Lugares intermedios
La 'filosofía del umbral' en la arquitectura del Team 10

Tesis Doctoral
Luis Gil Guinea, arquitecto

Director
José Manuel López-Peláez, doctor arquitecto

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
E.T.S.A.M. 2016

Lugares intermedios
La 'filosofía del umbral' en la arquitectura del Team 10

Tesis Doctoral
Luis Gil Guinea, arquitecto

Director
José Manuel López-Peláez, doctor arquitecto

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo
Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día de de

Presidente D. Blanca Lleó Fernández
Vocal D. Elisa Valero Ramos
Vocal D. Juan Ignacio Mera González
Vocal D. Carlos Labarta Aizpún
Secretario D. Luis Martínez Santa-María

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis
el día 21 de Enero de 2016, en Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Lugares intermedios

La 'filosofía del umbral' en la arquitectura del Team 10

0. Resumen. Abstract

1. La filosofía del umbral. El retorno a los valores básicos

Umbral	15
1919, una nueva realidad	20
1956. El Team 10, reflejo de su entorno	23
El retorno a los valores básicos	25

2. Opuestos reconciliados. El Hogar para niños en Amsterdam de Aldo Van Eyck. 1954-59

El origen de una 'nueva conciencia'	35
El umbral, lugar entre fenómenos opuestos	43
La escuela en Nagele y el encargo del Hogar en Amsterdam	51
La forma de 'lo intermedio'	57
Lugar y ocasión frente a espacio y tiempo	65
La construcción del Hogar	71

3. Tejido latente. Candilis, Josic y Woods. De Casablanca al edificio para la FU en Berlín. 1963-73

La calle es un lugar	95
Arquitectura moderna, hábitat tradicional	103
A la búsqueda de una estructura urbana	111
La construcción del edificio para la FU	129

4. Contornos activados. A.y P. Smithson. El camino hasta el Garden Building en St. Hilda's College. Oxford. 1967-70

Desde la Arquitectura Moderna...	145
Al hábitat para las nuevas generaciones. El umbral como símbolo	161
Lo permanente y lo cambiante. Arquitectura y entorno natural.	167
La construcción del Garden Building en St. Hilda's College.	177

5. La conciencia del intermedio. La arquitectura del diálogo

El 'umbral' tras Amsterdam, Berlín y Oxford	191
La arquitectura del diálogo	199

6. Bibliografía

7. Agradecimientos

Resumen

El conjunto de arquitectos que formó el Team 10 se unió de forma espontánea en 1953, cuando reconocieron entre sí una actitud crítica común hacia la arquitectura que en aquel momento se estaba proponiendo desde los CIAM. Además les unía una sensibilidad afín en el enfoque del camino a seguir. Trabajaron de manera independiente, pero en contacto continuo a través de las reuniones preparatorias para los CIAM primero y las propias después, y el frecuente correo postal. Producto del trabajo personal tanto como del debate entre los miembros, surgió una línea de pensamiento, y una serie de proyectos resultado de ésta, fundamentales en la evolución entre el Movimiento Moderno y la actualidad.

Para el grupo, el habitat moderno debía incorporar el avance tecnológico, la importancia de los equipamientos y los vehículos, y responder a la necesidad de construir con eficacia para grandes poblaciones. En estos aspectos, continuaba el criterio anterior con una visión personal.

Pero la cuestión principal del 'nuevo habitat', desde la organización de la casa hasta la de la ciudad, es que debía concebirse con el objetivo fundamental de activar y albergar las relaciones entre los habitantes, y los habitantes y el entorno natural y construido que les rodea.

Esta idea se tradujo inicialmente en la recuperación de los espacios urbanos colectivos, la calle, la plaza, el patio, el jardín...como espacios no solamente de recorrido, sino como 'lugares' de estancia, contacto, diálogo o juego. Restablecer el sentido tradicional de la 'calle', proporcionando la forma adecuada a las condiciones del habitat moderno.

El proyecto de A. y P. Smithson para el barrio de Golden Lane y los conjuntos de viviendas de G. Candilis y S. Woods en Casablanca, presentados en el CIAM 9 de 1953, fueron las primeras expresiones de la propuesta de arquitectura que empezaban a madurar. Alrededor de estos proyectos,

de la voluntad de centrar su arquitectura en los lugares de contacto entre habitantes, y habitantes y entorno, nació la 'filosofía del umbral'. La palabra representaba la relación entre la casa y el exterior, ciudad o naturaleza, y tenía para el grupo la fuerza y la amplitud suficiente para convertirse en el símbolo del 'nuevo habitat', de una nueva forma de entender el objetivo de la arquitectura.

El manual 'Team 10 Primer', cuya edición definitiva se publicó en 1968, recogía los artículos que consideraban, en aquel momento ya de madurez, más representativos de su pensamiento. El último capítulo, titulado 'Doorstep' (voz inglesa de 'umbral'), trataba este aspecto, con artículos y reflexiones de todos los miembros del grupo.

Cada uno comprendió la potencia de aquel símbolo por un camino personal. La tesis investiga sobre las raíces de esta 'filosofía' y el recorrido de los miembros principales del grupo desde sus inicios hasta la construcción de la obra que mejor expresa su interpretación individual y más característica de la idea de 'umbral'. Ésta, que había nacido de la recuperación de la calle tradicional, extendió y profundizó su significado en estos proyectos. A. van Eyck, en el Hogar para niños de Amsterdam de 1959, buscó los espacios capaces de reconciliar las categorías opuestas que conforman la realidad, el dentro y el fuera, la luz y la sombra, lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, ofreciendo un lugar y un tiempo para la transición entre una y otra. Candilis y Woods trataron de producir un tejido tridimensional de calles y patios que organizara la actividad diaria, una infraestructura de relaciones entre alumnos, y alumnos y naturaleza, en el edificio para la Universidad Libre de Berlín de 1973. A. y P. Smithson consiguieron, en la residencia de estudiantes de St. Hilda's College en 1970, un 'lugar intermedio' entre la materia y la atmósfera, un 'umbral' de aire y energía que activa y pone en valor el edificio y el entorno, que en ese lugar son uno.

Abstract

The group of architects which made up Team 10 came together spontaneously in 1953 upon discovering that they shared the same critical attitude toward the architecture being proposed by CIAM at the time.

Moreover, they were joined by a kindred sense of the path to take. They worked independently, but in constant contact, at first through preparatory meetings for CIAM and later their own, and often by mail. Product of both their individual work and debates with members, a train of thought emerged as well as a series of projects, which were to become fundamental in the evolution of the Modern Movement and the present moment.

According to the group, the modern habitat should feature modern technology and the importance of equipment and vehicles and respond to the need to effectively build for large populations, thus the group maintained these earlier values but with a new twist.

Nevertheless, the central objective of the 'new habitat', from the organization of the home to the city itself, was that it should activate and harbor relations among inhabitants, and among inhabitants, buildings and the natural world around them.

This idea was initially interpreted as the recuperation of collective urban spaces: the street, the square, the courtyard, the yard... as not only spaces for passage, but also 'places' to stay in, to make contact, to dialogue, to play, reestablishing the traditional meaning of the 'street' and providing the conditions necessary for the modern habitat.

A. and P. Smithson's project for the Golden Lane neighborhood and the blocks of flats by G. Candilis and S. Woods in Casablanca, presented at CIAM 9 in 1953, were the first representations of this architectural style which just had begun to come of age. It was around these projects, out of the desire to center their architecture on spaces of contact between inhabitants, that the

'philosophy of the doorstep' was born. The word represents the relationship between the house and the outside world, between city and nature, and, in it, the group found the strength and breadth necessary to make it the symbol of the 'new habitat', a new way of understanding the goal of architecture. The book 'Team 10 Primer', whose definitive edition was published in 1968, gathered together texts the group felt were most representative of their thought, which at that moment had reached full maturity. The last chapter, titled 'Doorstep', deals with this aspect through articles and reflections from all of the members of the group.

Each of them understood the power of the symbol of the doorstep in their own way. This thesis delves into the roots of the philosophy and the journey of the core members of the group from their beginnings up to the realization of the project which best expresses their personal interpretation and is most characteristic of the idea of the 'doorstep'. A. van Eyck, in Amsterdam Orphanage in 1959, sought spaces which were able to reconcile the opposing categories that make up reality, outside and inside, light and shadow, the individual and the group, public and private, offering a space and time for the transition from one to the other. Candilis and Woods aimed to weave a three-dimensional fabric of streets and courtyards that would organize daily life, the infrastructure of relationships between students and between students and nature, in the building at Berlin Free University in 1973. A. and P. Smithson, with the student residence at St. Hilda's College in 1970, managed to create an 'intermediate space' between matter and atmosphere, a 'doorstep' of air and energy that activates and enhances both the building and its environment, which in this place become one.

1.

**La filosofía del umbral.
El retorno a los valores básicos**

f.1 parte del panel presentado por A. & P. Smithson en el IX CIAM. Aix-en-Provence. 1953

Umbral

La palabra 'umbral' estuvo presente en el pensamiento de los miembros del Team 10 antes incluso de que el grupo naciera.

Los Smithson fueron los primeros en pronunciarla, durante la presentación del panel preparado para el IX CIAM (f.1). Se trataba de una retícula de 8x4 rectángulos delimitados por gruesas líneas negras, que encuadraban fotografías y dibujos, y las ideas que estos representaban rotuladas en estarcido. De izquierda a derecha, los tres primeros títulos eran HOUSE, STREET y RELATIONSHIP (casa, calle y relación), correspondiendo con fotografías de niños jugando en Chisenhale Road (Londres), tomadas por Nigel Henderson en 1951 (1).

Umbral es, en su significado más común (2), el punto de paso entre el espacio interior y el exterior, entre calle y casa, usualmente marcado por una losa o escalón bajo el dintel del hueco.

Podemos imaginar, aunque no haya constancia de que así fuera, que la palabra apareció como la más apropiada para identificar con una imagen reconocible la conexión que expresaban en el panel.

Los Smithson exponían, recogida en esta palabra, su intención de recuperar la calle, el 'umbral' en un sentido amplio, como un lugar valioso para la vida, la comunicación y la 'identificación' de los habitantes dentro un determinado conjunto urbano, más allá de su función como 'medio' de transporte. Era la idea que perseguía el proyecto que completaba el panel, su propuesta de vivienda social agrupada en bloques en altura para reconstruir un entorno bombardeado en la guerra en el barrio de Golden Lane al este de Londres.

A aquella presentación asistieron, entre cerca de 500 delegados de los grupos nacionales, Georges Candilis y Shadrach Woods. Sus tableros mostraban los

(1) Los Smithson eran amigos de Henderson y acostumbraban a pasar tiempo en la casa que éste tenía en Bethnal Green, un barrio humilde del este de Londres, donde estas fotografías fueron tomadas.

(2) Primera acepción en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua

proyectos realizados junto a W. Bodiansky en Carrieres Centrales (Casablanca), basados en la interpretación de los modos de vida tradicionales en el Norte de África (f.2). Su explicación se centró en el análisis de la articulación entre los espacios interiores y exteriores, y entre los públicos y los privados, como criterio de organización tanto de la vivienda en torno a un patio exterior como del sistema de agrupación de éstas por amplios corredores al aire libre, a la manera de los pasajes que recorrían los 'bidonvilles' populares.

También acudió Aldo van Eyck, que para entonces había realizado más de 30 espacios de juego urbanos en Amsterdam trabajando para la oficina de arquitectura del Ayuntamiento. Plazas sin carácter, vacíos en la trama de edificios o espacios residuales se habían transformado en lugares de encuentro y diversión para los niños de la ciudad (f.3), maltratada por la guerra e inmersa en un potente crecimiento demográfico.

En aquellos primeros proyectos provenientes de orígenes tan distintos se descubrió una sensibilidad común, un enfoque dirigido con intensidad hacia las posibilidades de asociación entre habitantes, y entre estos y el entorno (urbano y natural). En distintas escalas y emplazamientos, el trabajo de estos cinco arquitectos trataba de rescatar de entre las ataduras de la Arquitectura Moderna los lugares en los que tradicionalmente el hombre se reunió con otros y con la naturaleza: la calle, el patio, la plaza...en definitiva, el espacio frente a la casa. Una extensión de ésta dispuesta bien para albergar el contacto con el sol, agua, aire, vegetación...bien para recoger la vida colectiva, o ambos, en un territorio común con la dimensión y el carácter adecuados. El 'umbral', traído al congreso por los Smithson, sintetizaba en una imagen potente y sencilla las ideas que empezaban a germinar en el pensamiento de aquel grupo.

Eran todos jóvenes arquitectos (contaban entre los 40 años de G. Candilis y los 30 de P. Smithson) formados en el conocimiento (muy cercano en el caso

f.2 niños jugando frente a uno de los conjuntos de viviendas de Candilis y Woods en Carrieres Centrales, Casablanca. 1953.

f.3 patio de juego infantil en el área de Zeedijk, centro de Amsterdam. A. van Eyck. 1955

(3) Paul Cezanne, nació en Aix-en-Provence en 1839. En 1897 se instaló definitivamente allí. Los últimos 5 años trabajó y vivió en la propiedad que había adquirido en Chemin del Lauves, a las afueras de la ciudad, destino hasta su muerte en 1906 de jóvenes pintores en busca de consejo. 'Escuchando a Cezanne, Degas y Renoir' A. Volland. Ed. Ariel. 2008

f.4 Le Corbusier y J.L. Sert.
c.1955

(4) Alison Smithson recoge en 'Team 10 Meetings' (Ed. Rizzoli, 1991) un breve resumen de las 35 reuniones del Team 10, desde el año 53 hasta el 81, año de la muerte de J. Bakema. Sitúa la primera reunión en un bar marroquí del puerto de Marsella tras una visita a la Unité de Le Corbusier, durante el transcurso del CIAM 9 en Aix-en-Provence. 1953.

(5) En Doorn, Londres, París y La Sarraz. J. Bakema fue el único asistente a todas las reuniones. Van Eyck, Candilis y los Smithson sólo se ausentaron en una ocasión cada uno. El resto de los miembros acudió con menor regularidad. En adelante, esa sería la tónica general. Hasta 45 arquitectos asistieron al menos una vez a alguna reunión del grupo 'Team 10. In search of a utopia of the present'. NAI Publishers. 2005

de Candilis y Woods) de la obra de los maestros de la Arquitectura Moderna. En el IX CIAM, durante la semana del 19 al 26 de Julio de 1953 en Aix-en-Provence, la pequeña ciudad al norte de Marsella donde P. Cezanne había pasado sus primeros y últimos años (3), se forjó entre ellos una asociación basada en la misma actitud crítica hacia lo que se estaba haciendo en aquel momento, visiones complementarias del camino a tomar frente a esto y una amistad que continuó durante el resto de sus vidas: el Team 10.

Los Smithson, Candilis, Woods y van Eyck formaron un núcleo compacto y permanente. J. Bakema tuvo un papel equivalente, aunque su aportación intelectual puede considerarse menor, su carácter fue indispensable para la convivencia del equipo. Alrededor de ellos, otros muchos arquitectos participaron en la actividad del grupo (4) con mayor o menor intensidad: Giancarlo de Carlo, John Voelcker, Bill Howell, Ralph Erskine, Alexis Josic, Stefan Wewerka, Herman Hertzberger...y José Antonio Coderch, que se incorporó a las reuniones del grupo en varias ocasiones, y su contribución fue, con el tiempo, muy valorada.

Tomaron el nombre del número de siguiente congreso, el décimo, pues fueron encargados de su organización después de lo ocurrido en el noveno. Su grado de implicación y su fuerte sentido crítico convencieron a la 'vieja guardia' (Le Corbusier, Sert, Giedion, Gropius, van Eesteren...) (f.4) de que aquella joven generación debía coger el relevo.

Entre Enero de 1954 y Septiembre de 1955 se celebraron siete reuniones para preparar el congreso previsto para 1956 en Dubrovnik. Fue un período (5) de gran intensidad en el diálogo entre los miembros del equipo. Tenían una oportunidad de iniciar un cambio profundo en la Arquitectura Moderna. Sus ideas estaban empezando a desarrollarse y tenían muy poca experiencia profesional. Pero debían ponerse de acuerdo en la dirección que había que tomar a partir de aquel momento.

El objetivo de las reuniones fue la redacción de un documento-guía para los participantes en el congreso, que sirviera de orientación para sus presentaciones y de 'base teórica' de las cuestiones a debatir. Una suerte de manifiesto que definía los principios de la 'nueva arquitectura'.

Con equilibrio de encuentros y diferencias, sobre todo entre los Smithson y van Eyck, Alison terminó de redactar el documento ya entrado el año 1956. Comienza con una afirmación rotunda:

'El urbanismo considerado y desarrollado en los términos de la Carta de Atenas tiende a producir 'pueblos' en los que las asociaciones vitales entre habitantes están expresadas inadecuadamente'

A.Smithson. Documento-guía para CIAM X. 1956.(6)

Continúa con la propuesta de un sistema de escala de asociación urbana (casas aisladas, villa, pueblo y ciudad) relacionado con el tipo de asociación entre los habitantes en cada caso, expresada con la complejidad que caracterizó a los Smithsons en adelante.

Los últimos párrafos del documento están escritos con un interlineado mitad de los anteriores, concentrado, como si quedaran más cosas que decir que espacio disponible.

También cambia el tono del texto, mucho más directo y sugerente. Es la contribución de Aldo van Eyck, respaldado por G. Candilis, que Alison aceptó incluir. En aquel documento fundacional del Team 10 van Eyck expone con claridad un pensamiento que le acompañó siempre y que fue parte fundamental del fondo teórico que el equipo aportó a la arquitectura moderna. Aconseja a los participantes en el congreso:

'Repensar las relaciones básicas entre personas y la vida tal como es hoy, con el impacto de la mecanización, la suplantación del contacto etc,

f.5 Alison Smithson fotografiada por Peter (reflejado en las gafas) en la playa. Grecia c. 1955

(6) Publicado en 'Team 10. In Search of a Utopia of the Present' Ed. M. Risselada, D. van der Heuvel. NAI Publishers. Rotterdam 2005. pág. 48-49. Original en Inglés. Trad. autor tesis

f.6 Reunión del Team 10 bajo la sombra de un árbol en la casa de campo de G. Candilis (de espaldas, en el centro de la imagen) .Bonnieux, Francia. 1977

etc. Tratar de encontrar los nuevos patrones del Habitat para esta nueva realidad, tomando la responsabilidad de aceptar o rechazar, trazando la línea donde la mecanización debe parar. Siempre empezando nuestro pensamiento desde el principio con el primer contacto en el Umbral entre hombre y hombre. Recordando siempre que lo importante son las relaciones entre las cosas.'

A.Smithson. Documento-guía para CIAM X. 1956.(7)

Es la primera vez que la palabra umbral, en mayúscula en el original, aparece en un texto del Team 10. El equipo acababa de nacer, acompañado desde el primer momento por la imagen del umbral, símbolo del contacto entre hombres, de la relación entre las cosas en general, como principio de una nueva forma de entender la arquitectura. Aquella palabra había generado una afinidad sólida entre un grupo de arquitectos de muy distinta procedencia. Sólo desde el estudio del contexto social y cultural en que crecieron y el entorno de su formación como arquitectos puede entenderse el origen, la fuerza y profundidad de las raíces de aquella idea y la unanimidad que alcanzó.

(7) Op. cit. (6)

LIGHTS ALL ASKEW IN THE HEAVENS

Men of Science More or Less
Agog Over Results of Eclipse
Observations.

EINSTEIN THEORY TRIUMPHS

Stars Not Where They Seemed
or Were Calculated to be,
but Nobody Need Worry.

1919. Una nueva 'realidad'

Aldo van Eyck cumplía su primer año de vida en Londres, donde su padre trabajaba como corresponsal de prensa, cuando el 7 de noviembre de 1919 el London Times publicó en titulares que se había producido una revolución en la ciencia, se demostraba una nueva teoría sobre el universo y las ideas de Newton habían sido desarmadas. Científicos ingleses, estudiando un eclipse solar, comprobaron la curvatura de la luz y la teoría de la relatividad general que Albert Einstein había publicado 4 años antes se convirtió en portada de periódico. A partir de entonces, las leyes por las que los cuerpos se atraen entre sí en función únicamente de su masa y la distancia entre ellos según una constante son sólo una aproximación numérica a lo que en realidad determina el universo. El espacio está indisolublemente relacionado con el tiempo, la gravedad es una ilusión producto de la deformación, por efecto de la masa de los cuerpos, de la geometría de cuatro dimensiones que forman ambos.

Aquella 'revolución' de 1919 se produjo al tiempo que otra serie de cambios importantísimos en la sociedad y la política del momento. La primera Guerra Mundial recién terminada desencadenó el fin del sistema imperialista en que estaba dividido la vieja Europa y se configuraron las fronteras de la nueva con el nacimiento de diversos estados(8). Dentro de la Guerra se desarrolló la revolución rusa, que en 1918 acabó definitivamente con el gobierno autocrático de los zares y, tras varias fases, dejó en el poder a V. Lenin, sobre el papel defensor del 'pueblo'.

Para entonces las artes, las más rápidas en 'captar' las novedades, estaban en la plenitud de los movimientos de vanguardia que transformaron radicalmente el concepto de arte. Desde que P. Cezanne y P. Gauguin empezaron a entender la perspectiva y las formas desde varios puntos de

f.7 Portada del New York Times, 10 de Noviembre de 1919. 'Luces curvadas en los cielos. Hombres de ciencia más o menos ansiosos tras los resultados de la observación del eclipse. La teoría de Einstein triunfa. Las estrellas no están donde parecía o fueron situadas en cálculo, pero nadie debe preocuparse' trad. autor.

f.8. Fotografía del eclipse solar de 1919. Fue utilizada por A. van Eyck en la portada del número 'Day and Night' de la revista Forum. Diciembre de 1959.

(8) Se disolvieron los imperios ruso, alemán, austrohúngaro y otomano, y se crearon la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, la República de Weimar (más tarde Alemania), Austria, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia y Turquía.

f.9. 'Composición en color B'.
P. Mondrian. 1917

(9) A. Vollard fue el marchante de ambos en sus últimos años. Empezaron a tener cierto éxito a partir de 1895, pero el Salón de Otoño de París de 1906 y 1907, tras su muerte, los convirtió en referencia clave de los pintores jóvenes de vanguardia. A. Vollard. Op. cit. pag. 4

(10) El método atonal fue utilizado por otros miembros de la Segunda Escuela de Viena, como A. Berg o A. Webern. En los años 50 esta técnica evolucionó en las composiciones de L. Berio, P. Boulez o L. Dallapiccola, y fue una gran influencia en la obra de I. Stravinsky. 'Diccionario enciclopédico de la música' Julián Viñuales. Ed. Rombo, 1996.

vista, 'despiezando' los rostros, los cuerpos o los paisajes, habían pasado casi 25 años (9), y más de 10 desde que Picasso pintó 'Las señoritas de la calle Avinyó', que ha sido comúnmente definido como el comienzo del cubismo. En el año 1919 en que Einstein ocupaba las portadas, Mondrian realizaba varias composiciones de cuadrados de distintos tamaños y colores, exentos o conectados entre sí sobre fondo blanco que trataban de expresar su concepción del universo formado por elementos relacionados y reunidos en un todo absoluto.

También en ese año, se reclutó un conjunto de pintores, diseñadores gráficos e industriales (si podemos llamarlos así), escenógrafos de teatro... dirigidos por W. Gropius para formar la primera escuela de diseño, la Bauhaus. Instalada en Weimar (Alemania), su objetivo fue introducir la capacidad del artista, el diseño, en todo lo que la artesanía tradicional o la industria produjera para el gran público.

Entender la realidad como un conjunto policéntrico de elementos donde no hay una jerarquía de unos sobre otros, sino que esa realidad está en función del punto de vista de cada observador (en esencia, la relatividad de Einstein) es el principio que está detrás de la multiplicidad de la nueva Europa, de las vanguardias artísticas que se movían desde el inicio del siglo y de la idea de 'democracia' de ese nuevo arte, que debe estar presente en la vida de cada componente de la sociedad, en cada cosa que esta produce.

