado por la aceptación desprejuiciada de una realidad consistente en dejarse llevar por América, tal como es, por los objetos tal como hablan, por las mercancías tal como gobiernan.

La Franklin Court de Filadelfia, obra madura de Venturi y Rauch de principios de los setenta, representa esta refunda-



Casa Rolando en el Aljarafe,
G. Vázquez Consuegra.



Croquis de Le Corbusier.

ción intelectual de una dimensión neopopular. Los ecos europeos, como el Belvedere Georgina de Clotet y Tusquets, no deben despreciarse. Más allá de la anécdota formal mimética, la recepción de las ideas venturianas se produce con efectos muy profundos en la figuración arquitectónica.

En Europa, por consiguiente, confluyen las nuevas aportaciones teóricas. Pero la contribución italiana es particularmente decisiva. La herencia europea, su riqueza patrimonial y urbana, son objeto de un reconocimiento que, inevitablemente, deviene en narcisismo en no pocas ocasiones. Si la Historia de la Arquitectura se enfrenta a la dicotomía entre su manipulación literal, operándose un expolio sin precedentes de sus ilustraciones, y su correcta utilización como instrumento de conocimiento reflexivo, el patrimonio arquitectónico y urbano en cuanto tal deviene objeto de análisis morfológico y tipológico con éxitos metodológicos, pero con excesivos «éxtasis quietistas», al tiempo que emerge su consideración como lugar donde el arquitecto pueda asentar su mirada errante y su juego de analogías proyectuales.

Venecia, sede de las reflexiones más importantes que en las últimas décadas se han producido en Italia, permanece como paradigma urbano de la vieja Europa acrisolada en la conjunción de culturas de Oriente y Occidente, justamente la formulación con la que se conjuga la formación de Andalucía. En Venecia, la realidad y la ilusión operaron en la arquitectura. Baste recordar la visión fantástica del Canal Grande de Canaletto; es decir, la pintura nos reúne imágenes no construidas cuya ensoñación encontró en la construcción efímera modalidades habituales de hacer presente tales sueños. Así, pues, debe comprenderse su reiteración en *Il Teatro del Mondo*, que, en 1979, Aldo Rossi hace navegar creando mil ilusiones de una Venecia *otra* sin más que el recurso de la representación de lo esencial, en la ciudad teatral por excelencia.

El cordón umbilical entre vanguardia y realidad queda cortado por el *retorno a la poesía*. El realismo ya no es sólo la radical ejecución de los programas productivos estricta-

mente materiales. También la arquitectura que se ofrece en las décadas finales del siglo se incorpora a ese aforismo que, parafraseando a Heidegger («la muerte es mucho más que morir»), diría: la vida es mucho más que vivir.

La vitalidad arquitectónica en la Andalucía del fin de siglo goza de una vocación acrecida por ese *retorno a la poesía*. Durante quince años se manifiesta mediante una serie de paradigmas del pluralismo. Pero más que las corrientes nominales elucubradas por Charles Jenks en su apostolado (Historicismo, Revivalismo, Neovernacular, Ad hocismo, Metáfora, Postmodernismo), los que actúan son los conceptos operativos que encarnan la creación en el conocimiento. El lugar, el contexto, la modificación o la continuidad tipológica y morfológica son las pautas con que explorar y acoplarse con la realidad, objeto de múltiples interpretaciones y composiciones, todas ellas operadas con rigor.

La Escuela de Arquitectura de Sevilla, ya con algo más de veinticinco años de existencia, se ha configurado en la sucesiva recepción de los planteamientos que, con mayor o menor nostalgia, han ido midiéndose con el tiempo y el lugar como coordenadas operativas para el proyecto. En una larga saga de maestros estarían Kahn, Stirling, Rossi, Siza o Moneo; todos ellos durante dos décadas, han ido conjugando la reflexión con la creación, y en ambas actividades la exploración de la realidad ha basculado, sutilmente, entre la permanencia y la erradicación, entre la continuidad y la discontinuidad.

De esta manera, los arquitectos andaluces más intensos han discurrido su quehacer, rigurosamente, pero mecidos por la brisa de esos vientos sutiles, por el purismo figurativo, la complejidad tipológica o la unitariedad morfológica.

Así, cabía compaginar las últimas tendencias formales, reflejadas más seguidistamente por algunos, con la continua revisita a las valencias más ricas de la tradición moderna, por parte de otros. La superación de las arquitecturas de la *tercera generación* moderna, representada por los grandes estudios (Otáiza, Arquinde, Arévalo; Rafael de la Hoz, Población, etc.) favorecidos por la bonanza económica de los sesenta, se producía pues minoritariamente,

con humildad productiva, en obras como las de Luis Marín de Terán.

La dimensión escolar y una etapa brillante de los Colegios de Arquitectos como incentivos del debate arquitectónico contribuyeron a una ejercitación muy activa de los sistemas de conocimiento, tanto analíticos como creativos, de la ciudad y el territorio. Y ello en contraposición a los modos tradicionales de mimetismo y pastiche que habían sobrevivido en casi todas las ciudades históricas meridionales, pero, paradójicamente, en convivencia con el proceso de destrucción salvaje en aquellos años.

La destrucción del patrimonio y el pastichismo en la arquitectura de nueva planta, aliados de una cierta forma de *progresar y conservar*, fueron atacados por una nueva orientación más acorde con la evolución de la cultura arquitectónica, conservadora de lo heredado y abierta a la renovación figurativa. Progresar y conservar pasaron a ser conceptos cuya conjugación requería un giro copernicano. Las convenciones desarrollistas se ponían en cuarentena y, tras la crisis económica de 1973, la doctrina de la austeridad contra la opulencia urbana, establecida por personalidades como Campos Venuti, vino a conjugarse con otros tantos conceptos que reconocían valor, incluido el económico, a la herencia arquitectónica, con lo que reconstrucción de la ciudad, construir sobre lo construido, transformar o rehabilitar, fueron líneas desarrolladas por la teoría urbanística en paralelo al debate que sobre la refundación de los valores figurativos venía desarrollándose como aspecto más profundo de la cruzada por la postmodernidad en lo concerniente a la disciplina arquitectónica. Estos parámetros vendrían a operar muy activamente en España, y en Andalucía particularmente.

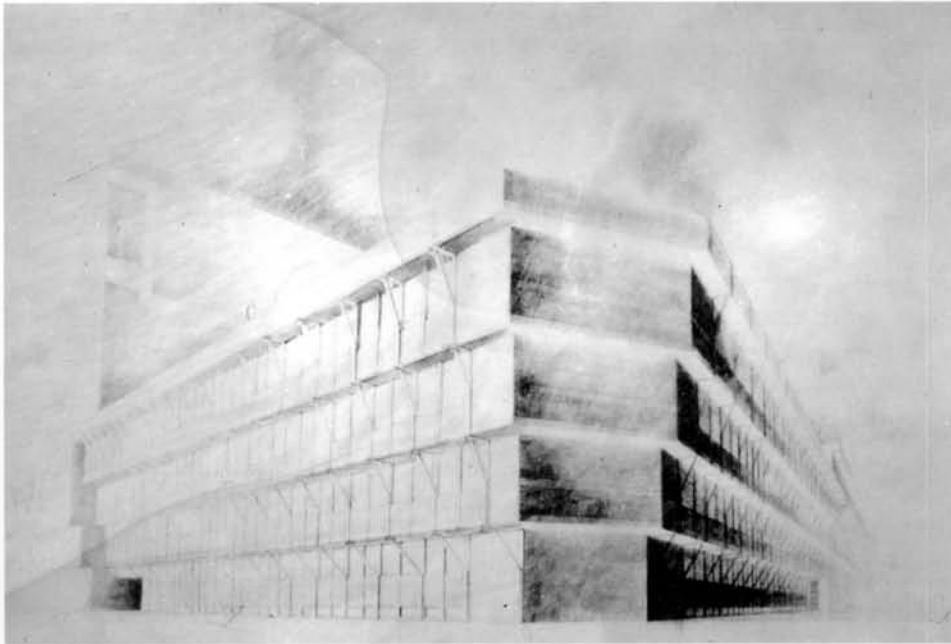
En efecto, los arquitectos formados en la Escuela de Sevilla sólo en las primeras y muy reducidas promociones de finales de los sesenta llegaron a tocar fugazmente los sistemas del desarrollismo. Y los más atentos de entre esos arquitectos, Manuel Trillo, por ejemplo, así como otros de formación madrileña, como Luis Marín de Terán, debieron reajustarse a la crisis de los sesenta, con cambios incluso de