Esta 'filosofía' (o actitud) estaba presente ya en muchos campos de actividad. En 1921 A. Schönberg definió el sistema dodecafónico en la composición musical. Según este, no debe haber una nota dominante sobre las demás (tónica), sino que las doce notas de la escala (incluyendo las sostenidas y bemoles) deben utilizarse sin orden jerárquico de unas sobre otras. Una nota no se repetirá en la serie sin haber empleado antes las otras once, una composición 'democrática'(10).

f.10. Maria Montessori en 1951

En la década de los 10 a los 20 se desarrollaron en Alemania las distintas leyes que conformaron la psicología de la Gestalt. Pueden resumirse en que la forma en general no tiene propiedades constantes, sino que su percepción varía con las 'tendencias' de cada observador y en función del entorno en que se inserta o del resto de formas que la acompañan. La aplicación sobre el comportamiento humano está basada en la comprensión de la perspectiva de nuestros interlocutores (empatía) de modo que nuestro campo perceptivo se amplía, somos capaces de valorar mejor las situaciones evitando conflictos innecesarios y hacemos más fructíferas las relaciones con los que nos rodean. La fenomenología, enraizada en el pensamiento de I. Kant, E. Husserl y D. Hume (11) estuvo en el fondo teórico de toda esta investigación.

Durante aquellos años alcanzó importancia en Europa el modelo educativo infantil que Maria Montessori(12, f.10) desarrolló desde finales del XIX. En 1907 estableció la primera escuela, Casa dei Bambini, en Roma. Su método, publicado en 1912, se basa en la autonomía del niño, que no aprende por imposición sino por experimentación con los materiales didácticos dispuestos en un ambiente óptimo y el intercambio con el educador y el resto de compañeros, formando relaciones de tu a tu en las que el maestro 'escucha' al alumno tanto como el alumno a él.

(11) la fenomenología fue una corriente de pensamiento iniciada por E. Husserl, expuesta en los dos tomos de 'Investigaciones lógicas' publicados en 1900 y 1901. Según esta, sintéticamente, el fenómeno percibido es una construcción mental en la que esta presente lo aportado por los sentidos pero también nuestra imaginación, el espacio y el tiempo. 'Introduction to Phenomenology' R. Sokolowski, Cambridge University Press, 2000.

(12) M. Montessori se graduó en 1896 como la primera mujer médica de Italia, y se doctoró posteriormente en Filosofía. Su método pedagógico recoge las ideas de J. Itard, E. Seguin y J.H. Pestalozzi. En 1912 Graham Bell la invitó a Estados Unidos, donde fundó con su ayuda varias escuelas. En 1915, una conferencia en Roma inició un interés generalizado por su método, que ha llegado hasta la actualidad.

'Maria Montessori' R. Foschi Ed. Octaedro. 2014

f.11 A. y P. Smithson, E. Paolozzi y N. Henderson. Fotógrafo desconocido, Londres c. 1956.

f.12 'Just what it is that makes today's homes so different, so appealing' R. Hamilton. 1956

1956. El Team 10, reflejo de su entorno

Los miembros del Team 10 nacieron en el tiempo en que aquel ambiente político, social y cultural se estaba desplegando, y en 1956, cuando tomaron el control de los CIAM, este 'entorno' estaba maduro y vigente.

Einstein, de procedencia judía como van Eyck, había muerto el año 55 convertido en un personaje de referencia en cualquier campo. Entrevistado por todos los medios, se posicionó a favor de la corriente socialista, se declaró agnóstico y creyente en la 'ley matemática del universo', e incluso le fue ofrecida la presidencia del Estado Israelí en 1952.

La visión de un orden no jerárquico de la realidad, en la que cada hombre es un 'centro' autónomo y al tiempo conectado al resto, aplicada en política, religión o filosofía estaba en pleno apogeo.

En aquel año 56, el documental *Le Mystère Picasso* (H.G. Clouzot) sobre el proceso de trabajo del pintor, ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Klee y Kandinsky, fallecidos unos años antes, habían creado escuela y fueron 'continuados' por los artistas del grupo COBRA (Corneille, K. Appel, Constant...) amigos personales de van Eyck(13). El arte Pop nació ese mismo año con la exposición 'This is Tomorrow'(14) en la galería White Chapel de Londres, que reunía la obra del Independent Group formado por R. Hamilton, E. Paolozzi, N. Henderson y los Smithson (f.11) cuatro años antes en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Allí se muestra el collage *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?), (f.12) de Hamilton, considerado desde entonces la primera obra pop británica, claramente influida por Cezanne y los movimientos que le siguieron.

M. Merleau-Ponty había concretado los principios de Husserl y las teorías de

(13) van Eyck realizó el montaje de la primera exposición conjunta del grupo en Holanda, en el Stedelijk Museum, 1947.

(14) La exposición recogía el trabajo de 12 equipos de artistas, músicos, diseñadores gráficos y arquitectos. Unas 1000 personas al día pasaron por la galería, y el catálogo, diseñado por Edward Wright fue reeditado en diversas ocasiones. El poster 'collage' de Hamilton estaba encuadrado en el trabajo del grupo 2, junto a J. Voelcker, miembro también del Team 10, y J. McHale. 'This is Tomorrow' E. Wright. Whitechapel Gallery. 2010.

la psicología Gestalt con la publicación de 'La estructura del comportamiento' y 'Fenomenología de la percepción', nada más terminar la II Guerra Mundial en 1945. La idea expuesta en ellos de que los aspectos que componen una cosa no son absolutos e independientes, sino que están determinados por la relación inevitable entre sí, puede resumir lo que había ocurrido alrededor de los miembros del Team 10 hasta el momento de su gestación, incluso lo que define la esencia del propio grupo.

Los campos de pensamiento o de actividad humanos no son territorios acotados, separados entre sí, sino que son dependientes de su interrelación, y forman un tejido complejo en el que se mueven con libertad al tiempo que quedan determinados por los mismos principios. No es una concepción novedosa, pero en el período descrito aquella 'conciencia' entró en ebullición. Estos jóvenes arquitectos entienden así el mundo en el que viven, y el grupo que formaron se constituyó, más o menos conscientemente, como un reflejo de éste.

La filosofía, la ciencia, el arte...están íntimamente relacionados, dirigidos por leyes comunes, conservando su identidad y autonomía, como cada componente del equipo. Estos participan activamente en aquel entramado de disciplinas. Están en contacto directo o indirecto con artistas, pensadores, políticos, psicólogos...y su idea de arquitectura comienza a estar compuesta por todos estos aspectos. Si había que hacer arquitectura para el hombre, debía ser desde la comprensión de su realidad y su actividad. No sólo construyen arquitectura. La piensan, la escriben, la pintan, la fotografían, la enseñan...

Desde esta perspectiva puede entenderse con claridad que en 1956 la imagen del umbral, el símbolo de la conexión entre dos territorios, tuviera la potencia suficiente para reunir a aquellos arquitectos.

f.13 'Zon'. Constant, 1956

f.14 'Senecio'. P. Klee, 1928

f.15 Carta de Le Corbusier con un dibujo expresando la emergencia de la generación joven, portadora de la verdad, sobre los hombros de los maestros después de 30 años de CIAM. París, 1961. Archivo de J. Bakema

f.16 Edición del Team 10 Primer con los artículos originales de Architectural Design. 1962

El retorno a los valores básicos

A partir de entonces se inició un período de gran actividad en sus carreras. Van Eyck estaba trabajando ya en el Hogar para niños de Amsterdam, y dos años más tarde se convirtió en coeditor de la revista Forum(16), desde la que propulsó la arquitectura tal y como la veía, y publicó buena parte de sus escritos. Candilis y Woods iniciaban las obras para la extensión de la ciudad de Bagnols sur Céze(17) y se establecieron como una de las oficinas con más trabajo en Francia, sin dejar de transmitir sus ideas sobre la organización del hábitat humano en textos publicados en 'l'Architecture d'Aujourd'hui' y 'Carré Bleu' con gran repercusión. Los Smithson había terminado el año anterior el Instituto de Enseñanza en Huxton, participaron en la exposición The House of the Future, y tres años más tarde iniciaban el proyecto para la construcción de la sede del Economist en Londres, sin duda la pieza más reconocida de su trayectoria. Además publicaban artículos con regularidad en Architectural Design sobre sus ideas y los avances de grupo.

Con éste firmemente afianzado, se confirmaba el final de los CIAM en Otterlo (1959) después de 30 años de trabajo. El Team 10 emergía (con el reconocimiento de Le Corbusier)(f.15), como referencia intelectual y 'motor' propositivo de la arquitectura en Europa.

En 1962, Alison Smithson publicó en el número especial de Diciembre de Architectural Design una recopilación de textos del equipo, ordenados por temas, que constituía un primer 'manifiesto' de su filosofía: el Team 10 Primer(18, f.16).

El documento comienza con una constatación de la razón de su existencia y sus objetivos. Advirtieron simultáneamente lo inadecuado del pensamiento que habían heredado del movimiento moderno, pero también reconocieron cada uno en el trabajo de los otros 'una vía hacia un nuevo comienzo'.

(16) Van Eyck tomó la dirección editorial de la revista en 1959 junto a J. Bakema. Formó un equipo con H. Hertzberger, G. Boon, D. Apon, J. Hardy y J. Schrofer. Publicó siete números hasta 1963, y uno más en 1967.

(17) La operación se dividió en varias fases, con las que la ciudad esperaba llegar a los 18.000 habitantes. En 1956 la población era de 4.500. ?Candilis, Josic, Woods' B. Chaljub. E. du Patrimoine. Paris. 2010.

(18) 'Team 10 Primer' fue posteriormente reeditado por Alison Smithson en Londres, 1965 (f.15), y finalmente por el MIT Press en 1968, con un nuevo prólogo.

Esta dividido en 5 capítulos. El primero abre con un texto de van Eyck:

‘Hubo un tiempo no lejano en que le mente del hombre se movía según una inercia determinista; llamémosle euclidiana... entonces (tenía que ocurrir antes o después) algunos entusiastas con delicadas antenas (pintores, poetas, filósofos y científicos la mayoría) saltaron de esta inercia y borraron la pátina determinista de la superficie de la realidad.... nuestra gratitud es para ellos: Picasso, Klee, Mondrian y Brancusi; Joyce, Le Corbusier, Schönberg, Bergson y Einstein; a todo el grupo.’

A. van Eyck. Team 10 Primer. 1962(19).

Expresa por escrito la deuda con la nueva ‘consciencia’ que se había generado desde principios de siglo, continua señalando que la arquitectura no ha sido capaz (salvo excepciones) de unirse a ese avance y finalmente propone el camino a seguir para hacerlo:

‘Arquitectura implica un constante redescubrimiento de cualidades humanas constantes, trasladadas a espacios. El hombre es siempre y en todas partes esencialmente igual...los arquitectos modernos han estado insistiendo continuamente en lo que es distinto en nuestro tiempo de tal manera que han perdido de vista lo que no es diferente, lo esencialmente igual.’

A. van Eyck. Team 10 Primer. 1962(20)

Los tres siguientes capítulos están dedicados al papel del arquitecto, la infraestructura urbana y el agrupamiento de viviendas, cuestiones fundamentales para el grupo.

f.17 Calle de Amberes en un día de descanso. W. Klein. 1946

(19) ‘Team 10 Primer’ Ed. A. Smithson. MIT Press. Massachusetts. 1968. pág 20. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

(20) Op. cit. (19). pág 20. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

f.18 Niños jugando a la entrada de un edificio. Helen Levitt. Nueva York. c. 1945

f.19 La calle es un lugar de encuentro. Fotografía de autor desconocido. Tomada de 'Lessons for Students in Architecture'. H. Hertzberger. 010 Publishers 1991.

El último capítulo retoma los aspectos emocionales de su pensamiento, la raíz de su encuentro y el símbolo, ahora afirmado por un manifiesto común publicado para todo el mundo, de su forma de ver la realidad y la arquitectura: el umbral (doorstep, en el texto original).

Hay aportaciones de todos los miembros del equipo, mostrando diferentes acercamientos a la idea.

Los Smithson ven el umbral, junto al hogar, como símbolos de la casa. Unos cuantos 'umbrales' juntos forman una calle, que conforma una suerte de 'umbral' a otra escala de un conjunto mayor (barrio), que se relaciona con otros hasta formar la ciudad. Ésta es una agregación de elementos que, gracias a la cualidad de las relaciones entre unos y otros, es mayor que la mera suma de las partes.

Candilis y Woods se añaden a esta visión, entendiendo el hábitat del hombre como una organización en la que las actividades humanas están recogidas y conectadas, generando un complejo que las pone en valor colectivamente. Los Smithson ofrecen otro aspecto, trasladando a la práctica esta línea de pensamiento, y proponen entender la casa como un conjunto de equipamientos⁽²¹⁾ distribuidos en el espacio de modo que las actividades se ordenan en torno a ellos y no por habitaciones. Así, la casa no tiene una distribución 'fija', sino determinada por las relaciones entre unas funciones y otras, que pueden reordenarse con el tiempo.

Estas son visiones en las que la idea de 'umbral' subyace como una referencia, un concepto amplio que puede recoger otros aspectos propios de la casa y en general, del hábitat del hombre.

Pero el capítulo, el pensamiento sobre esta idea, está fundamentalmente elaborado por van Eyck. Describe el umbral como el lugar donde dos mundos convergen, el individual a un lado, el colectivo al otro. Los arquitectos, advierte, son tan pobres de espíritu que proponen puertas de 5cm. de ancho y 2m. de

(21) 'Appliance House' y 'House of the Future' son proyectos de los Smithson en esta línea realizados entre 1955 y 1958.

alto entre medias de dos fenómenos tan potentes. Como una guillotina. Para él la puerta es el 'escenario' para un 'acto humano maravilloso', la entrada y salida conscientes, una experiencia vital para el que la realiza y también para aquellos que encuentra o deja atrás.

La extensión de esta visión, el 'lugar intermedio', el encuentro entre fenómenos opuestos, puede llegar, en palabras de van Eyck, 'a identificarse con lo que la arquitectura debería alcanzar'.

El proyecto a cualquier escala, señala, debe proveer el lugar donde el 'fenómeno doble' de lo colectivo y lo individual pueda desarrollarse sin acentuar uno a costa del otro. En este punto avanza una cuestión muy relevante en su pensamiento respecto al tema. La realidad está compuesta por fenómenos relacionados indisolublemente entre sí, gemelos, que pueden enfrentarse o convivir, pero que no es posible separar. Dentro y fuera, parte y todo, abierto y cerrado, movimiento y descanso, unidad y diversidad, cambio y constancia no pueden ser el uno sin el otro.

Van Eyck piensa que el deseo determinista de la arquitectura moderna ha intentado dividir estas dualidades, y se ha valido sólo de algunos fenómenos olvidando su ambivalencia. Cambio, movimiento, abierto, fuera, diversidad, colectivo...han sido los generadores de la ciudad moderna: continuidad espacial, flexibilidad constructiva...incluso el trabajo del arquitecto se ha separado en dos vertientes: arquitectura y urbanismo.

La idea de 'umbral' se extiende para van Eyck, y para el resto del Team 10 que suscribe el documento, hasta el punto en que la arquitectura debe ser un intento continuo por romper barreras entre los fenómenos que componen la realidad, y entenderse como una configuración de lugares 'intermediadores' claramente definidos. No debe buscar la continuidad ni borrar la articulación, sino lo contrario, proporcionar lugares donde se produzca la conciencia simultánea de fenómenos relacionados. Lo expresa con un ejemplo:

f.20 Diálogo entre dos residentes en el Hogar para niños en Amsterdam de A. van Eyck. 1959

f.21 Alumnos en unos de los patios del edificio para la Freie Universität en Berlín, de Candilis, Josic y Woods. 1973.

‘Quítense los zapatos y caminen a lo largo de una playa a través de la delgada lámina de agua que se desliza entre el océano y la arena. Se sentirán reconciliados de un modo que no sentirían si hubiera un diálogo forzado entre ustedes y cualquiera de los dos grandes fenómenos. Pues aquí, entre medias de la tierra y el océano, en este territorio intermedio, ocurre algo muy distinto de la nostalgia del marinero. No hay deseo de la tierra desde el mar, no ha deseo contrario, no pueden dividir uno de otro. La arquitectura debe extender la delgada frontera, persuadirla para convertirse en un territorio intermedio, articulado. Su trabajo es proveer este territorio por medio de la construcción; proveer, desde la escala de la casa hasta la de la ciudad, un conjunto de lugares reales para gente real y cosas reales.’

A. van Eyck. Team 10 Primer. 1962(22)

La propia palabra ‘umbral’, como van Eyck sugiere que haga la arquitectura, extiende su significado más allá de su origen. De la entrada a la casa, marcada por el sillar bajo el dintel, el lenguaje la ha ampliado hasta el lugar de entrada o punto de comienzo de cualquier cosa, física o conceptual.

También se entiende como el punto en que algo alcanza la intensidad suficiente para empezar a producir un efecto. La idea de ‘umbral’ no sólo es el símbolo de la arquitectura que el Team 10 quiere hacer, sino del punto en que el grupo se encuentra, al inicio de sus carreras y con el deseo de cambiar la Arquitectura Moderna.

Desde estos principios, cada miembro del grupo evolucionó por caminos distintos y complementarios, en los que la aplicación de la ‘filosofía del umbral’ alcanzó a diferentes aspectos. La expresión inicial de van Eyck pudo ser más sugerente y directa que la de los demás, y sus proyectos siguieron la vía marcada por los textos contenidos en Team 10 Primer.

(22) ‘Team 10 Primer’ Ed. A. Smithson. MIT Press. Massachusetts. 1968. pág 99. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

Consiguió hacer 'despegar' esta 'nueva conciencia'. Sin embargo, el desarrollo posterior de aquellas ideas en el trabajo de Candilis y Woods o los Smithson aportó profundidad a la arquitectura del 'umbral', tratando las cuestiones que la completaron.

En los siguientes capítulos se analizarán los procesos que condujeron a los proyectos que mejor pueden representar el acercamiento particular de cada arquitecto a la extensa idea de 'umbral', y trazar con estos ejemplos un panorama de lo que significó en la arquitectura del Team 10.

En el caso de van Eyck, se va seguir el camino que llevó a la construcción del Hogar para Niños en Amsterdam (1955-59). Para estudiar el impacto de esta 'filosofía' en la obra de Candilis y Woods se ha elegido el edificio para la Universidad Libre de Berlín (1963-73), examinando las obras e ideas que guiaron aquel proyecto. Se selecciona el Garden Building de los Smithson en St. Hilda's College de Oxford (1967-69) para tratar de ofrecer una perspectiva distinta del tema, identificativa de su arquitectura respecto del resto.

Finalmente se analizará la relevancia de la 'filosofía del umbral' en el recorrido del Team 10 y la influencia o validez que su propuesta haya podido alcanzar en el desarrollo de la arquitectura hasta la actualidad.

f.22 Fachada del edificio en el jardín para St. Hilda's College en Oxford. A. y P. Smithson. 1970.

2.

Opuestos reconciliados El Hogar para niños en Amsterdam de Aldo Van Eyck 1954-59

“Hay una cosa más que ha ocupado mi mente desde que los Smithson dieron con la palabra ‘umbral’ en Aix. No la he olvidado desde entonces. He estado reflexionando sobre esto, expandiendo su significado tanto como he podido. He ido incluso tan lejos como para identificarlo como símbolo de lo que la arquitectura debe alcanzar”

Aldo van Eyck, presentación en la reunión del Team 10 en Otterlo 1959 (1)

f.1 Aldo van Eyck en 1960

f.2 Carola Welcker

(1) texto recogido en 'Team 10 Primer'. Alison Smithson ed. MIT Press, Boston, 1968. pág. 96. Trad. autor de la tesis.

(2) texto original en inglés en 'Amsterdam Orphanage. A Modern Monument'. Francis Strauven, Herman Hertzberger. NAI Publishers. Rotterdam 1996. pág. 9. Trad. autor de la tesis

(3) van Eyck reunió una considerable colección de piezas de arte moderno y primitivo, que incluía una pintura de P. Mondrian, 'Composición con rectángulos de colores', de 1917. Puede decirse que la relación personal más cercana fuera con R. P. Lohse, con el que mantuvo numerosos debates en torno a la relación entre arte y arquitectura. La obra de Lohse del período 1945-1947 supuso una influencia muy directa en la idea de 'armonía en movimiento'. F. Strauven menciona estas cuestiones en distintos capítulos de 'The shape of relativity' Architectura&Natura, Amsterdam 1998

Van Eyck y la 'nueva conciencia'

En Diciembre de 1954 Aldo Van Eyck (f.1) recibió el encargo de proyectar y construir un hogar para niños huérfanos de hasta 18 años en las afueras de Amsterdam. La carta en que el futuro director del centro le anunciaba el encargo hablaba del 'comienzo de una nueva era, una que empieza con el proyecto de un hogar para niños como nunca ha existido antes. Que los niños puedan vivir en él y desarrollar todo su potencial debe ser evidente en todos sus aspectos' (2). Se trataba de un programa adecuado y unas premisas idóneas para la arquitectura que van Eyck quería proponer. Tenía 36 años, y en aquel momento ya había madurado en él el pensamiento, el conjunto de ideas, que condujo su trabajo y labor crítica durante su vida.

Estos principios habían comenzado a forjarse a partir de la intensa relación con la vanguardia artística que van Eyck mantuvo desde el inicio de su actividad como arquitecto. Completó sus estudios de arquitectura en Zurich (1942), y permaneció allí durante la guerra mundial. En este período van Eyck entró en contacto con Carola Welcker (f.2), esposa de Siegfried Giedion y una de las primeras historiadoras de las vanguardias del siglo XX. Ella introdujo al joven arquitecto en un entorno artístico en el que las figuras de P. Mondrian (f.4), K. Brancusi y P. Klee ejercían una influencia sobresaliente, aunque las obras de R. Lohse, H. Arp, A. Giacometti o T. Tzara tuvieron un papel muy relevante. La relación con estos artistas, poetas y pensadores produjo una impresión poderosa en van Eyck (3), que profundizó en el conocimiento de las diversas corrientes y artistas hasta encontrar las manifestaciones de las ideas que éstas expresaban en otros campos de actividad, como literatura o ciencia, desde J. Joyce a H. Bergson.

Desde este estudio Aldo comienza a identificar una nueva postura intelectual común a todos los terrenos del conocimiento, una suerte de revolución de

artistas y científicos en contra de lo establecido, que él estaba dispuesto a respaldar en el campo de la arquitectura.

En 1946, ya de vuelta en Amsterdam, van Eyck comenzó a trabajar en la oficina de proyectos del Ayuntamiento. El director de la oficina, C. van Eesteren (f.3), presidente del CIAM desde 1930, le incluyó enseguida en 'de 8', el grupo de Amsterdam para los CIAM.

En ese período se estaba preparando el primer congreso de la postguerra, que iba a tener lugar en Bridgewater, Inglaterra, al año siguiente. El programa final del congreso se conformaba a partir de las propuestas que los distintos grupos y personalidades formulaban en conjunto o individualmente.

S. Giedion, entonces secretario general del CIAM, era consciente del atraso formal de la arquitectura respecto a otras artes desde el comienzo de siglo. Planteó 'arquitectura y su relación con pintura y escultura' como tema principal.

El grupo holandés y el inglés (MARS) reaccionaron en contra de la materia estética o formal como contenido prioritario, y pusieron por delante en orden de importancia el asunto de la arquitectura y su relación con el hombre común, y el problema de la vivienda como tarea del arquitecto miembro de la sociedad.

El joven van Eyck, interesado y formado en las vanguardias artísticas, se preparó para tomar parte en el comité 'Expresión Arquitectónica', donde intercambiaría ideas con Giedion y J.L. Sert entre otros.

Su intervención en la sesión plenaria 'agitó el congreso completo', en palabras del propio Giedion (4), Fue un alegato a favor de la imaginación frente a otras capacidades como el sentido común o la lógica en el trabajo del arquitecto, una reacción en contra de la actitud mecanicista del planeamiento moderno, proponiendo la imaginación como herramienta para el proyecto, la única facultad capaz de dar forma a la 'nueva consciencia'. La exposición, que

f.3 C. van Eesteren (izquierda) y T. van Doesburg . 1923

f.4 P. Mondrian 'Composición con rectángulos de colores' 1917. Colección A. van Eyck

(4) S. Giedion. 'A Decade of New Architecture'. Girsberger, Zurich, 1951. pág. 30. Citado en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. autor de la tesis

f.5 Le Corbusier y J.L. Sert.
c.1955

recogió opiniones encontradas, recibió el respaldo de Le Corbusier (f.5):

'Por fin la imaginación entra en el CIAM!'.(5)

La intervención fue resumida por el propio van Eyck en un artículo que no llegó a publicarse, aunque fue recogido por Giedion en su informe del congreso. El texto, sintetizado después en un breve artículo publicado en la revista Forum (6), describe una 'nueva consciencia' que ha empezado a extenderse entre el género humano. Es un nuevo enfoque que probablemente ha estado latente durante mucho tiempo, pero que en el último medio siglo ha empezado a revelarse a través del trabajo creativo de un reducido grupo de hombres en todos los rangos de la actividad, desde el astrónomo al poeta. La consecuencia de esta nueva actitud será la transformación profunda de la sociedad, el nacimiento de una forma de existencia más natural y elemental. En esta nueva civilización, la 'gracia', la belleza, formará parte de la vida como lo hace de las artes. La batalla entre el sentido común y la imaginación, que se había saldado con victoria para el primero tres siglos antes, ha comenzado de nuevo.