planteamiento profesional. Así, Trillo dejará Otasis y Marín dejará a Arévalo, fundando estudio propio con otros más jóvenes. Pero, en general, desde muy pronto, los arquitectos que se incorporaban a la actividad profesional lo harán en ambiente reductivo en lo económico e intensivo en lo cultural. Desde Aurelio del Pozo a Antonio González Cordón, pasando por Antonio Cruz, Antonio Ortiz, Guillermo Vázquez o José Ramón Sierra, entre otros muchos en Sevilla, y de forma similar en otras provincias andaluzas.

La arquitectura llevada a cabo en estos últimos años responde, pues, a un proceso coherente de entendimiento dialéctico con lo existente, superada la radical concepción del movimiento moderno. El arquitecto actúa como catalizante de la transformación, utilizando sus recursos analíticos en ocasiones con una brillantez empírica que permite niveles creativos muy amplios. En ese sentido, el ejemplo de Guillermo Vázquez resulta particularmente elocuente. Su arquitectura está dotada de tales atributos. Su jardín de Olivares o la casa Rolando en el campo del Aljarafe aúnan la novedad y la coherencia con el territorio de manera poco común. La técnica proyectual y constructiva alcanzada desde la tradición moderna se conjuga con el lugar. Asimilar piezas nuevas en el medio rústico, esa modalidad nada sencilla, demuestra la intermediación entre continuidad y transformación.

En la ciudad, el sistema de imbricación de lo nuevo en lo construido, es decir, la manera en que el medio establece sus condiciones, ha tenido lugar en nuestro siglo mediante el procedimiento normativo. Las ordenanzas y los planes, constituidos metodológicamente por el desenvolvimiento de la técnica urbanística contemporánea, han sido el soporte con el que se ha promovido la ciudad moderna, con los ensanches y barrios de extrarradio, con el fortalecimiento de sistemas de comunicación más potentes, con la movilidad poblacional y su asentamiento en nuevos tipos residenciales, con la terciarización de los centros urbanos, con su consiguiente transformación, etc.

En el conjunto de esos parámetros se opera el proyecto de desarrollo amparado en la idea moderna de progreso.



Proyecto para sede del Banco de Vizcaya en Bilbao de R. Moneo (1964).



Il Teatro del Mondo in Venecia, de A. Rossi (1979).

Tal idea actúa decididamente en la específica dimensión del lenguaje arquitectónico. Así, entre el medio con sus condicionantes y la voluntad de forma moderna se establece una dialéctica muy elocuente de la transición de los últimos años. La cualidad creativa se busca ya no a través del énfasis de los estereotipos modernos, sino mediante propuestas más reflexivas o alternativas. La manzana de viviendas en El Porvenir de Sevilla, de F. Barrionuevo y F. Villanueva, sintetiza muy bien esa reproposición reflexiva todavía sobre paradigmas tipológicos de renovación urbana, pero el Ayuntamiento de Macael, de L. Pastor, F. Pozo y A. Torres, toma partido decididamente por una alternativa figurativa, potente y ajena a los sistemas de continuidad morfológica.

Es decir, elegidos dos ejemplos como los citados, podemos comprobar con diferencia de pocos años cómo coexisten proyectos tardomodernos soportados por unas ordenanzas de renovación urbana típicamente moderna, y post-modernos, sólo soportados por una voluntad enfática que superpone el valor simbólico a los valores del paisaje recibido.

Esta paradoja debe ser cotejada con una visión de conjunto del período comprendido entre 1975 y 1985, en el que cabe apreciar dos tiempos en la nueva consideración de la ciudad y el territorio. En un primer momento se insiste en los estudios urbanos, como los llevados a cabo por José Ramón Sierra o por Antonio Barrionuevo y Francisco Torres sobre el casco antiguo de Sevilla. Esa línea provoca, primero tímidamente y luego con más intensidad, lo que será la voluntad rehabilitadora del caserío y, tras las primeras elecciones democráticas municipales de 1979, la rehabilitación de espacios urbanos significativos y de la ciudad histórica en su conjunto.