La imaginación que valora van Eyck no es un instrumento que permite escapar de la realidad y construir un sucedáneo artificial. Es la facultad que relaciona hombre y naturaleza, y el denominador común entre artes y arquitectura, pues ambas son expresión de naturaleza a través del hombre.

(5) S. Giedion. 'A Decade of New Architecture'. Girsberger, Zurich, 1951. pág 37. S. Giedion recoge la exclamación de Le Corbusier como previa a la intervención de van Eyck. Sin embargo, éste siempre ha señalado que fue posterior. Trad. autor de la tesis

(6) 'We discover style' A. van Eyck. Forum, 1949, no. 2-3, pág 115-116. Original en holandés. Recogido en inglés en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. autor de la tesis

(7) 'Intervention at CIAM 6, Bridgewater, 1947' A. van Eyck, 13 Septiembre 1947. Original en inglés en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. autor de la tesis

'La imaginación es esencia del ser. Sin imaginación somos cadáveres en descomposición'

Aldo van Eyck, manuscrito sin publicar. Bridgewater, Septiembre 1947(7)

Desde este momento van Eyck comenzó una actividad de impulso de la imaginación, que se centró un año más tarde en su relación con el grupo CoBrA. Fundado en 1948, lo formaban pintores holandeses (K. Appel, Constant Nieuwenhuys), belgas (Corneille), y daneses (Asger Jorn), además de escritores y poetas belgas (C. Dotremont y J. Noiret),

El pequeño apartamento del arquitecto se convirtió en lugar de reunión frecuente (f.8), y él mismo en referente intelectual del grupo. Su obra (f.6) trataba de continuar el camino expresivo que habían abierto Miró o Klee, acercándose con la desinhibición de una mente joven a la fuerza de lo primario, a la energía vital y al deseo. Lo hacían a través del uso dinámico del color y las formas primitivas, utilizando temas que incidían en el efecto de la sociedad del momento sobre la infancia.

El apoyo de van Eyck continuó con el montaje de dos de sus primeras exposiciones (Amsterdam 1949, Lieja 1951), donde pretendió integrar el trabajo de CoBrA en la geometría de De Stijl, una expresión opuesta dentro de lo que el arquitecto entendía como parte de la 'nueva realidad'.

En varias ocasiones salió en su defensa ante las críticas de los conservadores (8). Había visto en ellos la actitud de la que habló en Bridgewater. Eran una versión de la 'gran revolución' en la que la imaginación estaba al frente. Gracias a ellos terminó de entender que uno de sus objetivos particulares dentro de la revolución era una vuelta a lo permanente en el hombre, expresado en las formas primitivas capaces de responder a las necesidades y deseos humanos.

En el discurso de apertura de la exposición dedicada a Corneille en una galería de Amsterdam en 1951, van Eyck estableció una primera conexión entre su idea de imaginación y el terreno de lo intermedio, que se convertiría pronto en clave del conjunto de su pensamiento:

f.6 K. Appel. 'Caballo y Flauta' 1951

f.8 Apartamento de van Eyck en Binnenkant, 32

(8) van Eyck escribió 'Un alegato por la imaginación' (en el original en holandés el título es un juego de palabras con el nombre de Appel), un manifiesto en forma de poster en defensa del mural que K. Appel había realizado en el Ayuntamiento de Amsterdam en Abril de 1949. Los funcionarios lo encontraban 'incomprensible y desagradable', y exigieron que se repintara la pared. Van Eyck pegó el cartel en lugares públicos y lo envió a los medios de comunicación. Consiguió suficiente apoyo para mantener el mural, que quedó a la vista en su estado original en 1959. El texto del manifiesto publicado en inglés en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008

f.9 Martin Buber en 1953

'La imaginación no ve la realidad como un terreno que uno puede dividir entre consciente y subconsciente. Corneille no pinta en ninguno de los dos, o desde los dos, pinta en un terreno intermedio, uno al que leyendas, mitos, pasiones, pájaros, peces, gusanos, flores y personas vienen, y al que vuelven'

Aldo van Eyck, 'Constant and the Abstracts', Febrero 1951 (9)

Detrás de esta afirmación puede percibirse con claridad la influencia directa de una figura fundamental en el desarrollo del pensamiento de van Eyck. Los textos del profesor Martin Buber (f.8). erudito vienés de ascendencia judía, habían tenido importancia en la formación de van Eyck dentro de su religión. En un ensayo del mismo año que el discurso de van Eyck, Buber expuso una postura paralela a la expresada por el arquitecto:

'El arte no es expresión de una objetividad natural, ni la de una subjetividad espiritual; es trabajo y testigo de la relación entre la sustancia del hombre y la sustancia de las cosas, el intermedio que ha tomado forma'

M. Buber, *Urdistanz und Beziehung*, 1951 (10)

(9) transcripción del discurso en inglés en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. Autor de la tesis

(10) Citado por Rolf Gutmann y Theo Manz en 'Considerations for the essence of the Theme', texto presentado en el congreso CIAM de Sigtuna, 1951. Trad. autor de la tesis

En el ensayo "Yo y Tú" ("Ich und Du", 1923) Buber había introducido previamente el concepto de 'entremedias' ('das Zwischen'), que van Eyck tomó como referencia en la visión de la realidad a través de la imaginación. La idea nace del entendimiento del diálogo en la relación entre miembros de una misma comunidad. Buber plantea que la calidad de esa interacción está basada en la condición de oposición y complementariedad de cada uno, y que el diálogo debe su eficacia al cómo se produce más que al qué se dice. El modo en que se da esta relación no tiene por qué ser necesariamente convencional,

‘puede estar en el tono del jefe de estación, en la mirada de un viejo
quiosquero, o en la sonrisa del limpiabotas’

M. Buber, ‘Yo y Tú’ (‘Ich und Du’), 1923 (11)

f.10 patio en Dijkstraat, Amsterdam 1954

f.11 plaza en Zahnhof, Amsterdam 1949

La importancia de lo ‘entremedias’ radica en el hecho de que un ser considere al otro como un ser claramente distinto, opuesto pero complementario, para ser capaz de relacionarse con él en un terreno común a los dos, que trasciende el terreno individual de ambos: ‘entremedias’.

Estas reflexiones pueden interpretarse como una traslación a la escala humana de la idea de relatividad que, desde sus raíces científicas, dirigía la ‘revolución’ antideterminista a la que se estaba sumando van Eyck.

El concepto de relatividad entiende una realidad policéntrica, no sujeta al dominio de un centro fijo, no definida como estructura jerárquica, pero que, lejos de ser un caos, tiene una coherencia compleja en la que cada cosa autónoma está unida a las demás por relaciones recíprocas. En esa coherencia lo que hay entre las cosas es tan importante como las propias cosas. La idea de ‘entremedias’ de Buber se convirtió para van Eyck en la interpretación más valiosa de este concepto.

Al tiempo que colaboraba con CoBrA, van Eyck comenzó a proyectar para la oficina de proyectos del Ayuntamiento de Amsterdam una serie de lugares de juego para niños (12). Estos espacios se ubicaban en vacíos dentro de la trama urbana de la ciudad, en solares sin uso, esquinas perdidas en un cruce de calles, o en plazas poco cualificadas (f.9, f.10). La serie se prolongó hasta los 736 proyectos que van Eyck construyó entre 1947 y 1978.

En ellos pudo iniciar con cierta libertad la puesta en práctica de las ideas que empezaban a tomar forma en su pensamiento. Los patios de juego le permitieron experimentar con geometría primaria inspirada en Arp, Täuber, Brancusi y de Stijl, pero también con formas originadas en el arte primitivo

(11) M. Buber ‘Yo y Tú’, Ed. Caparrós, Madrid, 1993. pág. 50. Citado por A. Tzonis y I. Lefaivre en ‘Aldo van Eyck. Humanist Rebel’, 010 Publishers, Rotterdam 1999, pág. 62

(12) van Eyck comenzó a trabajar en el Departamento de Obras Públicas de Amsterdam en Octubre de 1946, nada más regresar a Amsterdam. Comenzó colaborando en diversos planeamientos suburbanos, pero sus divergencias con los métodos de Stijl de van Eesteren, director del Departamento, obligaron a éste a encomendarle tareas más adecuadas a sus ideas.

f.12 plano de elementos de juego diseñados por van Eyck, dibujado por el Departamento de Obras Públicas del Ayuntamiento de Amsterdam. 1960

f.13 cúpula de tubo de hierro en Amsterdam-Osdorp, 1963

que había comenzado a investigar.

Produjo un lenguaje arquitectónico propio, armado por figuras geométricas variadas (círculos, polígonos, arcos) y combinadas conformando elementos que sugerían múltiples significados (f.11).

Pedestales cilíndricos para saltar de uno a otro o sentarse a merendar, arcos para andar sobre ellos como por un puente o para crear pequeños espacios techados, areneros rodeados de bancos poligonales para hacer construcciones de arena o descansar recostado.

Formas y materiales urbanos (hormigón y hierro) que ofrecían la oportunidad de encontrarles una función propia, preparados para la actividad y el descanso, para ser usados o para formar parte del paisaje artificial al que pertenecían cuando niños y padres volvían a casa.

Van Eyck encontró en estos lugares las primeras respuestas construidas a aspectos clave en su arquitectura posterior y en el pensamiento que reunió al Team 10 unos años más tarde.

La cualidad formal de cada elemento y del conjunto pretendía servir como instrumento de 'identificación' del ciudadano con su entorno, de imagen reconocible en cada vacío que conformara una red de imágenes representativas e identificables por los habitantes con su medio urbano.

La disposición de elementos trataba de obtener un espacio en el que el niño podía sentirse protegido, recogido en un 'interior' separado de un modo articulado del resto de la calle. Un lugar sin vallas ni cubierta y sin embargo capaz de producir la sensación de recogimiento propia de la habitación (f.12). La elección de cada vacío y el modo de ocuparlo tenía como objetivo la extensión de la casa hacia el exterior, y a la vez la extensión de la ciudad hacia el interior.

El umbral, lugar entre fenómenos opuestos

Desde su primera incursión en el CIAM en 1947 hasta la formación del Team 10 la labor crítica de van Eyck siguió vinculada a los congresos internacionales. Éstos vivieron un período convulso en los primeros años 50. La generación de arquitectos más jóvenes comenzó a tomar mayor importancia en los distintos grupos nacionales, y sus aportaciones superaban en número y relevancia a las de los miembros más antiguos.

Van Eyck tuvo una presencia poco destacada el congreso de Hoddesdon (1951), pero en textos posteriores reflejó la importancia que tuvo para él la intervención de J. Bakema, colega en el grupo holandés. Describía la idea de 'núcleo' ('core', en el original inglés) como el elemento que convierte a una comunidad en algo más que una mera agregación de individuos. Un elemento esencial en cualquier organismo, el núcleo físico o corazón. El sentido comunitario, la interdependencia de los individuos es mayor cuanto menor es el organismo. Muy fuerte en la familia, todavía importante en un pueblo o una agrupación de viviendas pequeña, y reducido en el barrio, el distrito y la ciudad, aunque se mantiene incluso en la metrópolis. En cada una de estas etapas se requiere la creación de un entorno físico especial, de un escenario que sea expresión formal de este sentido comunitario, y a la vez sirva como instrumento para desarrollarlo. Éste es el corazón físico de la comunidad, el 'núcleo'.

En la casa, la chimenea, la cocina, el lugar de la televisión. En la ciudad o el pueblo, puede tomar formas variadas, puede ser hasta un cementerio (14). Tanto en una como en otra, el 'núcleo' tiene un cierto carácter espontáneo; su situación o forma pueden estar planeados o no, derivados de la historia o de un acción aislada. Puede albergar actividades, o ser un refugio de éstas. Su ambiente debe ser relajado, de participación, una fuente de posibles

(14) J. Bakema cita como ejemplo el cementerio de Estocolmo, de E.G. Asplund: "creo que en ese cementerio hay un núcleo, aunque uno de una clase especial. Es un lugar donde la separación entre vida y muerte ha tornado en una relación maravillosa", Recogido en 'The Heart of the City', Tyrwhitt, Sert y Rogers, Londres 1952. Trad. autor de la tesis

encuentros y estímulo de la conciencia cívica. Es el lugar donde la escala y valores humanos se restablecen dentro del dominio público (15).

El programa del congreso de Aix-en-Provence (1953) se preparó en dos reuniones previas, celebradas en Sigtuna y París. En la primera (1952), la ausencia de las grandes figuras (Le Corbusier, J.L. Sert, W. Gropius, S. Giedion) dio pie a una argumentación más viva de las dudas sobre la validez de los objetivos marcados. El propósito de redacción de una Carta del Hábitat (f.13), necesario para la vieja escuela e inútil para las jóvenes generaciones, quedó a expensas de definir con exactitud lo que cada uno entendía por 'hábitat'.

Van Eyck, en un informe elaborado junto a A. Wogenscky, ofreció algunos principios básicos. Según estos, el hábitat es un organismo estructurado, indivisible en partes distintas. La modificación de alguna de las partes transforma el todo. Este organismo está en perpetuo movimiento, de acuerdo a la movilidad del hombre y la sociedad, y su estructura es objeto de renovación continua. El hombre reacciona al hábitat, así como el hábitat reacciona al hombre, contribuyendo recíprocamente a convertirse en lo que son.

En Aix, el congreso 9, las presentaciones de los jóvenes 'rebeldes' tuvieron un carácter más práctico. Se incluyeron propuestas construidas y proyectos, y las ideas expresadas apuntaron en una dirección más precisa. G. Candilis, S. Woods y V. Bodiansky realizaron la presentación que causó el mayor interés entre la generación más joven. Su exposición de un conjunto de edificios construidos en los suburbios de Casablanca, bajo el título 'Hábitat para la Mayoría', encamina a van Eyck en la importancia de perseguir en el planeamiento de grandes agrupaciones de viviendas las mismas cualidades que caracterizan al hábitat individual.

Van Eyck orienta el problema en una dirección propia:

f.14 Le Corbusier, C. van Eesteren, J.L. Sert y E. Peressutti en Hoddesdon. 1951

(15) Van Eyck transcribe lo expresado por Bakema, y sintetiza otras aportaciones y la suya propia sobre el tema en el artículo 'The Moment of Core' publicado en Forum, 'The Story of Another Idea', 1959. Recogido en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. Autor de la tesis

f.15 Cartel CIAM IX Aix-en-Provence. 1953

“En orden a superar la amenaza de la cantidad ahora que estamos enfrentados al hábitat para grandes poblaciones (la estética de la cantidad), debemos descubrir las leyes de lo que me gustaría llamar ‘armonía en movimiento’. Los proyectos deben resolver los problemas estéticos a través de la estandarización de elementos constructivos: a través de la repetición de viviendas similares y ‘disimilares’ dentro de una unidad de vivienda mayor; a través de la repetición de estas unidades, similares o ‘disimilares’ a su vez. Tema y su mutación y variación”

A. Van Eyck. Aix-en-Provence, 1953 (16)

(16) texto publicado originalmente en holandés en Forum, 7/1959. Recogido en inglés en ‘Aldo van Eyck. Writings’ F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. Trad. Autor de la tesis

(17) La síntesis de las intervenciones de los futuros miembros del Team10, que los propios Smithson redactaron, ha contribuido a la relevancia del papel de éstos en Aix, si bien su exposición obtuvo una repercusión baja entre los asistentes, según los informes oficiales del CIAM 9. A. Pedret se refiere a esta cuestión en ‘Team 10. In search of a Utopia of the present’. M. Risselada y D. van der Heuvel editores. NAI Publishers, Rotterdam 2005, pág 21

En su primera aparición oficial como miembros del grupo británico MARS en un congreso internacional, Alison y Peter Smithson también ejercieron un papel fundamental (17). Su intervención tenía como objetivo la abolición de las 4 categorías funcionales sobre las que se había fundado el planeamiento urbano (vivienda, trabajo, transporte y ocio) desde los CIAM de preguerra, y sustituirlas por ‘niveles de asociación humana’: casa, calle, barrio y ciudad. El planeamiento debía concebirse desde las posibilidades de asociación entre individuos en la misma casa, en la misma calle, en el barrio y en la ciudad. Cada nivel implica un tipo diferente de relación, cercana y física en casa o calle, de reconocimiento en el barrio, y de contacto intelectual en la ciudad. En la forma física de la comunidad, lo esencial es la comprensibilidad, la claridad de organización, y esta alcanza a cada una de sus partes. Estas deben ser reconocibles dentro del conjunto, ‘unidades comprendidas’. Para los Smithson, encontrar la estructura apreciable de división de cada comunidad que mejor responda a la asociación entre individuos en sus distintos niveles es la clave del problema del hábitat.

Van Eyck añadió estas ideas a la noción de ‘identidad’ que había comenzado a alumbrar en los primeros patios de juego de Amsterdam. Para él, ante el

problema de la planificación de grandes comunidades, cualquier proyecto que ignorase las condiciones que limitan las posibilidades de agrupación y no proporcionase los suficientes elementos de identificación en todas las etapas de multiplicación, desde la casa a la ciudad, no cumpliría los requerimientos de 'hábitat'. Estos elementos de identificación tienen, aparte de su posible función física, una función emocional: limitar el entorno y llevarlo a escala humana. La calle estrecha y corta del arrabal triunfa en lo que los grandes desarrollos urbanos fracasan.

Las fotografías que los Smithson mostraron sobre el juego de niños en las calles de un barrio de Londres (f.16), ilustraban perfectamente esta afirmación. La explicación del uso de estas calles reducidas de un suburbio obrero maltratado por los bombardeos en la guerra como lugar de ocio familiar incluyó el término 'umbral' ('doorstep' en el original), símbolo del hogar extendido hacia el exterior.

La expresión produjo un profundo impacto en Van Eyck, que creyó encontrar el argumento que podía conjugar los conceptos que hasta aquel momento había manejado. El 'umbral' era el símbolo que mejor los representaba en el campo de la arquitectura. A partir de aquel momento, llegó a interpretar la idea de 'umbral' en un sentido más amplio que el que los propios Smithson pretendían cuando lo pronunciaron en Aix. Lejos de limitarlo a la extensión entre la casa y la calle, van Eyck extendió su significado hasta cubrir toda relación entre hombre y hombre, entre hombre y cosas.

Esta interpretación comenzó a tomar forma durante la preparación del siguiente congreso internacional, celebrado en Dubrovnik en 1956. A la finalización del congreso de Aix se había hecho patente la afinidad de los jóvenes participantes holandeses, ingleses y franceses, que coincidían en la aversión por la mentalidad analítico-funcional y concebían el hábitat en términos de relaciones humanas.

f.16 Niños en Bethnal Green, Londres, fotografía de N. Henderson

f.17 Escala de asociación sobre diagrama de Geddes, A. Smithson

(18) Las teorías sobre los asentamientos humanos en relación con la actividad y el lugar donde esta se desarrolla de P. Geddes, biólogo y urbanista escocés (1854-1932), sirvieron de base para las ideas que expusieron miembros del Team 10 en la preparación del congreso de Dubrovnik.

(19) Manuscrito original en inglés, recogido en en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 186. Trad. autor de la tesis

(20) documento escrito en Octubre de 1954. Original en inglés recogido en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 189. Trad. autor de la tesis

Holandeses (van Eyck, J. Bakema) e ingleses (P. Smithson y J. Voelcker) se reunieron seis meses más tarde (Enero de 1954) en Doorn (Holanda) para elaborar una postura común tras las presentaciones de Aix. Ésta se concretó en un manifiesto que resumía la intervención de los Smithson y establecía su escala de asociación representada en el diagrama de Geddes(18)(f.17) como criterio básico para el estudio del problema del hábitat.

Cinco meses después, en la reunión del consejo CIAM en París se encomendó al grupo, finalmente formado por Bakema, A. y P. Smithson, Candilis, Gutman, van Eyck, Howell, Voelcker y Woods, la organización del congreso 10. El trabajo de este 'comité CIAM 10', conocido pronto como Team 10, se enfocó en la redacción de las directrices que exponían su actitud y trataban de conducir las propuestas de los demás participantes en ese mismo camino. Se inició un intenso debate entre los integrantes del grupo, traducido a versiones sucesivas de un documento-guía redactado por los Smithson que iba recogiendo las aportaciones de cada miembro.

Entre los criterios que pensaba debían incluirse junto a las primeras pautas que los Smithson habían elaborado, van Eyck propuso:

'Los proyectos deben manifestar, en términos arquitectónicos, el deseo real de superar las polaridades que realmente no existen: individual-colectivo, material-emocional, parte-todo, permanencia-cambio, interior-exterior. No son dualidades, ni polaridades. Este hecho debe ser expresado en cualquier planeamiento'

Aldo van Eyck, Carta a los Smithson, Septiembre de 1954(19)

Ante las reticencias de los Smithson, redactó su propia versión del documento, una memoria (20) que enuncia en cuatro puntos las ideas que se estaban asentando en su mente. En el primero anima a sus colegas a

redescubrir la facultad de distinguir lo permanente y esencial para el hombre, de lo arbitrario. A entender que lo constante y lo cambiante son categorías ambivalentes en el tiempo y el espacio. Insta a los arquitectos a desarrollar una mayor conciencia de las relaciones sustanciales, así como la capacidad de impulsarlas a través de la forma.

Para van Eyck (f.19), el nuevo hábitat humano debe ser expresión formal y estímulo del contacto entre hombre y hombre, y entre hombre y cosa, 'la gran realidad del umbral'. La forma arquitectónica debe sostener la aspiración humana de reconciliar los opuestos (individual-colectivo, parte todo, interior-exterior, físico-espiritual...), que el tiempo debe reconocer como fenómenos duales. Estas observaciones no se vieron correspondidas por los Smithson con la intensidad que van Eyck pretendió. Éstos nombraron la 'filosofía del umbral' como una nueva actitud, una voluntad de comenzar a pensar desde las relaciones entre hombres, y entre hombre y cosas, a todas las escalas, Resolver características abstractas (interior-exterior, individual-colectivo,...) a través de 'un universo más sutil', era sólo una de las vías para enfrentarse con el problema del hábitat.

El pensamiento de van Eyck contiene una reflexión más profunda. Entiende las categorías opuestas como un solo fenómeno doble, y no como polos opuestos. La tendencia a la división de la realidad en extremos enfrentados claramente definidos de la escuela racionalista queda relegada, su pensamiento, por una concepción de la realidad conformada por fenómenos ambivalentes, compuestos por dos caras de una misma categoría que no pueden separarse la una de la otra. La mente en equilibrio necesita reconciliar los extremos. El sentido de lo interior no es completo sin el de lo exterior, el valor del todo no se entiende sin el de la parte, el alcance de lo colectivo depende de lo individual. Para van Eyck, es propia del hombre la inclinación alterna entre los extremos. De la misma manera que respira, hacia dentro y

f.18 El niño en el umbral de casa, para van Eyck la imagen más representativa del territorio común a dos categorías opuestas. Dentro y fuera al mismo tiempo, entre lo conocido y lo desconocido, libre pero a un paso del refugio de su madre

f.19 Aldo van Eyck, barriendo alrededor de uno de los patios de juego en Amsterdam. C. 1955

f.20 Diagrama de A. van Eyck en una carta a los Smithson, 1954. Representa su interpretación de la 'gran realidad del umbral'. A un lado de la puerta la casa, el mundo interior, al otro la calle, el exterior. Entre-medias, el territorio del umbral.

hacia fuera, tiene necesidad de interior y exterior de un modo natural. En arquitectura, lo abierto y lo cerrado sólo importan si pueden ayudar en este objetivo.

'Eso es por lo que sería tan satisfactorio si la relación entre espacios interiores y exteriores, entre espacio individual y común, entre abierto y cerrado, se convirtiera en imagen construida de la naturaleza humana, de modo que el hombre pudiera reconocerse en ella'

A. van Eyck, 'On inside and outside space', Forum, Abril 1956 (21)

(21) Artículo publicado en Forum, 4/1956. Original en holandés. Recogido en inglés en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 129. Trad. autor de la tesis

(22) El ejemplo, utilizado en diferentes ocasiones, está tomado de la transcripción de la conferencia de van Eyck en la Real Academia de Arte de La Haya, Febrero de 1961. Publicada en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 295. Trad. autor de la tesis

El umbral simboliza el terreno donde estos extremos se reúnen, el mundo dentro del que el hombre encuentra alivio a la disyuntiva entre lugares, actividades o condiciones distintas (f.20). Van Eyck explica la idea desde la puerta, su mínima expresión. Esta sirve para ir y venir, para pasar un tiempo breve, entretenerse también. No se trata de un mal necesario para atravesar una pared que separa una habitación de otra. Él área entre aquí y allí, entre el hombre y el otro lado de la puerta, es más interesante que la función mecánica. Con frecuencia uno se encuentra parado con el tirador en la mano, dudando en el quicio, ese espacio que no lo es, sin saber si quiere irse o no. Esta puerta estrecha no corresponde al momento en que el hombre no quiere simplemente pasar de un sitio a otro, como a través de una guillotina. Debemos tratar de dar forma al lugar entre este momento y el siguiente, entre dentro y fuera, hacer un lugar de cada puerta (22).

A partir de la escala de la puerta, van Eyck quiso extender esta reflexión hasta la escala de la ciudad, y hacerlo válido en las relaciones entre hombre y casa, entre hombre y ciudad, y entre casa y ciudad (f.21).

El terreno de lo intermedio ('the in-between realm', en el término original), simbolizado por el umbral en el campo de la arquitectura, es el elemento

capaz de articular los principios que le condujeron hasta aquel momento, de conjugarlos en un pensamiento más completo. Era la traslación personal de la idea de relatividad, que significó el origen intelectual de la 'nueva consciencia', advertida desde sus primeros escritos. 'Lo intermedio' era para van Eyck el fondo sobre el que se desarrolló la fusión de lo orgánico y lo geométrico de Klee, Brancusi o Arp. Era el propósito de la interacción de sujeto y objeto, luz y sombra, estático y dinámico de los cubistas; lo que relacionó la consciencia y la inconsciencia de los surrealistas. 'Lo intermedio' es su propia versión del 'entremedias' de M. Buber, que toma forma entre lo subjetivo y lo objetivo, sólo por medio de la imaginación. Su tentativa de interpretarlo en los patios de juego le había descubierto la noción de 'identidad' del hombre con el medio, y el sentido de 'recogimiento', de interior aún al exterior, que estos provocaban.

'el patio de juego es núcleo y extensión del umbral'

A. Van Eyck, presentación CIAM 10. Dubrovnik, 1956 (23)

La manera de trasladar esta interpretación a grandes poblaciones había despertado su preocupación por la estética del número, la articulación armónica de unidades de modo que el sentido del 'umbral' se extendiera a grandes escalas. El arquitecto-urbanista debía proporcionar una 'bienvenida a casa' construida. Una forma concebida 'a la imagen' del hombre. En la naturaleza de éste ve la alternativa y lo relativo, más que la disyuntiva y lo absoluto. Uno y otro, no uno u otro, en un territorio propio para esa relación. La 'filosofía del umbral' evolucionó en el pensamiento de van Eyck hasta convertir la búsqueda de lo intermedio, del lugar en que las categorías opuestas se reúnen como fenómenos dobles, en el objetivo de su arquitectura.

f.21 Viviendas Spangen, Rotterdam. M. Brinkman, 1919.

(23) En 'Lost Identity'. A. van Eyck. Dubrovnik 1956. Publicada en 'Team 10. In search of a Utopia of the present'. M. Risselada y D. van der Heuvel editores. NAI Publishers, Rotterdam 2005, pág 57

f.22 Planta de una de las escuelas en Nagele, A. van Eyck y H.P.D. van Ginkel, 1954-1956

La escuela en Nagele y el encargo del Hogar para Niños en Amsterdam

A principios de 1954, en pleno debate para la preparación del CIAM 10 en Dubrovnik, Aldo van Eyck recibió el encargo de construir junto a H.P.D. van Ginkel tres escuelas primarias en Nagele. La población, a 80 km. de Amsterdam, estaba comenzando a desarrollarse sobre terreno ganado al mar a partir de un planeamiento urbano en el que el propio van Eyck colaboró con los integrantes del grupo 'de 8' (24).

El encargo, para una escuela estatal, una católica y una protestante, supuso la oportunidad de llevar a la práctica la 'filosofía' que en ese momento maduraba sin que el resto de miembros del Team 10 la valorase aún por completo.

En los tres casos, el proyecto ordenaba un conjunto de seis aulas en torno a un espacio de juego al exterior (f.22). Las aulas se dibujan como elementos autónomos, unidades identificables que se organizan en dos secuencias de tres separadas por un espacio de entrada. Los elementos de cada serie se unen entre sí produciendo un escalonamiento hacia el exterior y hacia el patio de juego. Una pieza de aseos, cocina y almacén enfrentada a la entrada, y otra con el despacho del director, ayudan a configurar el espacio de acceso a las aulas alrededor del patio. Se trata de un espacio de amplitud variable.

El retranqueo de las aulas, el resto de elementos y el cerramiento de vidrio hacia el patio conforman una galería que se ensancha en dos lugares de entrada a las aulas en cada secuencia de tres, y un vestíbulo principal. Desde estos lugares se accede bien a dos aulas, bien a un aula y al patio central. Éste, al que se sale a través de dos porches cubiertos, se compone de tres piezas: una plaza pavimentada, un jardín y un arenero (f.23).

El espacio entre aulas y patio se ha convertido en mucho más que la menor distancia entre ambos, o entre la entrada principal y las puertas de las aulas.

(24) El proyecto para el asentamiento de Nagele, situado en el noordoostpolder, comenzó en 1948. Van Eyck hizo buena parte del trabajo, junto a M. Kamerling, para el desarrollo de la primera fase, que alcanzó una versión provisional en 1951. El proyecto se presentó en el CIAM de Dubrovnik, 1956

No se trata de la económica tierra de nadie entre alternativas impuestas, entre movimiento y ruido fuera, quietud y silencio dentro.

Van Eyck quiere dar forma a una región intermedia, un verdadero umbral a través del que el estimulante mundo exterior penetra físicamente en el colegio. Entre exterior e interior, una secuencia de lugares articula una transición en la que son posibles ambos. Del vestíbulo principal de entrada a los pequeños atrios previos a aulas y de éstos, a los soportales de salida al patio.

Este territorio intermedio continúa dentro de las aulas, tomando forma en guardarropas abiertos que delimitan una esclusa de acceso, sin puertas. El lugar que ocupa este sistema de entrada pertenece al aula y a la galería, pues queda abierto directamente a una y recogido en el espacio de la otra, cubierto por el mismo techo. El vestíbulo de entrada se transforma en sala de actos, o en patio de juego cubierto. Los atrios, en espacios de descanso o reunión antes y después de la actividad.

La planta se concibe como una agregación de unidades cuya configuración huye de la aritmética simple, de la sucesión aditiva 'uno más uno más uno'. Esta aritmética es para van Eyck el motivo por el que un conjunto de unidades que se configura como una división de un elemento mayor en partes causa la pérdida de significado propio de cada una, y del conjunto.

Su agrupación persigue una secuencia en la que intervienen los números más pequeños (uno, dos, tres cuatro), compuestos en combinaciones sencillas a la manera de las armonías musicales clásicas. Dos conjuntos de tres aulas por cada uno suman seis aulas. Dos atrios por conjunto en dos conjuntos son cuatro atrios, para seis aulas. Una salida al patio por conjunto en dos conjuntos supone una salida para tres aulas y dos para seis. Un vestíbulo de acceso y un patio exterior son dos espacios centrales para dos conjuntos de aulas de tres unidades cada uno.

f.23 vista del patio y el porche desde el despacho del director.

f.24 fachada hacia la calle de acceso

f.25 juegos al exterior de las aulas

f.26 fachada principal, desde la calle de acceso

Cada aula, atrio y porche adquiere su propia identidad, un sentido de independencia del resto, y conforman al tiempo una unidad con un carácter que trasciende la suma de sus partes.

El resultado no llegó a expresar las intenciones de van Eyck en toda su intensidad (f.24, f.25, f.26). El presupuesto ajustado y la estética todavía funcional de 'de 8', condujo a la contención en detalles constructivos, posibilidades estructurales y espaciales.

La diferencia de altura de los techos entre aulas y galería no consiguió paliar la falta de expresión propia en el tratamiento de los pavimentos, carpinterías y paramentos verticales. Algunas piezas, como los porches de salida al patio, sólo se construyeron en parte, y otros quedaron sin elementos clave, como los bancos que marcaban el centro de los atrios de acceso a las aulas.

Aún con estas dificultades, van Eyck elaboró un acercamiento práctico a las ideas que estaba meditando. La agregación armónica de unidades con significado individual en agrupaciones con identidad colectiva se había tanteado a pequeña escala. El sentido de recogimiento, de pertenencia, de 'interior' aún al exterior, estaba presente en el proyecto. El terreno de lo 'intermedio', la articulación entre todos aquellos elementos, la secuencia de lugares entre dentro y fuera, actividad y quietud, individual y colectivo tomó una primera forma construida.

En Julio de 1954, todavía inmerso en las primeras fases del desarrollo de las escuelas en Nagele, Van Eyck recibió la visita de Frans van Meurs, director del Orfanato de Sint-Lücienssteeg. Éste contaba con una nueva parcela en la periferia que creía adecuada para construir un Hogar para los niños a su cargo, como soñaba desde antes de la guerra. Era un lugar abierto, rodeado de naturaleza, lejos del centro de Amsterdam donde la antigua casa estaba enclavada.

Necesitaba un arquitecto, y contactó con van Eyck a raíz del interés que le

despertaron los patios de juego que empezaban a extenderse por la ciudad (25). Según las notas de van Meurs conservadas en el archivo del Orfanato, se entrevistó con otros tres arquitectos (M. Stam –f.27-, A. Staal y M. Duintjier) antes de decidirse por van Eyck. El Consejo de Administración que dirigía el centro le comunicó el encargo del nuevo Hogar el 21 de Septiembre de 1954. Éste llegó acompañado por un documento en el que van Meurs (f.28) describía con detalle el programa que el edificio debía albergar, precisiones de cómo ordenarlo y el carácter que el centro trataba de alcanzar.

“Nuestra casa debe ser una casa amable en todos los aspectos, tanto en el interior como en el exterior. Debe ser un hogar, un hogar para niños que por periodos más o menos largos no vivirán con sus padres, que echarán de menos su propio hogar. Es nuestra tarea intentar aliviar esa carencia. En el momento de entrar el niño debe hacerlo alegremente.”

F. van Meurs, Informe para el Orfanato Municipal, Septiembre 1954 (26)

Definía una pequeña sociedad de 125 niños, divididos en ocho grupos. Cada uno de ellos debía tener una cierta independencia, pero también contacto informal con los otros. La organización evitaba el orden ‘vertical’, con niños mayores y pequeños juntos, y apostaba por un orden ‘horizontal’. Los grupos se conformaban por edades: cuatro grupos con los más pequeños (de 0 a 2, 2 a 4, 4 a 6 y 6 a 10 años) y dos grupos dobles de chicos y chicas con los mayores (de 10 a 14 y de 14 a 20).

Para la residencia de cada grupo se necesitaba un mismo equipo básico: cocina, despensa, espacio de estar y jugar, almacén y aseos. Sin embargo, estos elementos no se configurarían de la misma manera en todos los casos. Debían adaptarse a las características del grupo a que se destinaban, crear el ambiente adecuado y modificar el orden y naturaleza de los espacios en

f.27 Mart Stam. 1899-1986

f.28 Frans van Meurs

(25) Según las notas de van Meurs, guardadas en los archivos del Hogar, fue remitido a van Eyck por Jacoba Mulder (f.28), jefa de la Sección de Proyectos del Ayuntamiento. Le visitó por primera vez el 27 de Julio de 1954. Se habían llevado a cabo unos cuarenta patios en Amsterdam. F. Strauven se refiere a esta cuestión en ‘The shape of relativity’ Architectura&Natura, Amsterdam 1998, pág.284

(26) texto original en inglés en ‘Amsterdam Orphanage. A Modern Monument’. Francis Strauven, Herman Hertzberger. NAI Publishers. Rotterdam 1996. pág. 9. Trad. autor de la tesis

f.29 Grupo de huérfanos de vista a la playa. Amsterdam. C.1950

función de las distintas edades.

Las unidades debían alejarse en lo posible del carácter institucional, y convertirse en 'casas' de tamaño suficiente para albergar familias de 12-16 miembros. Las de los niños hasta 14 años se situarían en la planta de acceso, y el resto en un nivel superior.

Dentro de cada unidad, la zona de dormir de los más pequeños se dividiría en dormitorios de tres o cuatro camas, mientras que los mayores tendrían su propio dormitorio. La zona de estar de las chicas mayores de 14 contaría con un lugar para relajarse alrededor de una mesa baja en sillas confortables, la de los chicos, con un área de trabajo manual.

Las niñas de entre 10 y 14 tendrían una pequeña cocina para experimentar y un teatro de marionetas, y los chicos un lugar grande dispuesto para la actividad y el desorden sin restricciones. Los estares de los más pequeños debían responder a la fantasía y los juegos propios de la edad, y equiparse para realizar ellos mismos pequeñas construcciones donde sentirse protegidos.

En todos los casos, habían de interpretarse como espacios a la escala de una 'gran casa'. Van Meurs describía también cómo se relacionarían unas unidades con otras, y éstas con las zonas comunes como el comedor.

Las residencias no se alinearían en largas galerías, sino que se trataría de ordenarlas en torno a un gran espacio central para actividades colectivas. El comedor se acompañaría de un gimnasio y un salón festivo con estrado.

La naturaleza doméstica del centro se intensificaría con la ubicación de las oficinas del equipo de trabajadores. El despacho del director, junto con las zonas del resto de personal (psicólogo, trabajador social, administrativos, enfermeros), se situaría en el centro del complejo y cerca del acceso, de modo que los niños pudieran saludar a la entrada y a la salida.

El escrito finalizaba con una reflexión viva sobre el carácter que el Hogar aspiraba a lograr y el orden arquitectónico en que debía sostenerse.

‘¿Que esperamos del arquitecto? Lo que no queremos es un gran edificio, agobiante, que por su volumen sugiera que los niños están apartados del mundo. Por el contrario, pretendemos una casa amable y abierta, cuyo exterior soñador y su interior bien proporcionado den a sus habitantes la sensación de estar en casa. Sin galerías y pasillos donde el niño pueda perderse, con conexiones entre las distintas áreas de habitación y entretenimiento, ingeniosamente dispuestas para no interrumpir la convivencia en un lugar comunitario. Aunque la casa tiene muchos componentes, el ideal de su orden debe ser crear una unidad, cuyas partes sean constituyentes vivos de una totalidad viva y vivible.’

F. van Meurs, Informe para el Orfanato Municipal, Septiembre 1954(27)

(27) texto original en inglés en ‘Amsterdam Orphanage. A Modern Monument’. Francis Strauven, Herman Hertzberger. NAI Publishers. Rotterdam 1996. pág. 9. Trad. autor de la tesis

f.30 Diagrama del emplazamiento del solar

La forma de 'lo intermedio'

El solar que eligió van Meurs se encontraba en la periferia sur-oeste de Amsterdam (f.30), por entonces una zona todavía áspera de la capital. Se extendía unos pocos cientos de metros al sur de un importante estadio deportivo, junto a la autopista entre la ciudad, el aeropuerto, y la única gran área de recreo de la que ésta disponía un kilómetro y medio más al sur.

Van Eyck entendió en el sitio un contenido simple y categórico. Lo encontró excitante, pues incluía signos principales de una metrópolis tal y como él la concebía. Los lugares cercanos y lejanos estaban presentes, traídos por el tráfico norte-sur de la carretera y el diagonal de los aviones. Millares de personas se juntarían en el estadio de cuando en cuando, incluso provenientes de todo el país en los partidos internacionales. Cuando el tiempo fuera bueno, otros miles pasarían cerca de pie o en bicicleta hacia el área de ocio. La conjunción del programa descrito y el lugar elegido por el director, ofrecían una oportunidad para el desarrollo de un proyecto que comprendiera el pensamiento de van Eyck a la escala de un gran hogar, y también de una pequeña ciudad. Un proyecto en el que arquitectura y urbanismo confluían en el trabajo de una misma persona.

Sin que sus ideas hubieran encontrado unanimidad entre los miembros del Team 10, envueltos en el debate para la redacción de las directrices del CIAM 10, comenzó la elaboración de los primeros tanteos del plan en Enero de 1955. La parcela era de forma rectangular, con acceso a través de la calle con la que limitaba en el lado norte.

En la etapa inicial (f.31) van Eyck situó los usos comunitarios divididos en cuerpos independientes formando un conjunto frente a la calle de acceso. Este agrupamiento se configura de modo que la entrada al centro se produce a través de una plaza exterior, a la que se abren el comedor y el gimnasio.

Se penetra desde ésta a un gran espacio descubierto, alrededor del que se ordenan las distintas unidades residenciales divididas en volúmenes de dimensiones semejantes.

Una galería une los accesos a las unidades, y éstos con los usos colectivos. La asociación tanto de los elementos comunes como de los residenciales, desplazándose unos sobre otros, y el dibujo de la galería que los relaciona, genera la traza espiral de la plaza interior. El acceso principal se sitúa junto a la entrada desde la plaza exterior. El recorrido de la galería que une todos los elementos enhebra primero los cuerpos destinados a comedor, cocina y lavandería con los espacios de administración y dirección. En sentido levógiro, la 'calle interior' deja después a su izquierda el espacio central descubierto y a su derecha los accesos a las unidades residenciales.

Completa el recorrido con el acceso al gimnasio, de nuevo junto a la plaza exterior. La salida hacia la zona libre de la parcela se produce a través de las articulaciones entre las unidades enfrentadas al jardín, precedido por áreas pavimentadas que siguen el trazado de la construcción.

El modelo de las escuelas de Nagele está muy presente desde el primer dibujo. Plaza exterior, plaza interior y volúmenes construidos se configuran como un conjunto de elementos articulados entre sí, y relacionados por una sucesión de lugares con la voluntad de interaccionar con unos y con otros, buscando una secuencia armónica.

En una etapa siguiente del desarrollo (f.32), la planta toma mayor extensión, llegando casi a los límites laterales de la parcela. Los usos colectivos se han organizado en menor cantidad de elementos de mayor dimensión. Las unidades residenciales se han agrupado en dos secuencias en zigzag, de modo que componen una forma de V, limitando el espacio descubierto central.

Este adquiere una configuración en Z, análoga a los quiebros que producen

f.31.f.32 Plantas etapa inicial.
Hogar para niños en Amsterdam.
Aldo van Eyck. C. 1954

f.33.f.34 Plantas etapa inicial.
Hogar para niños en Amsterdam. Aldo van Eyck. C. 1954

las unidades al desplazarse entre sí. Así, la forma del todo y la de las partes revelan un mismo patrón.

La diferencia más notable respecto a la fase inicial del desarrollo es que la galería que une todos los elementos se cierra. La entrada se produce desde la plaza exterior directamente a este espacio-corredor, con lo que el edificio puede recorrerse en ambos sentidos. Además se le dota de mayor significado incluyendo un lugar destinado a reuniones y actividades a cubierto que queda vinculado al espacio de tránsito.

La galería ha alcanzado una importante longitud. En el siguiente paso del proceso (f.33), van Eyck trata de reducirla componiendo prácticamente los mismos elementos en una figura mucho más compacta.

El espacio central reduce considerablemente sus dimensiones y toma forma de L. Las unidades residenciales comienzan a diferenciarse entre sí, aunque siguen formando dos secuencias en V. Las destinadas a los más pequeños se disponen al este de la parcela conformando un patio exterior para cada una, a través del que se sale desde la galería al jardín.

Ésta pierde extensión, y el lugar para actos cubierto que contenía se ha transformado en dos pequeñas 'plazas', dos ensanchamientos de forma regular capaces de albergar todo tipo de actividades.

Son dos espacios focalizados hacia su propio centro, marcado con un punto en el dibujo de van Eyck.

Se produce una parada en el recorrido, un remanso dentro del movimiento que sugiere el corredor, para usos más prolongados en el tiempo, el juego, la reunión o el descanso. Uno de ellos queda frente al acceso principal, a modo de vestíbulo, y el otro se enclava en la articulación de las dos secuencias.

Un croquis posterior (f.34) muestra un intento de vuelta a los primeros tanteos, abriendo de nuevo el espacio central hacia la plaza exterior.

Los usos colectivos se agrupan en un solo cuerpo en forma de L mientras las

unidades residenciales mantienen su composición. En este paso, la galería ha perdido los lugares que la cualificaban y toma una forma regular en V hacia el patio central siguiendo la directriz de las secuencias de elementos residenciales.

Van Eyck introduce una dirección diagonal en la situación del cuerpo en L del programa común. El espacio central adopta entonces una figura de rombo regular, limitado por fachadas alineadas. La entrada principal se produce por el volumen principal, y el recorrido vuelve a adquirir sentido espiral de izquierda a derecha.

La nueva dirección del cuerpo colectivo confiere a la plaza exterior de acceso una forma análoga a la del conjunto del edificio, y genera un área de la parcela junto a la calle de acceso que quiere destinarse a usos deportivos.

El siguiente paso (f.35) aporta modificaciones sustanciales sobre las etapas anteriores. Los principales usos colectivos se agrupan de nuevo en un cuerpo irregular formado por distintos elementos, situado en paralelo a la calle de acceso. Las unidades residenciales han aumentado considerablemente su tamaño, y comienzan a dibujarse tanteos de modulación, estructura y ritmo de huecos en fachada.

Siguen compuestas en dos secuencias, pero la oeste se orienta en perpendicular a la calle, deshaciendo la forma envolvente o en V de las anteriores configuraciones. La galería recorre las dos series siguiendo fielmente su directriz, y se cierra por delante del cuerpo colectivo.

Con esta operación se genera una plaza de acceso entre este cuerpo, la secuencia residencial oeste y el cierre de la galería, a través del que se entra al edificio. El espacio descubierto central toma una forma homotética a la del conjunto. Se trata de una solución donde el carácter original, de organismo en el que las partes son reconocibles al tiempo que se unen de modo indisoluble, ha perdido intensidad.

f.35 Planta etapa inicial. Hogar para niños en Amsterdam. Aldo van Eyck. C. 1954

f.36.f.37 Plantas etapa inicial.
Hogar para niños en Amsterdam. Aldo van Eyck. C. 1954

Cada unidad incluye su propio patio exterior y la separación entre ellas ha aumentado notablemente, con lo que los elementos se interpretan como claramente independientes. La regularidad y homogeneidad de la galería enfatizan el debilitamiento de la articulación de unos espacios con otros.

La etapa posterior del desarrollo (f.36) trata de reparar este problema. Partiendo de una configuración simétrica a la anterior respecto al eje norte-sur, van Eyck produce un giro de todo el conjunto de manera que el cuerpo de usos colectivos queda en diagonal hacia la calle de acceso, la secuencia este en la diagonal opuesta y la este en perpendicular a la calle.

Las unidades residenciales de la primera no acompañan el giro del conjunto, y así las unidades de cada secuencia quedan en perpendicular a la galería de la opuesta. Este movimiento obliga a que todas las unidades se conecten a la galería a través de un ensanchamiento de ésta. Se logra un equilibrio dinámico de diagonales y asimetrías que aporta un sentido más unitario al conjunto, y mayor significado a la 'calle interior' como articulación entre los elementos y como lugar en sí misma.

Tras estos acercamientos hacia un organismo que se envuelve sobre sí alrededor de un espacio central, van Eyck exploró el camino que condujo a la solución definitiva (f.37)

El edificio alcanza su máxima extensión hasta el momento, ocupando todo el frente de la parcela hacia la calle de acceso. Las dos secuencias de unidades residenciales toman direcciones diagonales perpendiculares entre sí, formando una Y.

Los usos colectivos se ordenan en distintos cuerpos que se conectan con la galería a lo largo de la secuencia oeste. Estos volúmenes provocan distintos espacios libres, que funcionan como patios exteriores en relación con la calle a través de los que se entra al edificio. Todas las unidades se sitúan según las direcciones ortogonales de la parcela y relacionadas diagonalmente con

la 'calle interior'.

Van Eyck intensificó en este paso el carácter de la 'calle', rompiendo la rigidez de las versiones inmediatamente anteriores y conformando espacios de diferente amplitud y forma, en función de los elementos que entrelaza en cada tramo.

El edificio deja de encerrar un espacio interior, y comienza a convertirse en un gran mecanismo de interrelación entre el mundo exterior de la calle y el interior de los dormitorios. Se dibuja un conjunto de lugares que se articulan produciendo un territorio en el que el exterior público del entorno, el exterior privado del jardín, el interior colectivo del comedor o el gimnasio y el interior privado de las habitaciones comienzan a encontrar un espacio para conectarse entre sí.