La casa urbana, principal o sencilla, concita las diversas modalidades de intervención y de expresión. Ese es el objeto de transformación en el que se opera el dilema renovación-rehabilitación, más allá del estereotipo restaurador, incorporando el principio de conservación tipológica y alcanzándose cotas muy notables de experimentación figurativa.

Así, José Ramón Sierra se adelanta a todos en el reconocimiento de la casa preexistente como materia prima de potenciación funcional, expresión espacial y abstracción formal. La serie larga de casas por él rehabilitadas, las últimas con la colaboración de su hermano Ricardo, se constituye en un universo espectacular de conciliación entre conocimiento y libertad creadora, siempre dentro de un sistema analítico y proyectual muy riguroso. Con Sierra, el proceso rehabilitador es una prueba de la modernidad revisada, para la que la radicalidad no consiste en sustituir sino en manipular.

Por el contrario, y no sin perplejidad, la posición de Antonio González Cordón, cada vez más partidario de las sustituciones y las intervenciones fuertes, alimentó un caso de intervención manipuladora por antonomasia: la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Sevilla, proyectada con Cabrera y Lerdo, en la que se concilia la experimentación fuerte y provocadora con el cuidado por la unitariedad del diseño propia de los arquitectos vieneses y unificada, luego, por el paradigma moderno.

La transformación del edificio existente opera, pues, como un sistema abierto. La supervivencia no es un valor en sí mismo, sino un recurso, un soporte cuya elocuencia va desde el desvelamiento de su estructura espacial (Sierra) hasta su mutación completa (González Cordón). Pero, siempre, aun en las soluciones más antiarqueologistas, el valor de la supervivencia se manifiesta de forma creadora.

Frente al conservacionismo pastichista, protegido por supuestos valores de estilo, el arqueologismo de ciertos elementos y el desprecio por la estructura profunda, espacial y tipológica de la obra, los arquitectos modernos de final de siglo, alineados o no en tendencias nominalistas, son herederos de la tradición de lo nuevo y constructores de sensibilidades más avanzadas en la consideración del patrimonio en términos dialécticos.

La confrontación se desplaza en estos años hacia los términos de la intervención y los argumentos se barajan, aunque no siempre se hacen manifiestos, acerca del énfasis de la intervención.

Tomemos el caso del Corral del Conde, ejemplo magnífico de ese tipo de residencia colectiva heredada del siglo XVI. En los años de desarrollo de criterios más abiertos de protección patrimonial, se extienden los límites *monumentales* reconociéndolos a esa arquitectura popular, residencia de las clases más humildes, construida con materiales modestos. Esa consideración oficial, fruto de los nuevos tiempos en el conservacionismo, responde a una actitud cultural de la que participan los nuevos propietarios del Corral que requieren de Aldo Rossi su labor como arquitecto, realizando éste un proyecto en colaboración con Gianni Braghieri. Tras diversos avatares, cambia la propiedad y tal proyecto no es ejecutado, llevándose a cabo el de Martínez Escribano, que implica la total sustitución de galerías y otros elementos, pero manteniendo el carácter del conjunto que, inexorablemente, se destina a un grupo social burgués ajeno por completo al uso habitual de esta tipología residencial.

Los rasgos conservadores del conservacionismo se transfieren desde las posiciones culturales avanzadas de los sesenta y primeros setenta, a la reconversión burguesa y oficial que se opera a partir de la crisis económica de 1973. Pero la modalidad de intervención más comprensible, la reiteración de los modos espaciales y formas preexistentes, es la que se adapta mejor al gusto convencional tan arraigado —y no sólo en las capas medias— en nuestra sociedad meridional.

En ese sentido, se puede citar cómo se produce esa actitud neoconservadora entre las élites. Desde el mundo de la prensa al de la Universidad, e incluso entre creadores literarios y plásticos, la arquitectura aparece como un valor ajeno a la reflexión y, lo que es más grave, a la percepción sensible, rara vez tensionada hacia el objeto arquitectónico.