En el desarrollo de esta solución van Eyck encontró la configuración de planta de acceso que finalmente se construyó (f.38). Un dibujo ya muy cercano a la planta definitiva muestra cómo los cuerpos de usos colectivos se han vuelto a colocar ortogonales a los límites de la parcela. Producen en su ordenación una plaza abierta hacia la calle que penetra hasta el mismo centro del edificio, el punto de contacto entre las dos series de unidades residenciales.

La constitución de estas ha evolucionado. Se componen de un elemento principal de forma cuadrada que alberga los usos de día, asociado a un patio exterior también cuadrado. Al volumen principal de adhiere un cuerpo secundario de dormitorios en forma de L, rodeando el patio en la secuencia oeste y hacia el jardín exterior en la este. La directriz diagonal de la galería, que permanecía desde las etapas intermedias del proceso, se ha sustituido por un trazado escalonado que articula el conjunto siempre según direcciones ortogonales. Del movimiento diagonal de los pasos anteriores sólo quedan los tres chaflanes con que la 'calle interior' recorta la plaza de acceso y los dos patios exteriores ligados a espacios colectivos.

f.38 Planta etapa inicial. Hogar para niños en Amsterdam. Aldo van Eyck. C. 1954

f.39 Planta definitiva, en dibujo a lápiz. Hogar para niños en Amsterdam. Aldo van Eyck. C. 1954

Con esta operación, la 'calle' adquiere un trazado más complejo y variado, formado por tramos cortos íntimamente relacionados con los elementos a los que dan acceso, un ensanchamiento frente a la entrada principal que funciona de vestíbulo y un lugar al final de la secuencia este como espacio de reunión y juego a cubierto.

Van Eyck persigue el trazado de una pequeña población, de calles y plazas improvisadas con perspectivas entrecortadas, adecuado para descubrir lugares privados dentro del espacio colectivo, o lugares abiertos con carácter de exterior dentro del espacio interior.

En mayo de 1955 concluyó el proceso de elaboración del anteproyecto. Un último dibujo de esta etapa muestra una planta baja prácticamente definitiva, salvo unos pocos detalles (f.39). Se trata de una versión medida y dibujada con precisión del croquis anterior, realizado a mano alzada. Las modificaciones sobre éste tienen que ver más con la proporción que con el orden. Es una planta modulada geoméricamente, aun no según una malla uniforme.

Los diferentes usos colectivos aparecen detallados y redimensionados. Las unidades residenciales presentan ligeras diferencias entre sí, tanto en la zona de día como en los dormitorios, tal y como el programa solicitó. Se cubren con techos abovedados, el resto del edificio con cubierta plana.

El proceso fue un ejercicio de combinación de elementos según patrones que perseguían relaciones armónicas. Una exploración de la articulación entre las partes del programa, en búsqueda de la forma bien definida de un lugar que proporcionara el terreno para la relación entre las diferentes partes de un conjunto de lugares bien definidos.

El resultado apunta el carácter de un organismo que adopta una configuración no predeterminada, sino que se produce como consecuencia de la asociación en el espacio y el tiempo de un número de elementos. La forma de cada uno de ellos les confiere un significado propio, y al tiempo

les enlaza profundamente con el conjunto, cuya forma cristaliza a las de las partes en una urdimbre compleja. El espacio que hace posible esta unidad, la interactividad de unos usos y propiedades (individuales, colectivos, interiores, exteriores) con otros y con el entorno, tiene una importancia igual o mayor que los propios elementos, y adquiere valor de lugar en sí mismo.

Van Eyck espera proporcionar el conjunto de lugares cuya configuración sea capaz de ofrecer a los habitantes el sentido de pertenencia, de recogimiento, de identidad. Un territorio de 'casa extendida', donde actividad y descanso, dentro y fuera, público y privado, todo y parte se reconcilian.

f.40. Alison Smithson en Dubrovnik. 1956

Lugar y ocasión frente a espacio y tiempo

En Septiembre de 1955, con el proyecto del Hogar en elaboración partiendo de este planteamiento, van Eyck participó en la última reunión previa al congreso 10 de Dubrovnik, celebrada en La Sarraz (Suiza).

La distancia entre la actitud del grupo más joven, ya conocido como Team 10, y los miembros fundadores se había acentuado. Los primeros seguían inmersos en el debate interno entre la sección inglesa liderada por los Smithson y la holandesa, por van Eyck y J. Bakema, pero apoyaban con fuerza conjunta la 'nueva consciencia'. Los segundos habían aceptado la sucesión, y su deseo se limitó a la redacción de un sumario de las conclusiones del trabajo de los CiAM tras 25 años: 'Le Statut du Logis' ('El estatuto de la vivienda').

La noción del hábitat basado en las relaciones mas que en las funciones suscitó suficiente interés entre la generación de preguerra como para dejar la dirección de lo que había de venir en manos del Team 10. El título acordado para Dubrovnik expresó esta transición: 'El Hábitat: Problema de Interrelaciones. Primeras Propuestas CIAM, Declaraciones y Conclusiones'.

El congreso 10 se celebró casi un año más tarde, en Agosto de 1956. El documento de instrucciones que finalmente marcó los objetivos, y que fue en cierta medida fundacional para el Team 10, señaló también el papel de cada miembro dentro del grupo.

Los Smithson (f.40), redactores, otorgaron una consideración sustancial a su visión pragmática de la 'filosofía del umbral'. Las diferentes escalas de asentamiento humano (aislada, aldea, villa, pueblo y ciudad) y los grados de asociación en una misma casa, calle, barrio o ciudad, eran punto de partida para la concepción y la crítica de cualquier comunidad de habitantes.

Concedieron un valor de 'problema específico' referido a estas Escalas de Asociación al enfoque más emocional de van Eyck y Bakema (f.41). En el

texto se percibe con claridad la diferencia en el tono, incluso en la forma, entre la parte directamente elaborada por los Smithson, con un lenguaje conciso y a doble espacio, y la parte en la que transcribieron las aportaciones de los holandeses, con énfasis vitalista y a espacio sencillo.

Aún así, el escrito dio carácter "oficial" a las ideas de van Eyck. Forzado a resumir, subraya la importancia capital en aquel momento de las relaciones entre las cosas, la necesidad de comenzar a pensar la arquitectura desde 'el primer contacto en el umbral entre hombre y hombres'. Expresa la obligación de 'resolver las polaridades', las categorías abstractas que deben recomponerse en fenómenos duales, y la responsabilidad especial de aquellos que trabajan en busca del hábitat a gran escala.

Como puede apreciarse, en el período de formación del Team 10, que tuvo un momento álgido durante este congreso y sus preliminares, hubo importantes acuerdos entre sus miembros y también notables discrepancias. Con parecidos acercamientos, Smithsons y van Eyck coincidieron en el valor del sentimiento de identidad, como resultado de la forma arquitectónica de la unidad de vivienda y sus sistemas de agregación (28), así como en los mecanismos que podían utilizarse en los agrupamientos para impulsar esta sensación. La escala de asociaciones de los ingleses, entre habitantes de una misma casa, calle, barrio o ciudad, fue recibida con interés por van Eyck (29). El grupo se encargó la labor de extraer conclusiones respecto a 'relaciones' de entre las propuestas que se presentaran.

Por iniciativa de los Smithson, se dividió la tarea en cuatro secciones que atendían a los aspectos fundamentales del problema, tal y como ellos lo entendían: 'cluster', 'mobility', 'growth and change' y 'hábitat' ('agrupación', 'movilidad', 'crecimiento y cambio', y 'hábitat'). Sólo uno de estos asuntos, 'crecimiento y cambio', coincidía con los apuntados por van Eyck durante las reuniones previas (éste junto a 'la gran realidad del umbral', 'la estética del

f.41 J.B. Bakema (1914-1981), mostrando el proyecto para el distrito de Alexanderpolder (Rotterdam) en Dubrovnik. 1956

(28) El término acuñado por los Smithson, 'cluster', que se refiere a cualquier tipo de agrupación de unidades con capacidad de generar un sentimiento de identificación, era plenamente aceptado por van Eyck.

(29) Las presentaciones de los Smithson y van Eyck coincidieron en la percepción lúdica de la calle, en su entendimiento de ésta como un lugar para la espontaneidad, la imaginación, la relación entre hombres, con el niño como símbolo de estas posibilidades. Los Smithson reunieron fotografías de la actividad en las calles del barrio de Bethnal Green en Londres realizadas por Nigel Henderson, y van Eyck expuso imágenes de sus patios de juego en Amsterdam

f.42 Portada Minotaure 2, 1933

número' y 'el enfoque ecológico').

El concepto de 'cambio', la única palabra en mayúsculas del documento-guía, fue una idea muy relevante para todos y a la vez objeto de distinta profundidad en su entendimiento. Los integrantes del grupo compartieron la conciencia de que el planeamiento debía incluir la previsión del futuro desarrollo, sin resistirse a que éste fuera espontáneo, en busca de nuevas identidades. El cambio en el tiempo debía preverse desde la escala de la casa hasta la de la ciudad, e incluir consideraciones estructurales y constructivas en todos los casos.

Sin embargo la idea de 'cambio', el factor tiempo, tuvo para van Eyck connotaciones más allá de esta reflexión. Extendió el alcance de este factor hasta la búsqueda de un lenguaje formal imagen del equilibrio entre la vanguardia y lo tradicional, entre las posibilidades plásticas de los nuevos materiales, y las figuras y colores primarios.

El interés que sentía por las corrientes artísticas que habían nacido con el siglo y por el arte primitivo, en el que se enraizaban, condujo esta búsqueda desde el principio de su actividad, anunciada en los patios de juego de Amsterdam. Hasta aquel momento, el acercamiento de van Eyck al arte primitivo se había limitado prácticamente a compartir la atracción del movimiento surrealista por el arte de los pueblos subsaharianos. Ésta se concretaba en el número 2 de la revista Minotaure del año 1933 (30)(f.42), que incluía fotografías del valle de Ogol en Chad, imágenes de máscaras y objetos de la tribu Dogon de Malí, y un documento sobre las pinturas sobre roca de la villa Dogon de Songo. También contenía un artículo sobre la música del norte de Camerún, y un reportaje del ritual funerario Dogon realizado por el antropólogo francés Marcel Griaule.

Van Eyck no tuvo contacto directo con estas culturas hasta años más tarde (1960), pero ya en el CIAM 10 de 1956, durante la elaboración del proyecto

(30) Van Eyck adquirió un ejemplar usado de este número en Zúrich durante sus años de estudiante. Se trata de los primeros trabajos de M. Griaule sobre el tema. Desarrolló su tesis doctoral sobre el pueblo Dogón en 1938, y murió en 1956, año de celebración del CIAM 10. F. Strauven cita esta cuestión en 'The shape of relativity' Architectura&Natura, Amsterdam 1998, pág.85

del Hogar, la exploración de las formas atemporales y la conciliación de éstas con la forma del hábitat más actual se asentaba en su pensamiento.

El concepto 'cambio' abarcó para van Eyck otro aspecto no menos relevante. Entendió dentro de esta idea la importancia de reconocer lo constante y lo 'en constante cambio', lo permanente y lo circunstancial, pues la conjunción de ambos son expresión de la naturaleza y de la mente humana.

Tanto en la concepción como en la forma de la arquitectura es necesario atender a lo que nos rodea a través de lo esencial, y viceversa, con el fin de construir lugares apropiados para vivir en ellos, y no a pesar de ellos.

En este sentido, en un escrito que quedó sin publicar, van Eyck animó a tener en cuenta los ciclos menores (día y noche) y los mayores (estaciones), como expresión de lo constante y en 'constante cambio' en la Naturaleza, y reflejo de ésta en la condición cíclica del hombre.

'No es sólo geometría y funciones básicas con sus bastas redes, no sólo casa, jardín, calle, franja verde, etc., u hormigón, acero, vidrio y todo lo demás en el catálogo de construcción, sino aquello que no está ahí, aquello parte de la realidad cíclica en que vivimos: lluvia, tormenta, nieve, primavera, estrellas, invierno, sol, nubes, hielo, luna, el niño y la gente mayor, estas y una gran cantidad de otras cosas son los materiales con los que la arquitectura en su sentido más amplio hace algo por la comunidad'

A. van Eyck, borrador de artículo sin publicar para el número 'Día y Noche' de Forum. 12/1959 (31)(f.43)

Advierte también que ni los ciclos ni los elementos son siempre confortables, y que se debe volver a apreciar lo valiosamente incómodo, razonablemente adaptado, y evitar la venida de lo 'pseudoconfortable'. No neutralizar la Naturaleza con ayuda de la técnica, sino intensificarla. El mismo texto

f.43 Portada Forum, Diciembre 1959

(31) escrito original en holandés, recogido en su versión inglesa en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 285. Trad. autor de la tesis

f.44 Panel presentado por van Eyck bajo el título 'Lost identity' en Dubrovnik, 1956. Junto a la fotografía de niños jugando con nieve en la calle, escribió 'nieve! el niño la domina, aunque lo que necesita es algo mucho mas permanente que nieve' (original en inglés. Trad. autor de la tesis)

comienza con una sugerencia, que los Smithson si recogieron en las crónicas del Team 10 (Team 10 Primer), en la que invita a tener en cuenta lo natural, el entorno que nos rodea en su máximo alcance, antes de que la técnica nos lo arrebate.

"Encendamos las estrellas antes de que se fundan los plomos" (32)

A.van Eyck, borrador de artículo sin publicar para el número 'Día y Noche' de Forum. 12/1959.

Van Eyck integró estas reflexiones a su particular 'filosofía del umbral'. Al trabajo sobre los fenómenos interior-exterior, individual-colectivo, público-privado, parte-todo se unió la investigación alrededor de lo permanente-temporal, que había evolucionado desde la inicial defensa de la imaginación junto al grupo CoBrA. Ésta categoría se diversificaba en varios frentes, y así tradicional-contemporáneo, constante-cambiante, y natural-artificial formaban parte de los fenómenos duales con los que la arquitectura debía tratar.

(32) Trad. del autor de la tesis. La expresión original en inglés es 'Switch on the stars before the fuses go'. Consta una traducción al castellano, por el arquitecto Mario Pozzo, en la edición del Team 10 Primer Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1966. Se tradujo por 'Encendamos las estrellas antes de que los cohetes partan'. Si bien no corresponde objetivamente con la expresión original, el sentido si concuerda con la defensa de lo natural frente a la amenaza de la técnica

Además de estas consideraciones, la noción del tiempo tiene para van Eyck una aplicación inmediata. El concepto abstracto 'espacio', al que aspiraba la arquitectura moderna, se transforma en un 'lugar' concreto cuando ese espacio se configura a imagen del hombre, cuando en ese espacio la mente encuentra una sensación de 'bienvenida'. 'Tiempo' es tan abstracto como 'espacio', y de la misma manera, se convierte en 'ocasión' o 'momento' cuando la mente encuentra un tiempo concreto a su imagen, 'Espacio' y 'tiempo' se transforman en 'lugar' y 'ocasión' cuando se proporciona un equilibrio, una reconciliación entre dentro y fuera (como fenómeno representativo del territorio de 'lo intermedio'), y un momento en el que convive la realidad constante y cambiante del tiempo.

Van Eyck expresa la idea de otro modo con el ejemplo de una mesa dentro de

una habitación. La mesa no puede categorizarse como un espacio mesa, sólo podemos decir que hicimos que ésta ocupara una posición en el espacio. Elegimos si tiene cuatro patas en las esquinas y aparece como un bloque, o tiene una en el centro y más o menos flota, según la noción académica de espacio. Sin embargo, mesa e idea original de espacio dónde ésta se encuentra se conciertan tan pronto como hablamos de 'lugar' y 'ocasión'. El lugar donde se come, se pasa tiempo, te reúnes, en una ocasión. Un lugar cuya forma arquitectónica está creada para el diálogo entre tú y la comida, entre tú y los demás con los que comes o te reúnes, en un momento preciso del día o la noche, con lluvia o sol.

Si lo observamos de esta manera el comedor no es el espacio con una mesa donde metes la cuchara en el plato, sino el lugar (mesa y habitación) donde se realiza en conjunto una actividad esencial (32).

El congreso de Dubrovnik terminó con el anuncio de que el consejo director renunciaría a seguir al frente, y que debía programarse un nuevo sistema de funcionamiento. Se disolvieron también los grupos nacionales (de8, Opbouw, MARS...), y se nombró un comité de reorganización, cuya función fue nombrar una serie de arquitectos responsables de preparar una propuesta para el orden de los siguientes congresos. La sugerencia más difundida fue la de Bakema, que proponía renunciar a objetivos de normalización global y convertir los CIAM en un foro de discusión de ideas personales o consensuadas en grupos locales.

La organización del congreso 11, a celebrar en Otterlo (Holanda) en 1959, deparó un largo debate. Para aquel entonces, a principios de 1957(33) van Eyck estaba inmerso en la elaboración de los planos definitivos del Hogar para Niños de Amsterdam, y su pensamiento alrededor de 'lo intermedio' había alcanzado mayor profundidad que las ideas que inspiraron los primeros dibujos.

f.45 Reunión del Team 10 en un momento de descanso durante el congreso de Dubrovnik, 1956.

f.46 Peter Smithson durante la presentación de Denys Lasdun. Dubrovnik, 1956

(32) Van Eyck explicó la idea de esta forma en varias ocasiones. Puede leerse una versión en inglés en la transcripción de la conferencia de van Eyck en la Real Academia de Arte de La Haya, Febrero de 1961. Publicada en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 295.

(33) El consejo CIAM renunció el 31 de Diciembre de 1956.

f.47 Maison Jaoul, Le Corbusier, Paris, 1955

La construcción del Hogar

El proceso hasta llegar al anteproyecto había sido atendido muy de cerca por el director van Meurs, que conectó rápidamente con el arquitecto y defendió su trabajo en todo momento.

El consejo de administración había dado el visto bueno al proyecto preliminar en Mayo de 1955, y se le encargó enseguida desarrollar el proyecto de ejecución. Van Eyck había centrado la tarea durante aquel proceso en la configuración de la planta baja (ver f.39), pero no quedó satisfecho con la cubierta plana con que había cerrado el edificio. A la vista de la maqueta a escala del anteproyecto, que ponía de manifiesto la importancia de esta 'fachada' por encima de las demás, comenzó a tratar el carácter del edificio por ese aspecto.

Tanteó primero una solución utilizando bóvedas rebajadas, cambiando el sentido en cada elemento para evitar una dirección dominante. Fue una iniciativa quizá sugerida por su atracción hacia la búsqueda de las formas tradicionales en determinadas obras de Le Corbusier, como la Maison Jaoul (f.47) que había terminado ese mismo año en París, o la Petite Maison de Week-end que realizó también cerca de París en 1935.(34)

La dificultad constructiva y figurativa para concatenar unas bóvedas con otras en un conjunto con imagen unitaria le condujo a ensayar con una cubierta de tejados a cuatro aguas, al tiempo que estudiaba la modulación de la planta en una malla cuadrada.

Resultó un modelo en el que tejados piramidales homotéticos cubrían superficies cuadradas de uno, dos o tres módulos de lado. El avance por otro lado en la modulación de la planta producía un patrón que no ofrecía suficientes espacios de 2x2 módulos, lo que redujo la composición a tejados cuadrados de dos tamaños (1 módulo y 9 módulos).

(34) F. Strauven menciona el aprecio de van Eyck por estas dos obras dentro del trabajo de Le Corbusier, y la posibilidad de su influencia en la concepción de la cubierta, en 'The Shape of Relativity' F. Strauven. Architectura&Natura Press, 1998. pág.311

Antes de comenzar la definición constructiva de la propuesta, van Eyck resolvió sustituir los tejados piramidales por cúpulas con la misma modulación, también rebajadas como las bóvedas de su primer tanteo. La decisión culminó las ideas expresadas en la planta con la solución que les aportaba mayor intensidad, al tiempo que introducía en el proyecto la reciente dimensión que, tras Dubrovnic, había alcanzado el pensamiento de van Eyck.

Conseguía contrarrestar la tendencia a la dispersión de las distintas partes con un 'manto' que, aún compuesto por una multiplicidad de elementos, lograba la expresión de unidad del conjunto. Cumplía con el objetivo de dotar a todos los espacios de la misma importancia, otorgando un significado propio y equivalente a cada lugar.

Estar, dormitorio, galería, porche, despacho o cocina recibían el mismo tratamiento, cuidando evitar una jerarquía de lugares, y favorecer la interactividad de unos con otros en un territorio común y reconocible.

El entramado de 336 cúpulas (328 de un módulo y 8 de 3x3 módulos) entroncaba el lenguaje constructivo actual del edificio con las formas atemporales que a van Eyck le interesaban del arte primitivo. Con el cuadrado, el círculo y la figura cóncava de construcciones y utensilios que permanecen entre nosotros desde las culturas más primigenias (f.48).

La superficie ondulada que produciría una vez construido establecería un lugar para la relación del edificio con el agua de la lluvia y la nieve, que correría o se posaría sobre las pequeñas colinas de aquel paisaje.

Luz y sombra se alternarían en las orientaciones para dar cuenta del paso del día, y un último halo sobre las lomas anunciaría la llegada de la noche. Lo constante y en 'constante cambio', tradicional y contemporáneo, natural y artificial, entraban a formar parte de los fenómenos opuestos que el proyecto trataba de enlazar.

Junto con la cubierta, las plantas se fueron ajustando, con ligeros cambios de

f.48 Cuenco Kava, Islas Fiji. Colección A. van Eyck

f.49 Sistema de cúpulas de cubierta

f.51 Vista aérea desde la calle Ijsbaanpad

f.52 Planta primera del proyecto ejecutado. Primavera de 1958

distribución y dimensiones, hasta su versión definitiva. Los dibujos detallados, las especificaciones constructivas y el presupuesto se terminaron en la oficina de van Eyck (su casa en la calle Binnenkant de Amsterdam) a finales de 1957, y la construcción comenzó en primavera del año siguiente (35).

En las plantas del proyecto ejecutado (f.52, f.54) la disposición de los cuerpos de usos colectivos y las áreas ajardinadas frente a la calle Ijsbaanpad generan una plaza de acceso (f.53) al edificio a la que se llega en compás a través de un paso señalado por una escultura de Carel Visser (36) como centro de un círculo de árboles.

Las oficinas de administración, director, psicólogos, tutores, con una pequeña biblioteca, conforman una pieza que limita la plaza por el lado oeste. La cocina principal, las dependencias de lavandería y las viviendas del director y los tutores se ordenan en torno a un patio, configurando un borde rectilíneo hacia la plaza por el este.

Las unidades de vivienda del personal interno, se reúnen en un cuerpo prismático que se sitúa en el nivel superior a modo de puente entre un lado y otro de la plaza. Bajo éste, una rampa da acceso al aparcamiento de bicicletas ubicado en sótano.

Puente y rampa provocan una división en dos de la plaza, un lugar en sombra en el que se encuentran los que entran con los que salen, un dintel extenso entre el mundo 'exterior' al que pertenece la fracción junto a la calle y el mundo 'interior' de la fracción siguiente.

Una vez atravesado el soportal, una pieza cuadrada con un vacío circular, banco de espera, espacio de reunión antes de una salida en grupo y lugar de juego al mismo tiempo, señala el centro de actividad de la plaza y establece otro paso en la secuencia de entrada al Hogar. Un ligero desnivel, resuelto con dos escalones en descenso hacia el interior acompañados de un cambio de material en el pavimento, acentúa la transición hacia el interior del edificio.

f.53 Plaza exterior de acceso. La administración y biblioteca en planta baja. El cuerpo que alberga las habitaciones de personal interno en planta primera, formando el paso cubierto.

(35) El acuerdo de van Eyck con el director van Meurs y el Consejo de Administración era haber terminado el proyecto a mediados de 1956. La intervención de van Eyck en CIAM, la construcción de las Escuelas de Nagele y el creciente número de patios de juego que le fueron encargados (más de 110 entre 1955 y 1957) retrasaron notablemente la conclusión. F. Strauven detalla este proceso en 'The Shape of Relativity' F. Strauven. Architectura&Natura Press, 1998. pág.310

(36) Carel Visser, escultor y artista gráfico holandés nacido en 1928, formaba parte del círculo artístico de van Eyck y le visitaba con frecuencia durante el desarrollo del proyecto

f.54 Planta baja del proyecto
ejecutado. Primavera de 1958
Exterior de la unidad de 4 a 6
años.

A lo largo del recorrido, la fachada oeste de la plaza presenta una cara transparente hacia las oficinas, con una puerta frente al despacho del director, que se ofrece a los niños a la entrada o salida como sugería van Meurs en el programa del encargo. La fachada del cuerpo de cocinas y lavandería se cierra con un paramento opaco que deja una entrada de servicio y los huecos imprescindibles.

El contraste entre las dos caras de la plaza orienta al habitante hasta las dos puertas de acceso principales, una en la fachada oeste, que conduce a las unidades residenciales de los niños a partir de 10 años y otra en la fachada sur hacia las de los más pequeños.

La secuencia de lugares exteriores concluye en el 'centro de gravedad' del Hogar, punto de articulación de las dos series de unidades residenciales, conformado en un espacio de planta cuadrada, lugar de encuentro entre niños de todas las edades durante el día. A ambos lados de este lugar se sitúan las unidades correspondientes a las edades más cercanas entre sí. Al Este, la serie de los más pequeños comienza en este punto con la unidad de niños y niñas de 6 a 10 años, y al Oeste arranca la secuencia de los mayores con la unidad de chicas de 10 a 14 años.

La primera continúa en diagonal hacia el Sur con las unidades mixtas de 4 a 6 y de 2 a 4 años, y finaliza con la unidad destinada a niños enfermos. La segunda se extiende en sentido Noroeste con la unidad de niños de 10 a 14 años, y las dos de 14 a 20 años, una para cada sexo.

El escalonamiento por edades propuesto por los educadores se corresponde en el Hogar con un escalonamiento construido de dos secuencias que siguen un orden creciente, dejando en sus extremos separados a los intervalos de edad más distantes y juntando en su articulación a los más cercanos.

Sitúa a los mayores cerca de la calle, del mundo exterior, como preparándose para salir a él. Los pequeños y los enfermos en el punto más central de la

f.55 Interior de la sala de actos y gimnasio

(35) El acuerdo de van Eyck con el director van Meurs y el Consejo de Administración era haber terminado el proyecto a mediados de 1956. La intervención de van Eyck en CIAM, la construcción de las Escuelas de Nagele y el creciente número de patios de juego que le fueron encargados (más de 110 entre 1955 y 1957) retrasaron notablemente la conclusión. F. Strauven detalla este proceso en 'The Shape of Relativity' F. Strauven. Architectura&Natura Press, 1998. pág.310

(36) Carel Visser, escultor y artista gráfico holandés nacido en 1928, formaba parte del círculo artístico de van Eyck y le visitaba con frecuencia durante el desarrollo del proyecto

f.56 fachada oeste de la sala de actos y gimnasio, abierta al jardín exterior

parcela, el más protegido, en el 'interior'.

Siempre pasando por el punto de encuentro central, el recorrido de los mayores vuelve hacia el exterior, el de los pequeños continua hasta el lugar más recogido. El niño habitante recorre con el paso de los años esta escalera de dentro a fuera, hasta su salida definitiva a su propio hogar.

Asociados a final de cada serie se sitúan usos colectivos. La de los mayores comunica con una pieza que recoge lugares para el ejercicio físico, montaje de actos (teatro, danza...) y el juego (una sala de tenis de mesa). Este cuerpo queda relacionado frente a la calle de acceso con el volumen de las oficinas, dejando un patio ajardinado entremedias.

En el extremo sur de la serie de los pequeños se reúnen un conjunto de lugares destinados al juego a cubierto, actividades compartidas y celebraciones.

Cada parte del programa, casi cada división de cada parte del programa, se presenta como un elemento con autonomía, al tiempo que integrado en un conjunto, que se une a otros conjuntos hasta formar el 'organismo' final.

Los elementos y los conjuntos determinan el grado de relación con los adyacentes mediante la opacidad o transparencia de sus cerramientos en las diferentes direcciones.

Las oficinas se cierran a la calle y se abren a la plaza de acceso, el cuerpo de servicio se envuelve sobre el patio central, mientras que las viviendas anexas del director y el tutor jefe lo niegan y se despliegan hacia el Este.

Las unidades residenciales, compuestas de varios elementos relacionados a su vez, dan la espalda al Norte con frentes severos, y se entrelazan con el jardín en su cara Sur.

El salón de actos-gimnasio (f.55, f.56) es el único que se permite una apertura hacia el mundo exterior de la calle, mientras que la fachada acristalada del lugar de juego y celebraciones lo vincula plenamente con el espacio ajardinado de la parcela.

Un cerramiento igualmente transparente que se pliega siguiendo la concatenación de los elementos del conjunto define entre éstos y el exterior una galería que los hila.

Como perseguía van Eyck desde el anteproyecto, ésta configura en su recorrido una sucesión de lugares que preceden al acceso a cada parte del programa, espacios para detenerse frente a la puerta para despedir hasta al día siguiente al compañero de juegos que duerme en una unidad distinta, para encontrar un rincón menos a la vista donde establecer un diálogo íntimo. Recoge a su paso el punto de articulación de las secuencias de unidades, las relaciona con el resto de usos, y puede decirse que en su ensanchamiento final conforma el lugar de celebraciones y juegos a cubierto.

Es el instrumento que entreteje las agrupaciones de elementos que se han ido constituyendo, el territorio de interrelación entre los componentes del edificio. Una 'calle' que une los pequeños 'hogares' de cada grupo en un solo gran 'hogar', proporcionando un terreno concreto y definido donde la transición desde el interior al exterior, desde el espacio privado al público, el paso de la actividad al descanso, encuentra un lugar donde desarrollarse en la extensión (espacial y temporal) que la mente del niño requiere.

Las tres unidades residenciales de los niños entre 2 y 10 años, y las cuatro correspondientes a los adolescentes entre 10 y 20 años, se organizan según dos estructuras espaciales distintas, y dentro de cada estructura las residencias correspondientes a cada tramo de edad o sexo varían en su ordenación interna, ajustándose con precisión a los usos que van Meurs había detallado en su programa. La estructura de las primeras (f.57, f..58) está determinada por dos grandes espacios comunes, el área de estar y el patio exterior propio de cada una. Ambos tienen la misma dimensión, 3x3 módulos, y se colocan en paralelo junto a la galería desde la que se accede, bien directamente al estar, bien al patio a través de un porche previo.

f.57 Planta de la unidad de niños y niñas de 4 a 6 años

f.58 Dibujo del proceso de elaboración de la planta definitiva. Van Eyck expresa cómo la ordenación de los elementos que componen el estar complementa el carácter concentrado del éste y establece su relación con el jardín más allá de la unidad residencial. Fotografía del estar de la unidad de 2 a 4 años.

Otro espacio cuadrado de juego, de 2x2 módulos, conforma el límite del patio por el Este, dejando una abertura hacia el jardín. Una pieza alargada de 3x2 módulos (4x2 en la unidad de 6 a 10 años) se extiende hacia el Este. Contiene los dormitorios, divididos en compartimentos de 1 módulo con espacio para 4 camas, más reducidos en el caso de los menores de 4 años, y se abre en su fachada sur hacia el jardín mediante una terraza cubierta de 2 módulos de largo. En la articulación entre las tres piezas, de estar, juego y dormitorios, (un área de 2x2 módulos) se ubican los aseos y la cocina, ordenados de modo que el habitante pueda acceder desde cualquiera de éstas y utilizarlos como recorrido entre una zona y otra.

Una única cúpula cubre el espacio de estar(f.59), horadada por doce pequeños lucernarios circulares formando una corona. Bajo ésta, una porción del suelo descentrada respecto al vértice queda ligeramente deprimida, y en torno a este seno se disponen un conjunto de elementos de menor escala, distintos en cada unidad: una casita de ladrillo con su propio techo, un banco, una barra metálica de ejercicios gimnásticos, un armario bajo que sirve de mesa, o una pileta encastrada en el suelo junto a una ventana rasante que permite jugar con agua, como con un pequeño charco a cubierto. Estos elementos matizan la centralidad del espacio geométrico que ocupan y constituyen focos no jerarquizados de juego o descanso, diálogo y recogimiento.(37)

Estar y patio son aparentemente dos ámbitos enfrentados, interior y exterior, sombra y protección frente a luz, lluvia, nieve o viento. Un lugar constante y uno en constante cambio.

Sin embargo, la cúpula que cubre el estar, velada por la penumbra atravesada por los rayos de luz de los huecos que la coronan, resulta una superficie de forma indeterminada, como un pequeño cielo estrellado que pudiera reconciliar ese lugar modulado, sometido a las leyes del interior, con su opuesto, dominado por la atmósfera.

(37) En los planos originales, tanto los patios de las unidades de niños pequeños como la plaza de acceso están representados del mismo modo que cualquier espacio interior, mientras el resto de patios se señalan con alguna trama que los distingue

f.59 Estar de la unidad de niños y niñas de 4 a 6 años

f.60 Patio de la unidad de niños y niñas de 4 a 6 años

f.61 Unidad de chicas de 14 a 20 años

La inquietud propia del patio, rodeado por la construcción, se torna en concentración y reposo en torno a un foso de arena, circular como una cúpula más de la cubierta.

Cuatro rebajes en el hormigón, también circulares, se llenan con el agua de lluvia y su reflejo deja ver el cielo a través del suelo. Éste se transforma en el techo que ha perdido el estar, el patio revela su recogimiento, y su carácter se acerca al de un lugar interior (f.60).

La imaginación de van Eyck provee los materiales que conectan estos dos lugares entre sí y con la Naturaleza, que restablecen interior y exterior, constante y cambiante como categorías duales.

Las 4 unidades destinadas a niños entre 10 y 20 años, divididas en chicos y chicas de 10 a 14 y de 14 a 20, se organizan en dos plantas (f.61). Todas ellas están recogidas en una estructura espacial idéntica, pero esta alberga cuatro ordenaciones distintas en función de la edad y el género. Un cuerpo alargado de 7x2 módulos, queda conectado a la galería de acceso por el extremo Este y el lado Norte, y se extiende hacia el Sur con otros dos módulos en el extremo Oeste. Forma una L que abraza una porción de jardín.

Sobre esta pieza se eleva el volumen que contiene los dormitorios, con forma cuadrada de 3x3 módulos. La posición de éste produce un área de un módulo en porche sobre la parte de jardín rodeada por la L inferior.

La planta superior se ordena igual en los cuatro casos, con las habitaciones individuales en torno a un lugar de reunión conformado por dos bancos de fábrica enfrentados dejando un espacio cuadrado entremedias. La escalera de acceso y unos aseos se adosan a la cara norte, liberando las demás orientaciones para los dormitorios.

La planta baja es diferente en cada unidad. En las de chicos y chicas de 10 a 14 años, una pieza de aseos y armario de ropa ocupa la esquina noroeste, bajo los dormitorios, junto a la escalera. En las de los mayores, una pieza

similar con el mismo uso se sitúa en la esquina noreste, junto a la entrada desde la galería. El resto del espacio se concibe como una plataforma donde caben todo tipo de actividades, dinámicas o estáticas, de juego y de trabajo, individuales o colectivas.

Se proponen distintos elementos para sostenerlas, tratando de dar forma a las indicaciones del programa que van Meurs elaboró.

Una mesa redonda recogida por armarios bajos, iluminada por faroles, y cubierta con un cuerpo cónico que funciona como extractor, compone un pequeño quiosco donde las chicas invitan a los chicos (f.62).

Estos pueden corresponderlas con una obra de marionetas montada desde un espacio cerrado que deja un hueco con telón como escenario.

Un par de bancos enfrentados envueltos en un contorno de madera ofrecen un lugar apartado, de menor escala, para lectura (f.63).

Un armario para utensilios unido a una encimera con pila configura un rincón de trabajos manuales.

Como en el estar de los más pequeños, estos elementos se sitúan en el espacio estableciendo centros de atención, formas y usos que lo convierten en un conjunto de lugares y aportan una identidad propia a cada pequeño hogar.

Cada unidad se relaciona con la 'calle interior' de un modo diferente, en función de su situación en la secuencia. La entrada se produce por el frente con mayor amplitud de galería. Cuando esta sólo alcanza un módulo de anchura junto a la unidad se conforma un pequeño vestíbulo de 2x2 módulos que produce un lugar de intersección entre 'calle' y unidad.

Este adquiere significado y se convierte en un intermediario de límites definidos, con su centro particular señalado por bancos para juegos o reuniones, entre una situación y otra.

Van Eyck multiplica la operación en cada transición entre espacios, incluso

f.62 Quiosco en la unidad de niñas de 10 a 14 años

f.63 Lugar de lectura en la unidad de chicas de 14 a 20 años

f.64 Porche en la unidad de niños de hasta 4 años

f.65 Porche en la unidad de niños 10 a 14 años

en las escalas más reducidas. Círculos de $\frac{1}{3}$ de módulo se disponen como escalones entre cambios de nivel, una función u otra dentro de una misma unidad, interior y exterior, pavimento y jardín.

Son espacios para una sola persona, que fijan aunque sea en esa pequeña superficie un lugar y un momento para detener la mente, para dejar que un espacio y otro, dos actividades distintas, dentro y fuera, encuentren su territorio común, umbral donde la inercia entre dos alternativas toma forma. En las unidades de la secuencia Oeste, las de los mayores, uno de estos escalones precede al área de juego exterior, delimitada por un pavimento cuadrado con una hendidura circular (f.65). La mitad queda recogida por el estar, y un cuarto está cubierto por el cuerpo de habitaciones de la planta superior, cuyo pilar de apoyo señala el centro geométrico.

En la unidad de niños hasta 4 años, un banco circular rebajado desde el nivel del suelo, queda mitad cubierto, mitad descubierto por el porche frente a los dormitorios (f.64). En días de lluvia o nieve, o en verano, se llenará y formará una pileta de juego y refresco.

A una escala superior, estos elementos establecen un 'escalón' más, otro lugar intermedio entre categorías opuestas, interior y exterior, naturaleza y construcción, que extiende el paso entre ellas en un terreno con entidad propia donde se reúnen en un solo fenómeno.

El proceso de construcción estuvo lleno de dificultades. El consejo de administración jubiló a van Meurs a mitad de obra y entró en un período de dudas sobre la organización que éste impulsó con el programa inicial y que el proyecto siguió al pie de la letra. Designó un nuevo director del Hogar, con una visión pedagógica distinta que optaba por una estructura vertical en lugar de horizontal, como estaba ordenada.

Las consultas del consejo para modificar lo proyectado y las reticencias de van Eyck retrasaron el trabajo de dirección de obra, que llevaba a cabo tan

sólo con la ayuda de un estudiante y un delineante, éste último a cuenta de la empresa constructora. Ésta, ante la demora, trató de sacar provecho económico, con lo que la situación de van Eyck se debilitó.

Finalmente accedió a modificar cuatro de las unidades residenciales para que correspondieran a una estructura vertical, con la condición de que el consejo expusiera todos sus deseos de una vez, contemplar el panorama completo y corregir el proyecto en consecuencia sin dañar el resultado final.

La petición no fue atendida y el consejo comenzó a tomar decisiones de escasa coherencia con lo proyectado, que trataban de eliminar aspectos fundamentales para el carácter del edificio (elementos fijos del estar de los pequeños, los continuos desniveles del recorrido, la casita de juego del escenario del salón de actos) que van Eyck no estaba dispuesto a perder (38).

Al tiempo se modificaron algunos materiales de pavimentación sin previo aviso (loseta de hormigón por pizarra en la galería, Mipolam por linóleo en las unidades), y se intentó acordar con las empresas suministradoras una paleta de colores distinta mientras van Eyck estaba de vacaciones.

La finalización de la obra según el proyecto estaba en serio peligro cuando se celebró el congreso CIAM 11 en Otterlo (Holanda), en la segunda semana de Septiembre de 1959.

Con el Consejo de Dirección disuelto desde Dubrovnic y el Team 10 asumiendo su papel, se decidió titular el congreso 'CIAM: Research Group for Social and Visual Relationships' (CIAM: Grupo de Investigación de Relaciones Sociales y Visuales').

Hacía tiempo que Le Corbusier había reconocido la fortaleza del grupo, y dado la bienvenida a una nueva época emergente tras treinta años de trabajo de la institución (f.66). Los demás arquitectos que estuvieron a la cabeza de los congresos durante aquel tiempo tampoco acudieron a la cita, que sólo congregó a 43 participantes.

f.66 A. van Eyck, A. y P. Smithson, J. Voelcker, J. Bakema y el los Howell anunciando el final del CIAM en Otterlo 1959. Van Eyck, bajo en cartel a la izquierda, entre Alison y Peter Smithson.

(38) F. Strauven documenta cómo van Eyck ayudó con sus propias manos en la rápida ejecución de esta pieza antes de que fuera finalmente desechada, en 'The Shape of Relativity' F. Strauven. Arquitectura & Naturaleza Press, 1998 pág. 315

f.67 Diagrama de A. van Eyck presentado en el CIAM de Otterlo, 1959

Durante 6 días se sucedieron las presentaciones de proyectos y edificios, algunos de los cuales significaron hitos en la carrera de sus autores y ejercieron una importante influencia entre ellos mismos y sobre las generaciones siguientes.

Giancarlo De Carlo expuso el edificio de viviendas en Matera (1956-57) y el equipo italiano BBPR la torre Velasca que terminaban en Milán, originando un intenso debate alrededor del papel de la tradición local en el vocabulario formal de la nueva arquitectura (39). Dentro de esta argumentación se incluyeron las propuestas de Kenzo Tange para el Ayuntamiento de Tokio y la Prefectura de Kagawa. El proyecto de Ralph Erskine para la ciudad ártica de Svappavaara obtuvo buena acogida, como la agrupación de viviendas en Torre Valentina de José Antonio Coderch.

Los Smithson explicaron el concurso realizado un año antes junto a P. Sigmond para la reconstrucción del centro de Berlín, que abordaba la cuestión de la movilidad peatonal y rodada en la ciudad desde la separación radical entre ambas. Se alineaba en este aspecto con la propuesta de Louis Kahn, por entonces ya un maestro en ciernes, para el centro de Philadelphia. Esta recogió el reconocimiento unánime, pues conseguía reunir un carácter de moderna monumentalidad, formalmente identificable, con la integración de las funciones urbanas.

Quizá, desde la perspectiva actual, la intervención más relevante fue la de Van Eyck. En mayor medida que otros, consiguió reunir un conjunto de ideas intensamente ligadas a una obra que las representaba en toda su profundidad.

En los tableros expuestos destacó un diagrama compuesto por dos círculos de distinto tamaño que englobaban tres imágenes cada uno (f.67). En el de mayor diámetro, sobre el que se rotulaba el título 'Pour Nous' ('Por Nosotros'), se inscribían las fotografías del templo de Nike en Atenas y de un

(39) Los Smithson reprocharon a de Carlo aceptar formas tradicionales sin investigar la posibilidad de un nuevo vocabulario 'genuino', e insinuaron cierto formalismo y revivalismo histórico en el edificio de BBPR. A. Pedret describe este debate en 'Team 10. In search of a Utopia of the present'. M. Risselada y D. van der Heuvel editores. NAI Publishers, Rotterdam 2005, pág. 62

conjunto de viviendas en la villa de Aoulef en el Sahara argelino, y una dibujo axonométrico de la Maison Particulière que van Doesburg había proyectado en 1923. El círculo menor, titulado 'Par Nous' ('Para Nosotros') envolvía las fotografías de una estatuilla etrusca de un hombre erguido, otra escultura sarda de una mujer sentada con un niño y una ofrenda funeraria chipriota formada por un plato sobre el que se agrupan figuras humanas (f.68).

El primero quiere simbolizar el terreno de la arquitectura en su conjunto, conciliando en un solo elemento las 'tradiciones' de construir clásica, popular y moderna. El segundo representa el terreno del hombre, interpretado desde la permanencia a través del tiempo y las civilizaciones de las relaciones entre hombre, mujer y niño, lo individual y lo colectivo.

Se muestran dos mundos autónomos, bien diferenciados y delimitados. La arquitectura tiene sus propios medios de expresión, desarrollados a lo largo de la historia.

Las relaciones entre hombre y hombre se mantienen constantes, independientes del paso del tiempo y del entorno físico. Van Eyck traza con una propuesta rotulada bajo los dos círculos el camino para descubrir la intersección entre ambos territorios:

'El hombre todavía respira hacia dentro y hacia fuera. ¿Va la arquitectura a hacer lo mismo?'

Otra cuestión anotada bajo el terreno de la arquitectura avanza la tarea que ésta debe acometer para acercarse al del hombre:

'¿Va la arquitectura a reconciliar los valores básicos?' (40)

f.68 Ofrenda funeraria chipriota

(40) Originalmente escritas en inglés:

'Man still breathes in and out. Is architecture going to do the same?'

'Is architecture going to reconcile basic values?'

Trad. autor de la tesis

f.69 Dibujo del Palacio de Congresos de Jerusalén. Aldo van Eyck, 1958. 'Un cuadrado que respira'.

El diagrama planteó a los asistentes el principio que el pensamiento de van Eyck había desarrollado con intensidad hasta aquel momento.

Si la arquitectura es para el hombre, ¿qué debe tener en cuenta para responder a las necesidades de éste?, ¿cómo ha de configurarse para ser el lugar en que este se encuentre 'en casa'? ¿Cómo proporcionar un entorno donde las relaciones entre hombres y entre hombres y cosas puedan darse en toda su extensión?

La respuesta parte de la convicción de que la vida del hombre está determinada por categorías básicas como mente y materia, individual y colectivo, permanencia y cambio, o razón y emoción. Para que su existencia sea plena, estas categorías deben convivir en armonía.

La arquitectura ha de corresponder a esta premisa y reconciliar en su forma las que son propias de su terreno: dentro y fuera, abierto y cerrado, unidad y diversidad o grande y pequeño. La mente del hombre desea esta reconciliación. El equilibrio de los extremos, la dualidad, es su naturaleza. La arquitectura debe encontrarla, y la herramienta que propone van Eyck es un territorio intermedio, un 'umbral' tan extenso como sea posible donde valores opuestos, que dominan sus propios reinos, se tornen en fenómenos dobles. Donde dentro y fuera, o parte y todo, sean realidad al tiempo. La mente encuentra el equilibrio gracias a este territorio, 'contraforma' de su esencia.

El Hogar para Niños de Amsterdam, que se desplegaba a continuación con planos y fotografías de la construcción, era la expresión más completa de este pensamiento. Las escuelas de Nagele y los dibujos para el Palacio de Congresos de Jerusalén (f.69) realizados un año antes (1958) completaban la exposición, pero no alcanzaron la intensidad con que el Hogar reflejó las ideas que van Eyck había madurado. Estas fueron a la vez fuente y resultado del proceso de elaboración de aquel proyecto.

Pensamiento y obra estaban profundamente ligados.

En la descripción del Hogar ante los presentes en Otterlo (41) se expone la planta como un intento de reunir las cualidades de un esquema centralizado con aquellas de uno descentralizado, evitando caer en las 'trampas' que contienen ambos modelos: el edificio institucional concentrado con niños organizados en torno a una 'maquinaria' de servicio, o una simple adición de elementos de pequeña escala alineados a lo largo de un espacio de tráfico que los conecta con algún elemento comunitario de mayor escala.

Se trata de proporcionar un marco construido donde conviva la actividad individual y la colectiva, sin acentuar arbitrariamente una a expensas de la otra ni pervertir el significado de ambas. A medida que la planta toma forma, se impone el restablecimiento de las relaciones recíprocas entre otras categorías opuestas. Diversidad es sólo alcanzable a través de unidad. Los distintos elementos conforman un modelo complejo y disperso. Los unifican un solo principio constructivo y estructural común a todos ellos, y un dispositivo que los conecta físicamente, pero con un incuestionable contenido humano como la 'calle interior'. El sistema constructivo aporta un carácter homogéneo y convierte el edificio en una sola pieza. Sin embargo cada elemento adquiere un significado específico en el contexto general, por medio del tratamiento de cada lugar, la secuencia en que se ordenan y la relación de unos con otros. Las partes son complementarias del total. Éstas no son sin el todo, y éste no es sin los elementos que lo conforman. La reciprocidad arquitectónica entre unidad y diversidad, parte y todo, ofrece el terreno para el equilibrio humano entre individual y colectivo.

En consecuencia con estos objetivos, el proyecto persigue reconciliar la escalas de lo construido, grande y pequeño. Van Eyck insta a los asistentes a concebir la arquitectura urbanísticamente, y el urbanismo arquitectónicamente. La idea en el Hogar es encontrar la escala compatible con 'casa' y con 'ciudad',

f.70 Reunión en Otterlo, 1959. Van Eyck, en el centro con las piernas cruzadas, mirando hacia abajo con la mano sobre la frente.