La importancia de la fase presente de la cultura, incluida la arquitectura, radica en la revalorización de las cualidades específicas, sensibles, de la obra de creación. No sin dificultad, los artistas y los críticos, al perderse el equilibrio, el centro de la obra regulada en sus valores estéticos, tratan de recomponer las coordenadas de la producción artística.

Decía X. Rubert, «hemos perdido el mapa de la utopía y no podemos seguir habitando lo imaginativo». En esa situación de desamparo llega el ensimismamiento de la arquitectura, sumidos los arquitectos en un enclaustramiento narcisista o apocalíptico.

La arquitectura se siente hoy avencindada entre las demás realidades culturales, y, como ellas, busca nuevos ámbitos, que se sienten antiguos, de siempre. La elaboración del proyecto y de la obra como labores dotadas de su tiempo; el horizonte de nuevas elaboraciones tipológicas, buscando estructurar respuestas sólidas y permanentes a las necesidades de la sociedad avanzada; la densificación de la dimensión figurativa de la arquitectura. Todo ello no es sino el reconocimiento de un destino: la supervivencia de la pregnancia estética de las cosas.

Las pulsiones volumétricas y el impacto de las articulaciones alcanzadas por el ansia formal que se encerraba en la lección neorrealista, seguida por arquitectos como Gonzalo Díaz Recasens o Fernando Villanueva, han sido trascendidas por modalidades en las que la obra de Rafael Moneo, y sus ideas expresadas en los últimos años con énfasis, encuentran el eco más intenso en Antonio Cruz y Antonio Ortiz.

El edificio de la Previsión Española (Moneo) en Sevilla ha venido a corroborar un proceso abierto por Cruz y Ortiz hace años con sus casas en el casco antiguo, planteado en María Coronel de forma libre, consumado con el énfasis de la madurez en Hombre de Piedra.

Segmentos de un paisaje que el hombre no habita y sólo el artista concita. Su testimonio marca el tiempo presente. Como las visiones de Manet (*Rue Mosnier*) o de Chirico (*El regreso del hijo pródigo*) que conceptualizan momentos, o la dicotomía entre la acción metropolitana (Canto XXXI del *Infierno* de Dante según Rauschemberg) y el renovado paisaje cotidiano (*Madrid* de López García), la arquitectura contemporánea pugna por huir del principio que la gobierna: el *alejamiento* de las cosas, de nosotros mismos, de mí.

Cuando Le Corbusier dibuja su propia entropía en las

horas placenteras a las orillas del Mediterráneo, es tan elocuente como cuando repite ese esbozo del asno inograbi que sigue su impertérrito camino.

Almería, Octubre 1987



Frontispicio de la Utopía (1516) de Tomás Moro.

Postscriptum en recuerdo de un coloquio:

Hace unos años, una conferencia dio pie al artículo «En defensa del proyecto moderno» que se publicó en la revista *Arquitectos* del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Alineado con las posiciones de Habermas, concluía entonces que «para la cultura arquitectónica se debe reivindicar su papel y su espacio en el proyecto moderno; y consecuentemente, desde las diversas disciplinas de su conocimiento, tanto el proyecto como la teoría y la historia, reconocer los problemas abiertos y no resueltos».

La idea de progreso se instaló en el interior de la arquitectura moderna como uno de sus paradigmas. La doble condición económica y cultural de la arquitectura coadyuvó a constituirse como pieza brillante de la modernidad entendida como progresiva iluminación.

La postmodernidad arrebató a los tardomodernos melifuos su mortecina antorcha y muchos de sus apóstoles practican la *gaya errancia* de su imperfecto nihilismo. Con rapidez vertiginosa las propuestas postmodernas, en cuanto se atisba la recuperación económica, son absorbidas por la dinámica del progreso. Como dice Tafuri, las nuevas poéticas de la contaminación no pueden abandonar ni lo nuevo ni el proyecto.

Hasta las maneras sutiles que ritman con las formas de vida contribuyen a esa terminación, que no superación, de la forma de lo moderno. Por el contrario, el *gran récit* —con la formulación de Lyotard— también reclama de la arquitectura su contribución a la mísera grandeza de ese otro proyecto que quiere que el futuro sea pasado.

Este cuaderno se
acabó de imprimir en
el mes de mayo de
1989 en los Talleres
de Copartgraf,
Maracena (Granada).