(41) La exposición fue recogida por Oscar Newman en 'CIAM '59 in Otterlo', Stuttgart, 1961. Van Eyck la corrige y amplía, una vez concluido el edificio, en un artículo publicado en la revista Forum, número de Abril-Mayo de 1961, dirigida en aquel momento por un equipo del que él mismo formaba parte. El texto se recoge en la compilación 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008

f.71 Banco en un porche frente a dormitorios

f.72 Dos asistentes internas conversando en la ventana de la habitación, sobre el patio de entrada.

(42) Van Eyck expone las ideas de 'lugar' y 'ocasión' frente a 'espacio y 'tiempo' en distintas conferencias y artículos. Quizá el más amplio sea 'Interior art', la transcripción de la conferencia de van Eyck en la Real Academia de Arte de La Haya, Febrero de 1961. Publicada en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 295

construir una gran casa como una ciudad, una pequeña ciudad como una casa. Entiende que tanto una como otra, deben constituirse en función del hombre, La presencia de éste como centro en la concepción de ambas produce necesariamente la transformación de 'espacio' y 'tiempo' en 'lugar' y 'ocasión'. Mientras los primeros son categorías abstractas, los últimos implican la participación del hombre. 'Lugar' es 'espacio' donde el hombre es bienvenido, 'ocasión' es 'tiempo' en que el hombre es consciente de ese sentimiento de bienestar. Para van Eyck, la falta de 'lugar', y por tanto de 'ocasión', causa pérdida de identidad, aislamiento y frustración (42).

Una casa y una ciudad deben ser un conjunto de lugares, cuya forma sea capaz de sostener un sentimiento de pertenencia, por sí mismos y en conjunto. Escenarios para cada ocasión, determinada o espontánea. La relación entre éstos y con el exterior ha de mitigar la ansiedad que la transición abrupta causa, especialmente en los niños. Salir o entrar es a veces una alternativa dolorosa, y la arquitectura puede aplacar el sentimiento proporcionando una bienvenida en cada lugar, un gran umbral en el que este sentimiento encuentre el espacio que le corresponde.

Afirma que el edificio se concibe como un conjunto de estos lugares intermedios claramente definidos. Esto no implica una transición continua, un aplazamiento perpetuo del lugar y la ocasión. Al contrario, supone una ruptura con el concepto de continuidad espacial y la tendencia a suprimir la articulación entre espacios, entre dentro y fuera, que comenzaba a imponerse en la Arquitectura Moderna. A cambio, esos lugares inducen conciencia simultánea de lo característico de cada lado (f.71, f.72).

Para van Eyck, la arquitectura había estado proporcionando 'exterior'

incluso en espacios cerrados, cuando debía ofrecer un 'interior' tanto dentro como fuera, pues 'exterior' es sólo lo que precede al entorno hecho por el hombre. La 'calle interior' constituye un lugar intermedio clave, y en él el movimiento del niño ha de mantenerse tan vigoroso como al exterior.

No hay control repentino de la espontaneidad a un lado de un estrecho umbral. Los materiales usados tampoco difieren de los del exterior, y los elementos constructivos no se suavizan. Dentro el niño es como fuera, con una sucesión de cúpulas sobre su cabeza en vez del cielo. La iluminación acompaña este carácter. Como en una calle, el niño se mueve entre lugares iluminados a través de áreas más oscuras en comparación (f.75).

Van Eyck explica los patios como habitaciones exteriores diferentes ordenadas a lo largo de la 'calle interior', accesibles desde ésta y desde los departamentos a los que se asocian. Ejercen a su vez una función intermediaria, serenando el movimiento apresurado de fuera a los ojos del niño dentro.

Revela la intención de crear incluso un lugar entre los paramentos y estructura verticales y la cubierta, por medio de arquitrabes prefabricados de hormigón, que extienden las paredes hacia la cubierta, y ésta hacia las primeras.

Trata de entrelazar los muros, cerrando y abriendo sucesivamente unos espacios a otros. Estos cerramientos se revisten hacia el interior de las unidades, y se usan colores activos (rojo, violeta...) en paños elegidos.

En la 'calle interior' los muros son duros, marrones y poderosos, en contraste con el revestimiento blanco del interior, como la cáscara y la pulpa del coco. Lo describe como un abrigo de invierno de áspero 'tweed' en contacto con el ambiente, con forro de seda pegado al cuerpo. El hormigón, el ladrillo o los revestimientos no brillan, pero numerosos espejos encastrados reflejan la luz y atraen al niño, que mira divertido su imagen distorsionada (f.74). Son pequeñas joyas, puertas a la imaginación, abiertas en el material rígido de la realidad.

f.74 Espejo encastrado en el suelo de la sal de actos y gimnasio

f.75 Banco en la galería interior

f.76 A. van Eyck durante la presentación en Otterlo, 1959

La exposición de van Eyck obtuvo inmediato reconocimiento de sus compañeros en el congreso. En un artículo publicado por J. Weeks en Mayo de 1960 sobre el Hogar se describe su intervención con admiración:

"Fue una presentación tremenda. Apasionada, sincera, ingeniosa y dramática por momentos, caminaba de un lado a otro frente a sus paneles, con el pelo y los ojos embravecidos, hablando fluidamente en inglés o francés según el idioma que mejor expresaba cada idea, describiendo el casi indescriptible proceso de sus pensamientos"

John Weeks, 'Aldo van Eyck, The Children's House, Amsterdam' Architectural Design, nº5 Mayo 1960.

El propio Louis Kahn expresó en su discurso final el aprecio por van Eyck, y valoró las posibilidades de su visión de la arquitectura⁽⁴³⁾.

Una vez concluido el congreso (15 de Septiembre de 1959), y con él la historia de los CIAM, la escena artística holandesa comenzó una campaña de apoyo al arquitecto y defensa del edificio, reconociéndolo como 'el más moderno edificio de la posguerra en Holanda'. Esta campaña despertó el interés de la prensa convencional, que publicó varios artículos durante el mes de Octubre acerca del conflicto entre el Consejo de Administración del Hogar y el joven arquitecto.

Ante el revuelo generado, el Ayuntamiento de Amsterdam formó un comité dirigido por B. Merkelbach, arquitecto jefe del municipio, que debía mediar entre los contendientes y resolver la disputa. La comisión, al cabo de una semana de investigación de lo ocurrido, decidió que la construcción debía terminarse en lo posible de acuerdo al contrato original. El edificio fue liberado de las modificaciones introducidas por el Consejo, y completado en la primavera de 1960 según los planos de van Eyck.

(42) Van Eyck expone las ideas de 'lugar' y 'ocasión' frente a 'espacio y 'tiempo' en distintas conferencias y artículos. Quizá el más amplio sea 'Interior art', la transcripción de la conferencia de van Eyck en la Real Academia de Arte de La Haya, Febrero de 1961. Publicada en 'Aldo van Eyck. Writings' F. Strauven, V. Ligtelijn, ed. SUN, Amsterdam 2008. pág. 295

3.

Tejidos latentes

G. Candilis, A. Josic y S. Woods

**De Casablanca al edificio para la Freie Universität en Berlin
1963-73**

‘Los estudiantes han transformado algunas zonas en lugares propios. Cafés improvisados y librerías se han establecido en diferentes espacios. Durante los meses cálidos los patios se han convertido en extensión de las aulas, más allá de su función de recreo. El complejo se ha convertido en una herramienta adaptable para la materialización de la vida universitaria. El futuro tendrá que juzgar su valor’

M. Schiedhelm, The Berlin Free University Experience, A.A. 1999 (1)

f.1 Georges Candilis c. 1960

f.2 Shadrach Woods c. 1965

La calle es un lugar

En septiembre de 1963, la oficina que habían formado 10 años antes Georges Candilis (f.1), Alexis Josic y Shadrach Woods(f.2) presentó la propuesta ganadora del concurso que la Universidad Libre de Berlín, una emergente institución fundada en 1948, había organizado para construir una serie de edificios dedicados a aulas, seminarios, biblioteca, comedores y departamentos, capaces de albergar 3.600 estudiantes y profesores.

El 'Team 10 Primer' había sido editado el año anterior, y la 'filosofía del umbral' recogida en él tenía una representación construida en el Hogar para niños de Amsterdam. Van Eyck expuso en el manual una visión muy personal, y había querido expresarla del modo más intenso y profundo que pudiera, sentando las bases de una 'nueva arquitectura', en aquel edificio.

La aportación de Candilis y Woods al capítulo 'Umbral' fue mínima, apenas dos párrafos extraídos de un texto suyo en 'Carré Bleu'(2). Pero contenía, resumidas en esas pocas palabras las ideas que determinaron su arquitectura, su postura propia ante la 'nueva realidad'. Era otra perspectiva de la 'filosofía del umbral' que conmovió al Team 10, quizá menos sugerente y directa que la de van Eyck a primera vista, pero equivalente en profundidad y complementaria con ésta.

En el proceso que llevó al estudio desde sus primeras obras en Casablanca hasta el proyecto de Berlín, entre 1953 y 1963, se dió una evolución en busca de una estructura, de un sistema de organización que, aplicado desde la casa hasta la ciudad, fuera capaz de recoger en toda su amplitud las relaciones entre las actividades humanas, de proveer los lugares donde la vida en comunidad fuera lo más rica posible. Fue una investigación apoyada en la tradición, pero también en la técnica y los programas funcionales modernos. 'abriendo al máximo las puertas al futuro'(3).

(1) Texto original en inglés, en 'The Berlin free University Experience' Manfred Schiedhelm, 1999. Recogido en 'Free University. Berlin'. Architectural Association. Exemplary Projects 3. AA Publications 1999. Trad. autor de la tesis.

(2) 'le Carré Bleu' 3, 1961. Número bajo el título general 'Urbanisme'.

(3) En 'Le Carré Bleu' 3, 1961, pag. 4. texto original en inglés y francés. Trad. autor de la tesis

Esta búsqueda comenzó por la atención a la articulación de los espacios que median entre lo público y lo privado, y por los lugares que establecen la relación de la casa con el exterior. La calle y el patio, dos 'imágenes' fundamentales en la idea de 'umbral'. Continuó tratando de extender este entendimiento en la escala pequeña de una agrupación de casas hasta la arquitectura para la mayoría, los grandes asentamientos, con la intervención entonces de otros factores : movilidad y cambio. La importancia del movimiento en la estructura y la capacidad de transformación con la acción del habitante y el paso del tiempo están muy presentes en su pensamiento.

La idea de 'umbral', tomada de un modo literal en la comprensión del valor de la calle y el patio tradicional, adquiere en la evolución de Candilis y Woods una forma más compleja, en la que estos lugares toman configuraciones diversas y producen, entrelazados, un tejido de actividades relacionadas entre si y en contacto intenso con la atmósfera que las rodea.

El proyecto que elaboraron para la Universidad Libre de Berlín, y el edificio que terminó de construirse durante 1973(f.3), se convirtieron en la expresión más valiosa de esta búsqueda, de la 'filosofía del umbral' en la visión de Candilis y Woods. Fue pronto un modelo de referencia y símbolo de la manera de entender la arquitectura que unió a los integrantes del Team 10. En adelante se va a tratar de mostrar el camino recorrido por el equipo, entender así en profundidad las ideas que dieron lugar al proyecto y el valor de esta 'filosofía' como reacción al movimiento moderno.

Candilis, nacido en Baku (Rusia) en 1913 aunque con nacionalidad griega, terminó sus estudios de arquitectura en Atenas en 1936. Conoció a Le Corbusier en el CIAM celebrado en esta ciudad en 1933, y mantuvo el contacto con él durante el período de entreguerras. Entró a colaborar en su oficina de París en 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial(4).

Woods, neoyorkino 10 años menor que Candilis, estudió ingeniería antes de

f.3 maqueta presentada a concurso. Edificio para la Universidad Libre de Berlín. Candilis, Woods y Schiedhelm. 1973

(4) T. Avermaete se refiere con mayor extensión a la relación entre G. Candilis y Le Corbusier en 'Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods' T. Avermaete. Nai Publishers, Rotterdam, 2005. pag 30-31

f.4 Le Corbusier y Shad Woods en Marsella c.1950

f.5 Vista aérea de un barrio tradicional marroquí.

(5) G. Candilis describe esta cuestión en 'Batir la Vie' G. Candilis. Stock Ed. Paris 1977. pag 156-157. Recuerda que Le Corbusier, ante la insistencia de Woods por entrar a colaborar en su estudio decidió que se quedara allí por un tiempo como aprendiz, sin sueldo. Woods preguntó al maestro que había que hacer para ser arquitecto, y Le Corbusier, volviendo la vista a su tarea, respondió que el arquitecto no era él sino Candilis, y le encargó su 'tutela' en la oficina.

(6) El ATBAT fue fundado en 1947 por Le Corbusier, V. Bodiansky, A. Wogensky y M. Py y concebido como un centro de investigación formado por arquitectos e ingenieros trabajando en conjunto para la construcción de la Unité d'Habitation de Marsella

matricularse en la escuela de Filosofía y Letras del Trinity Collage de Dublín. En 1948, a la edad de veinticinco años, decidido a vivir en París y dedicarse a la arquitectura, solicitó un puesto en el estudio de Le Corbusier.

El propio Candilis, por entonces ya relevante en la jerarquía de la oficina, fue quien sirvió de guía en los inicios de Woods en la profesión(5). Ambos terminaron de desarrollar con Le Corbusier (f.4) el proyecto de la Unité d'Habitation, y en 1949 fueron destinados a Marsella para dirigir junto a V. Bodiansky el taller que se constituyó para la elaboración de los detalles y la organización de obra, el ATBAT (Atelier des Batisseurs)(6).

Durante ese período, el Gobierno francés había iniciado las labores de reconstrucción y modernización de las colonias bajo su dominio que habían quedado más afectadas tras la guerra. Entre estas estaban las del Norte de África, Marruecos y Argelia. Siguiendo la solicitud de colaboración que el Gobierno había hecho a los grandes estudios de arquitectura del país, el ATBAT estableció dos despachos en Tangiers y Casablanca, que finalmente se unieron en el segundo en 1952. Meses antes de terminar la obra de L'Unité en Marsella, Candilis, Woods y Bodiansky fueron encargados de dirigir este 'taller de constructores' en Marruecos, con el objetivo principal de desarrollar una serie de proyectos en el área de Casablanca.

El trabajo comenzó con una investigación sobre los asentamientos tradicionales de la zona (f.5), y de los barrios de viviendas más pobres ('bidonvilles') del extrarradio de la ciudad. A partir de estos análisis, el taller acometió la construcción de diversos conjuntos de viviendas sociales en el barrio de Carrières Centrales, bajo la supervisión de M. Écochard, el director del servicio de Urbanismo del Protectorado Francés en Marruecos. El edificio de la Cité des Jeunes, finalizado en 1952, agrupó doscientas viviendas, mientras que los denominados 'Nid d'Abeilles' y 'Semiramis', prototipos realizados en 1953 con intención de ser reproducidos en distintos lugares,

reunieron cien más (7).

Los resultados de aquellos trabajos se presentaron en el CIAM 9 de Aix-en-Provence (1953), al que Candilis y Woods acudían como miembros del grupo de arquitectos que trabajaban en Marruecos (GAMMA, Groupe d'Architectes Modernes Marocains).

Woods asistía por primera vez a un CIAM, pero Candilis tenía ya una larga experiencia y había participado muy activamente en la preparación de aquel congreso. Fue una de las voces más escuchadas en la reunión previa de Sigtuna en 1952, donde la generación más joven presionó para que su enfoque fuera tenido en cuenta en los siguientes congresos. En esa visión cumplía un papel fundamental la introducción de la idea de 'habitat' dentro de los principios que se manejaban en la arquitectura moderna (8).

No había un acuerdo completo sobre la definición de ese concepto, pero entre los jóvenes arquitectos (junto a Candilis se alineaban en esa opinión los holandeses van Eyck y Bakema) existía la conciencia común de que debía darse un acercamiento más humano en la arquitectura que se estaba desarrollando, y que ésta debía revisar sus valores con el objetivo de producir entornos que pudieran satisfacer, además de las necesidades físicas, las intelectuales y espirituales de sus habitantes.

Esa conciencia estaba presente en la exposición en Aix de los proyectos de Casablanca. La muestra comenzaba con una serie de fotografías y diagramas que explicaban la investigación sobre la tipología de vivienda tradicional y sus sistemas de agrupación en las ciudades norteafricanas que el equipo había realizado. A modo de conclusión y puesta en práctica de los principios que habían extraído de aquel estudio se exhibían imágenes y dibujos de los modelos 'Semiramis' (f.6) y 'Nid d'Abeilles' (f.7) construidos en Carrières Centrales.

En estos conjuntos de vivienda la atención de Candilis y Woods se centró

f.6 Sección transversal y alzado del conjunto 'Semiramis'. Candilis, Woods y Bodiansky. Casablanca, 1953

(7) A. V. Bodiansky, ingeniero ruso nacido en 1894 que había comenzado a colaborar con Le Corbusier a partir de un congreso de urbanismo en Estados Unidos en 1946, se le atribuye un papel fundamental en el enfoque de los proyectos de ATBAT en África, y se sugiere que fue una figura de referencia para Candilis y Woods en su posterior evolución. En 'Candilis, Josic, Woods' B. Chaljub. Infolio-Gollion. Suiza, 2010. pag 36-37

(8) En la reunión de Sigtuna (Suecia) los debates más importantes se plantearon la definición del concepto de 'habitat'. La postura común fue que la referencia a un 'entorno que pudiera acoger el total y armonioso desarrollo espiritual, intelectual y físico' de sus habitantes. Una referencia más amplia a esta cuestión está recogida en 'Team 10. In search of an Utopia of the present'. Annie Pedret. Ed. por M. Risselada y D. van der Heuvel. NAI Publishers. Holanda. 2005

f.7 Plantas de viviendas y sección transversal del conjunto 'Nid d'Abeilles'. Candilis, Woods y Bodiansky . Casablanca, 1953

(9) El tipo Nid d'Abeilles (1952) está orientado Sur-Norte en todas sus plantas. Desde una 'calle' en altura se accede a un espacio interior separado en dos habitaciones por una división en Z. Éstas se abren a un patio exterior, que contiene el hogar y el aseo, protegidos por el patio de la planta superior. El tipo 'Semiramis'(1953) está orientado Este-Oeste alternativamente en las 5 plantas del edificio. Desde una 'calle' en altura se accede a cada vivienda a través de un patio exterior que de nuevo alberga el hogar y el aseo. En este caso quedan bajo la 'calle' de la planta superior. A un lado se disponen dos habitaciones del mismo tamaño.

en el carácter del hábitat vernáculo, en el que la distinción y articulación de los terrenos de lo privado y de lo público era el principio básico de la configuración de la vivienda en sí, y del sistema de agrupación de éstas. Tras su exploración de los asentamientos tradicionales habían quedado impresionados para siempre por la espontaneidad y diversidad con que un mismo esquema sencillo de vivienda-patio podía asociarse formando ambientes en los que la división clara de las funciones y cualidades de cada espacio dejaba todavía lugar para la relación natural entre sus habitantes. La clave de esta distinción en la propuesta de Candilis y Woods para Casablanca estaba determinada por la manera de articular la relación entre ambas categorías, público y privado, a través de espacios 'entremedias', formados por calles, corredores en altura y los patios asociados a cada vivienda.

La variación de las secuencias entre estos elementos (calle-corredor en altura-vivienda-patio, calle-patio-vivienda,...) y las distintas posiciones relativas y proporciones de cada uno de ellos condujeron a las diversas propuestas de ATBAT en Casablanca(9), iniciadoras en la búsqueda de los espacios capaces de mediar entre el terreno colectivo y el individual.

Estos proyectos se entendieron por parte de la generación joven de arquitectos presente en Aix como una revisión de los modelos de la arquitectura moderna, con L'Unité de referencia, en la que se reflejaba la consideración de los aspectos sociales y culturales del lugar.

La aportación de ATBAT provocó enorme interés en Alison y Peter Smithson, presentes por primera vez en un CIAM como componentes del grupo MARS británico. Los Smithson vieron expresadas en aquellos conjuntos de viviendas sus propias intuiciones, que habían presentado también en el congreso. Su exposición, en la que proponían un enfoque centrado en las relaciones entre miembros de la comunidad en sus distintos grados (casa, calle, barrio,

ciudad), mostraba una serie de fotografías de juegos infantiles en las calles de Londres junto a dibujos y montajes del proyecto que habían realizado para viviendas sociales en el barrio londinense de Golden Lane.

En éste se recuperaba la idea de calle como espacio de asociación y no sólo de circulación, como un lugar en sí mismo cuya primera función era recoger el contacto del individuo o la familia con otros individuos, con el mundo exterior.

Al tiempo, la calle era el elemento en torno al que se organizaba el sistema de agrupación de viviendas, y el que permitía la articulación del conjunto de modo que podían ordenarse grandes asentamientos con ese mismo sistema. En un artículo publicado dos años más tarde describieron este interés, y el valor que concedían a los proyectos de Casablanca:

‘Nuestra conexión particular con el grupo marroquí ATBAT-Afrique fue que encontramos que, dentro de sus propias circunstancias, estaban, como nosotros, trabajando en la ‘extensión del hogar’. Lo que nosotros en Golden Lane denominamos ‘jardín’ ellos lo llamaron ‘patio’, mostrando su conocimiento de las necesidades árabes del área de grandes migraciones tras las montañas del Atlas, donde el sistema colectivo incluye el espacio de estar exterior. Consideramos estos edificios en Marruecos el mayor logro desde l’Unité d’Habitation de Le Corbusier. Mientras que L’Unité fue el resultado óptimo de una técnica de pensamiento que había comenzado 40 años antes, la importancia de los edificios marroquíes es que son la manifestación de una nueva forma de pensar’

Alison & Peter Smithson. ‘Collective Housing in Morocco’ 1955(10)

La conciencia de que resultaba necesario concebir los nuevos planes urbanos, cada vez para mayor número de habitantes, en función de las relaciones

f.8 Alzado del conjunto ‘Nid d’Abeilles’. Candilis, Woods y Bodiansky . Casablanca, 1953

(10) ‘Collective Housing in Morocco: the Work of Atbat-Afrique: Bodiansky, Candilis, Woods’. A. & P. Smithson. Architectural Design 1955, nº. 1, Enero. pag. 2-8

f.8 'Calle' de acceso a las viviendas en el edificio Semiramis. Candilis, Woods y Bodiansky . Casablanca, 1953

entre éstos, y entre éstos y el entorno que los rodea, unió el pensamiento de Candilis, Woods y los Smithson en el enfoque que originó el grupo que formaron durante los años siguientes al congreso de Aix.

Aldo van Eyck y Jaap Bakema, los miembros más relevantes de la representación holandesa en Aix, encontraron también en estas dos exposiciones aspectos muy relacionados con su propia visión sobre la arquitectura que había de promoverse desde los CIAM.

El concepto de 'habitat', introducido por la generación joven de arquitectos en las reuniones previas al congreso de Aix, tomaba forma en el pensamiento del Team 10. Para ellos, la arquitectura de un entorno adecuado para el hombre, en aquel momento y en la escala que se requería, debía estar concentrada en la articulación entre los lugares individuales o familiares y los colectivos, y en devolver a estos últimos el valor que tradicionalmente habían tenido. La calle es un lugar que alberga el contacto entre individuos y entre estos y su entorno natural. Y este contacto debe ser articulado, convertirse en una transición gradual entre la escala del individuo y la colectiva. En esa concepción, expresada por los Smithson en Golden Lane, y por Candilis y Woods en Casablanca, aparece con fuerza la palabra 'umbral', como símbolo de este contacto. Para el grupo, en esta 'empresa' liderado por van Eyck, ese símbolo tenía la potencia suficiente para representar la arquitectura que debía desarrollarse a partir de aquel momento.

" HABITAT "

SMITHSONS

2 FEB 1960

1) It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the inter-action of these on each other.

2) We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystalised.

3) "Habitat" is concerned with the particular house in the particular type of community.

4) Communities are the same everywhere. 1) detached house - farm.

2) Village.

3) Towns of various sorts (Industrial Admin. Special.

4) Cities (multi functional.

5) They can be shown in relationship to their environment (Habitat) in the Geddes valley section.

6) Any community must be internally convenient - have ease of circulation, in consequence whatever type of transport are available, density must increase as population increases, i.e. (1) is least dense (4) is most dense.

7) We must therefore study the dwelling and the groupings that are necessary to produce convenient communities at various points on the valley section.

8) The appropriateness of any solution may lie in the field of architectural invention rather than social anthropology.

f.9. Copia del 'Doorn manifiesto' revisada por Peter Smithson para la primera edición del 'TEAM 10 Primer', publicación que recogió lo textos fundacionales del grupo de arquitectos. 1960

Arquitectura moderna, hábitat tradicional

Durante 1954 se sucedieron varias reuniones⁽¹¹⁾ con el objetivo de valorar los resultados del congreso de Aix y preparar el siguiente, que se celebraría en Dubrovnic en 1956. El consejo CIAM comprendió pronto la necesidad de ofrecer un espacio a la generación joven. Al comienzo del año, un grupo compuesto por Bakema, van Eyck y los Smithson entre otros, había redactado un manifiesto común que recogía su visión crítica de la Carta de Atenas y proponía las 'asociaciones humanas vitales' como punto de partida para la concepción del hábitat, en la línea que habían expuesto los propios Smithson seis meses antes. El interés del texto, más tarde conocido como manifiesto de Doorn (f.9), decidió al consejo a crear un comité que preparara un programa para la regeneración del enfoque intelectual y práctico del CIAM. El programa formaría parte del guión oficial del CIAM 10.

Para ese momento la oficina de ATBAT en Casablanca había cerrado por la presión política de los movimientos independentistas marroquíes, y Candilis había vuelto a París. Unos meses más tarde regresó también Woods, que había permanecido al cargo de los proyectos que se estaban finalizando en la zona de Argelia.

Los dos se incorporaron al grupo de Doorn en el comité creado por el consejo. Entre los componentes adoptaron el nombre de Team 10, y en las oficinas recién abiertas en París de Candilis y Woods, con los Smithson, van Eyck y Bakema presentes, tuvo lugar la primera reunión del grupo bajo esa denominación.

El debate sostenido por sus miembros para la redacción del documento que sirviera de guía para la sección del congreso que les correspondía, marcó las semejanzas y diferencias en el enfoque particular que cada uno tenía sobre las ideas que les habían unido. La postura crítica común hacia la visión 'plástica'

(11) Cuatro reuniones en Doorn (Enero), París (Junio), Londres (Julio) y París (Septiembre) de nuevo. Reflejadas y comentadas por A. Smithson en 'Team 10 Meetings'. Ed. A. Smithson. Rizzoli Publications. New York. 1991.

del planeamiento urbano apoyado en las cuatro funciones básicas (vivienda, trabajo, ocio y transporte) no tenía fisuras. La conciencia de la necesidad de concebir el hábitat humano desde las relaciones entre las personas, y las personas y la naturaleza, a todas las escalas era compartida unánimemente. El símbolo del umbral, el lugar en que la casa, el habitante, se relaciona con el exterior, con la comunidad, era reconocido por todo el grupo como la idea sobre la que comenzar una 'nueva' arquitectura.

A partir de esos principios, el pensamiento de van Eyck se encaminó hacia un enfoque 'humanista' de la 'filosofía del umbral'. Se había enfrentado hasta aquel momento con proyectos de pequeña escala (los patios de juegos en Amsterdam, las escuelas de Nagele)(f.10). En ellos trataba de crear lugares adecuados a la naturaleza del hombre, para él caracterizada por la alternancia entre categorías opuestas. Aun con la intención de llegar a través de estos ensayos a la gran escala, su visión estaba todavía centrada en encontrar formas y órdenes apropiados para conciliar estos opuestos partiendo de lo individual.

El enfoque de Candilis y Woods, compartido por los Smithson (f.12), estaba condicionado por la necesidad de trabajar para grandes poblaciones desde sus primeros proyectos. Durante aquel debate a lo largo de varias reuniones y cartas intercambiadas, maduró en ambos equipos el valor que desde ese momento concedieron a la búsqueda de sistemas de agrupación de células de vivienda que logaran la integración de los modelos y espacios tradicionales de asociación (calle, barrio, ciudad, villa, vivienda aislada...) con las nuevas necesidades sociales y el desarrollo tecnológico. Además, estos sistemas debían tratar de alcanzar la armonía con la naturaleza.

En el documento guía que finalmente redactaron los Smithson para el congreso de Dubrovnik quedó expresado este interés:

f.10. Niños jugando en el patio construido por A. Van Eyck en Laurierstraat, Amsterdam. 1955

f.11. fachada de la unidad de habitación en la via Broletto de Milán. L. Figini y G. Pollini, 1948

‘El peso de la responsabilidad recae por igual en todos, pero para aquellos ocupados con ‘le plus grand nombre’ el asunto es vital. Deben encontrar soluciones para todas las escalas de asociación humana, nuevas interrelaciones, nuevas estructuras, una gran transformación. Desde Edimburgo a Chandigahr los arquitectos se enfrentan con el mismo problema, el de encontrar la manera de agrupar una vivienda con otras de la misma clase. Tuvimos en el pasado la calle, la plaza, el corral, el asentamiento en línea, el gran boulevard, el jardín urbano, etc. Cada uno, una forma construida vital en un entorno dado. Hoy vemos las formas y modelos derivados de la ciudad jardín o el racionalismo de los años 30 repetidos sin fin, en contradicción con el clima, los hábitos, el lugar y el sentido común.’

Alison&Peter Smithson. Documento guía para CIAM10. 1956(12)

Antes de este manifiesto común del Team 10, Candilis ya había avanzado su percepción del problema y propuesto una solución en ‘L’esprit de plan de masse de l’Habitat’(15), artículo publicado en 1954, un año después del CIAM de Aix-en-Provence. Expuso una serie de cuestiones que condicionaban el planeamiento para grandes poblaciones en aquel momento, y en general el paso de la arquitectura al asentamiento urbano. Entre ellas señalaba el objetivo de armonizar la vida del hombre con la naturaleza que le rodea, la necesidad de ofrecerle el disfrute esencial del sol, el aire y la vegetación, a través de la investigación de las posibilidades de unión entre interior y exterior en la vivienda, y la búsqueda del espacio libre bien articulado con los volúmenes edificados.

Para él, si bien la arquitectura moderna había alcanzado resultados satisfactorios en algunos ejemplos(f.11) (Cité Radieuse de Le Corbusier, Unidad de Habitación en Amsterdam de Merkelbach y Elling, Unidad de

(12) tomado de una copia del documento publicada en ‘Team 10. In search of an Utopia of the present’. Ed. por M. Risselada y D. van der Heuvel. NAI Publishers. Holanda. 2005. Original en ingles, trad. autor de la tesis.

(13) ‘L’esprit du plan de masse de l’habitat’. G. Candilis. l’Architecture d’Aujourd’hui. Diciembre 1954, nº57. pag. 1-7

Habitación de Figini y Pollini en Milán....), también se había aplicado la Carta de Atenas con consecuencias negativas (asentamientos urbanos de Gorki en Moscú y San José dos Campos en Sao Paulo).

Propuso una solución para lograr la armonía perseguida, aun en grandes escalas: la trama. Una red de hexágonos se imprimía sobre el texto y las fotografías de proyectos que trabajaban en ese camino (la Unidad de Habitación de M. Ecochard en Casablanca, la de Backstrom y Reinius en Gröndal, el proyecto en Marruecos de Hentsch y Studer y los planes de Wiener y Sert en Colombia) (f.12)(14).

Los estudios de los barrios tradicionales norteafricanos, su aplicación sobre los modelos modernos de agrupación de viviendas y el contacto con el resto de miembros de la generación joven encaminaron su pensamiento en una dirección alternativa a la dominante en aquel momento. Quizá la educación de ambos, Candilis en el trazado histórico de Atenas, y Woods en el entramado regular de New York, influyó definitivamente en el valor que a partir de este momento de su trayectoria concedieron a la calle como elemento generador de un hábitat colectivo y a la retícula como sistema de organización de grandes poblaciones.

Es el siguiente paso en la larga investigación de 10 años que conducirá a la propuesta para el edificio de la Universidad Libre de Berlín, expresión más profunda de su idea de 'habitat' como tejido complejo de recorridos y usos entrelazados. En Casablanca recuperaron el territorio del contacto entre casa y exterior. Pero se trataba de experiencias en una escala menor, englobadas en asentamientos ajenos a su control. Llegaba el tiempo de extender ese entendimiento a la gran escala.

Desde su establecimiento en París en 1955, el estudio formado por Candilis y Woods, al que se había asociado Alexis Josic (colaborador de ATBAT-Afrique), recibió encargos de viviendas en grandes agrupaciones. Recién asociados,

f.12. Fotografía aérea de la agrupación de viviendas de Backström y Reinius en Gröndal (Suecia, 1944).

Edificio de viviendas en Sidi Othman (1955) de Hentsch y Studer.

Página de 'L'esprit de plan de masse de l'Habitat'. G. Candilis. L'Architecture d'Aujourd'hui n.º. 57, Diciembre 1954.

(14) S. Backström y L. Reinius estudiaron arquitectura y trabajaron juntos en Estocolmo entre 1936 y 1980. el primero trabajó un año con Le Corbusier, el segundo fue discípulo de H. Ahlberg. Realizaron tres conjuntos de viviendas en base a una trama hexagonal, en Danvikskippan, Gröndal y Rosta, entre 1946 y 1954.

A. Studer y J. Hentsch, arquitectos suizos, trabajaron a las órdenes de M. Ecochard en Marruecos entre 1953 y 1955. A este período corresponde el bloque de viviendas realizado en Sidi Othman citado por Candilis.

P.L. Wiener y J.L. Sert, como socios del estudio Town Planning Associates de Nueva York, elaboraron entre 1948 y 1953 los planes para cuatro ciudades colombianas: Tumaco, Medellín, Cali y Bogotá.

f.13. Estudio de tipos de vivienda para el proyecto 'Million' en Bagnols-sur-Cèze. Candilis, Josic, Woods. 1954

f.14. Tipo 'Million' para el proyecto construido en Aulnay-sous-Bois. Candilis, Josic, Woods. 1954

(15) El concurso pretendía estimular el sector industrial y resolver la grave carencia de viviendas tras la Guerra. Los equipos participantes debían investigar soluciones que reunieran un gran rendimiento económico y constructivo, con sistemas prefabricados, y las mejores condiciones de habitabilidad posibles. La propuesta debía poder reproducirse con facilidad en distintos sistemas de agrupación, orientaciones y climas. Puede consultarse una referencia más amplia en 'Candilis, Josic, Woods' B. Chaljub. Infolio-Gollion. Suiza, 2010. pag 56-59

(16) La extensión constaba de cuatro sectores. La Citadelle, de 360 viviendas, Les Escanaux con 1.200, Le Bosquet, una ciudad jardín con 30 villas, y La Coronelle, una agrupación de 20 apartamentos individuales y alojamientos colectivos.

participaron con éxito en el concurso 'Operation Million', convocado por el Ministerio de Reconstrucción francés(15).

El concurso tenía por objetivo la definición de un modelo de vivienda mínimo de 48 m² y tres habitaciones que no superara el coste de un millón de francos (un coche medio costaba alrededor de 300.000 francos en 1955). El modelo se agruparía en distintas configuraciones para formar conjuntos con los que dotar de alojamiento a ciudades con gran crecimiento demográfico.

El equipo colaboró en la construcción de cientos de operaciones que agruparon cerca de 40.000 viviendas repartidas por todo el territorio francés, A menudo asociados a estudios locales, elaboraron estos proyectos a partir de tipos de vivienda que fueron evolucionando con el tiempo, durante el período de 1955 a 1959 (f.14) .

En este año recibieron el premio de Urbanismo del Ministerio de Construcción por el proyecto para la extensión de Bagnols-sur-Cèze, ciudad medieval fortificada cercana a Nîmes. Se construyeron más de 1600 viviendas en un plazo brevísimo, divididas en cuatro operaciones distintas, además de centros comerciales, deportivos, culturales y escuelas(16). El tipo 'million' había ido optimizándose con el paso de los proyectos, y en este caso se complementó con otros tipos derivados de la experiencia marroquí.

En ellos, Candilis, Woods y Josic trabajaron sobre la noción de un hogar compuesto por un 'conjunto de lugares' que se agrupaban de modo que los espacios de cocina, aseos y almacenamiento conformaban un núcleo fijo en torno al que se articulaban los espacios de estar y dormir, relacionados con el exterior a través de 'patios' particulares cubiertos (f.13). Las unidades de vivienda se asociaban a su vez entre sí componiendo distintas configuraciones en bloques compactos o lineales enlazados en formas que buscaban la relación con la arquitectura del centro histórico de la ciudad.

Casablanca estaba presente en la propuesta, pero la prioridad exagerada de

la eficacia en superficie construida de aquellas promociones privó a Candilis y Woods de aplicar sobre ellas la idea de 'habitat' que se estaba formando en su pensamiento. Fueron trabajos en los que sólo fue posible experimentar sobre la articulación entre los volúmenes y el entorno natural en que se situaban, entre el interior y el exterior de la vivienda.

Proyectos que avanzaban sutilmente sobre los límites de la Carta de Atenas. No se había recuperado la calle en su sentido más amplio, ni se habían tanteado sistemas de agrupación en retícula, pero se perseguía la armonía entre el hábitat humano y la Naturaleza a través de la interrelación entre lo construido y el espacio libre que Candilis reivindicó tras el CIAM 9 de Aix:

'El juego armonioso entre llenos y vacíos, entre sucesivos espacios abiertos, entre materia, forma y color, entre el lugar y el plan de construcción superpuesto, ofrecen al arquitecto una inagotable colección de investigaciones y soluciones'

G. Candilis. "L'esprit du plan de masse de l'habitat" 1954(17)

El congreso de Dubrovnic había finalizado con la renuncia del consejo CIAM, que cedió la responsabilidad completa al Team 10 sobre la organización del siguiente congreso en Otterlo en aquel año 1959. Bajo el título "Research Group for Social and Visual Relationships" (Grupo de Investigación para las Relaciones Sociales y Visuales), reunió a 43 participantes durante una semana de Septiembre.

La 'Operation Million' no había supuesto un gran avance para el estudio en su búsqueda del 'nuevo habitat', pero en Otterlo se expusieron dos proyectos que quizá significaron para Candilis y Woods el impulso definitivo hacia la arquitectura que estaban deseando hacer. La brillante presentación de van Eyck sobre el Hogar para niños que estaba construyendo en Amsterdam

f.15. Vista de un patio en el Hogar para niños de A. Van Eyck. Amsterdam 1959

f.16. G. Candilis, en el centro sentado bajo J.A. Coderch, escuchando la intervención de Peter Smithson en Otterlo. 1959

(17) 'L'esprit du plan de masse de l'habitat'. G. Candilis. l'Architecture d'Aujourd'hui. Diciembre 1954, nº57. pag. 1-7. Original en francés. Trad. autor de la tesis

f.17. Perspectiva de la propuesta para Berlin Hauptstadt de A. & P. Smithson. 1959

f.18. diagrama de las plataformas de circulación peatonal en el proyecto para Berlin Hauptstadt. A. & P. Smithson. 1959

(18) El concurso 'Berlin Hauptstadt' fue convocado por la IBA (Exposición Internacional de Construcción, celebrada en Berlín) en 1957. El objeto era la propuesta de ordenación de una 'nueva Berlín', en el área central de la ciudad (unas 10.000Ha entre Tiergarten y Alexanderplatz). Entre los concursantes Le Corbusier, J. Utzon y H. Scharoun. La propuesta de A. y P. Smithson obtuvo el tercer premio, por detrás de las presentadas por Spengelín, Soderlin y Tempelfort (primero) y Hartman y Nickerl (segundo). Pude consultarse una amplia información en 'Huellas y soportes. Espacios públicos para "Berlin Hauptstadt"'. Gonzalo Díaz-Recasens. REIA nº. 2 2014

(19) entre 1939 y 1962 L. Kahn realizó una serie de propuestas para la ordenación del centro de Philadelphia. La referencia es concretamente sobre la propuesta de 1952.

(f.15) mostró al equipo una postura más radical que la suya sobre el papel de la arquitectura en las relaciones entre personas y entre el habitante y el medio natural. Puede afirmarse que la llamada a tratar de conciliar en la forma construida las categorías opuestas que conformaban para van Eyck la Naturaleza y la mente del hombre (interior-externo, individual-colectivo, todo-parte, permanencia-cambio....) fue bien acogida por la pareja, pero quizá el propio proyecto del Hogar les causó mayor impresión. El edificio se extendía en el terreno como una agrupación de unidades residenciales entrelazadas con el jardín a través de patios y terrazas, y articuladas entre sí por una 'calle' interior que ejercía el papel de lugar de relación entre los habitantes. Su configuración formal y constructiva sugería el carácter de un organismo en evolución, un sistema formado por elementos reconocibles, pero capaz de transformarse con el tiempo y la necesidad, o adaptarse a nuevos usos, que además establece una interacción profunda con el entorno. La exposición de la propuesta de los Smithson para un área del centro de Berlín (f.17, f.18)(18) también pudo suponer una suerte de revelación para el equipo. Se planteaba la superposición de dos entramados de circulación de geometrías distintas, uno para los peatones en la cota superior compuesto por plataformas de lados no paralelos y otro para los vehículos, con calles trazadas en ángulo recto. Los volúmenes construidos se ordenan en formas variadas conectadas a ambos entramados. La solución se apoyaba conceptualmente sobre la división entre espacios 'servidos' y 'servidores' que L. Kahn había desarrollado en el proyecto para el centro de Philadelphia.

El carácter de organismo en armonía con el entorno del edificio de van Eyck y el sistema de organización en 'calles' superpuestas propuesto por los Smithson definieron para Candilis y Woods el campo de investigación que determinó en gran medida el desarrollo de los siguientes proyectos del estudio, y contribuyeron a forjar su particular 'filosofía del umbral'.

f.19. Dibujo presentado al concurso para la operación Million. Los huecos verticales permiten la vista también para los niños y los horizontales aseguran el soleamiento de toda la habitación. Candilis, Josic, Woods. 1954

A la búsqueda de una estructura urbana

Dos meses después del CIAM de Otterlo el estudio recogía en un texto firmado por todo el equipo su postura crítica hacia los resultados del movimiento moderno y una serie de cuestiones fundamentales para enfrentarse desde aquel momento al problema del hábitat. Consecuencia de su propia experiencia en la operación 'Million' (f.19), 'Repenser le Problème' (L'Architecture d'Aujourd'hui nº87, 1959) comienza declarando que la arquitectura y el urbanismo se encuentran instalados en un formalismo absurdo, y que las propuestas realizadas se caracterizan por el conformismo hacia la normativa y las restricciones impuestas por los estados.

Denuncia la arquitectura de 'recetas' que se está desarrollando en unidades de habitación pobremente derivadas de la de Le Corbusier, edificios de 4 o 5 plantas de dos viviendas por escalera organizadas en bloques lineales y torres que coronan los planeamientos y, como seña de la identidad moderna, elementos propios del manual: pilotis, paños de vidrio, muros cortina, brise-soleil y colores a la moda.

Frente a las normas que regulan los metros cuadrados, el tipo de cerramiento y el equipamiento de cada habitación, Candilis, Josic y Woods proponen repensar el problema desde la libertad del habitante para adaptar su hábitat a su modo de vida y a los cambios que demanda la sociedad. Instan a abordar las soluciones que, dentro de las grandes poblaciones, permitan al individuo y la familia salvaguardar su identidad y su propio carácter. Debe darse a la familia la posibilidad de crear su propio hogar, alcanzar la 'armonía' entre el hábitat y el habitante.

En el mismo sentido en que van Eyck había expuesto en Otterlo y más tarde en el número 'Día y Noche' de la revista Forum(20) la necesidad de reconciliar lo 'cambiante' y lo 'permanente', y en que los Smithson describían la relación

(20) Forum nº12. 1959. Editada por A. van Eyck, J. Bakema, H. Hertzberger

entre lo 'fijo' y lo 'transitorio' en el proyecto de Berlín, Candilis, Josic y Woods explican cómo la manera de vivir está condicionada por tres clases de factores: los factores permanentes o universales, los factores constantemente cambiantes (tiempo), y los definidos por el medio social y natural (lugar). Para el equipo, los primeros (determinados) garantizan continuidad y el resto (indeterminados) expresan la movilidad, la transformación continua.

La necesidad de un número de metros cuadrados y cúbicos, equipados de una determinada manera, situados en un lugar concreto y mantenidos a una temperatura confortable, éstos son los elementos permanentes. El paso del día y la noche, la influencia de las estaciones y la atmósfera, son los elementos en permanente cambio.

La organización de los espacios y la separación de funciones, la interrelación del interior y el exterior de la vivienda, la posibilidad de adición y mejora, son los conceptos transformables, no normalizables, propios del individuo, que debe poder manejar para conciliar sus necesidades particulares con las permanentes y los elementos cambiantes naturales.

'El arquitecto debe ceder el paso en algún momento al cliente que, él mejor que nadie, podrá definir la forma que le convenga, la casa que siente como suya, la casa para él, el hogar humano'

Candilis, Josic, Woods. 'Repenser le Problème', 1959(21)

Pero la vida familiar está integrada en el medio colectivo, en evolución constante. El hombre se encuentra alternativamente entre dos mundos: el mundo personal de su hogar y el medio social en que está integrado. Es el umbral de su hogar el que separa y une estos dos territorios. La idea de lo colectivo penetra, transforma y caracteriza el hogar.

Desde el punto de vista de Candilis, Josic y Woods, el hombre debe olvidar

f.20. Fachada original del proyecto para la Operación Million. Citadelle de Bagnols sur Cèze, 1957.

f.21. Versión de la fachada con paneles prefabricados diseñados por J. Prouvé, construida en Blanc-Mesnil, 1961

(21) 'Repenser le Problème'. G. Candilis, A. Josic, S. Woods. L'Architecture d'Aujourd'hui n°87, 1959. pág 8-12. Original en francés. Trad. autor de la tesis.

f.22. Dibujo de Alexis Josic. La casa expresada como un conjunto de lugares

el concepto de 'vivienda familiar' para toda la vida y pensar en la casa útil y flexible que cambia a lo largo del tiempo.

Entienden que cada vez se necesita más espacio para vivir, circular, distraerse, educarse. Se usan más utensilios, y estos mejoran rápidamente y se sustituyen (televisión, equipos de música, electrodomésticos de cocina....). Los medios de automoción familiares están muy avanzados e intervienen en el resto de las funciones (autocine, autorestaurante, autobanco....).

"El espíritu de la movilidad y el crecimiento transforma los valores del pasado, la concepción de la vida, la vivienda. Esta transformación perpetua y acelerada crea una nueva disciplina. En el futuro asistiremos a una expresión arquitectónica del hábitat sorprendente e inesperada.

Queremos construir hoy para dentro de 50 años (consideración bancaria del precio y el interés) bajo normativas y formas que han quedado obsoletas.

Esto es un sinsentido, la decadencia. Es labor de los arquitectos prever, imaginar, seguir y canalizar la expresión del hábitat en la realidad de nuestra sociedad."

Candilis, Josic, Woods. 'Repenser le Problème', 1959(22)

La capacidad de la arquitectura para albergar y poner en valor la relación entre el individuo y la comunidad, entre lo construido y la Naturaleza, que el Team 10 simbolizó en la 'filosofía del umbral', tomó desde este momento para Candilis, Josic y Woods un enfoque centrado en el concepto de 'cambio'. Por un lado, la arquitectura debía atender las necesidades permanentes del hombre, y a los elementos naturales en permanente cambio a su alrededor que las condicionan.

Por otro, debía ser capaz de responder al carácter en continua transformación de la sociedad a la que sirve y, lo más importante, conservar el grado de

(22) 'Repenser le Problème'. G. Candilis, A. Josic, S. Woods. L'Architecture d'Aujourd'hui n°87, 1959. pág 8-12. Original en francés. Trad. autor de la tesis.

flexibilidad que permita al habitante hacerla propia, a la medida de sus circunstancias específicas. Este objetivo había de cumplirse desde la escala básica de la unidad familiar hasta los planeamientos para grandes poblaciones.

En los años siguientes al congreso de Otterlo, de donde el Team 10 emergió como único organismo propositivo y crítico del terreno de la arquitectura dejando atrás 30 años de CIAM, Woods asumió un papel fundamental en el desarrollo de estas ideas sobre el hábitat, expresado en escritos publicados. El pensamiento madurado en ese período sirvió de base para una serie de proyectos cuya evolución cristalizó en la propuesta para la Universidad Libre de Berlín que el equipo presentó en 1963.

En Mayo de 1960 Woods publicó en el nº5 de la revista *Architectural Design* un artículo en el que proponía un sistema de organización de asentamientos urbanos basado en un concepto principal, 'stem' (tallo)(23). Su planteamiento comienza con una reflexión sintética sobre los problemas de la agrupación de los elementos que conforman el hábitat humano para obtener un sistema equilibrado.

Considera que en ese momento se ha conseguido un avance importante en el diseño de los componentes del hogar, pero la cuestión de qué hacer con las unidades de vivienda producidas en gran número se ha resuelto invariablemente por disposiciones plásticas más o menos ingeniosas. Piensa que el proceso de planificación que parte desde la unidad al bloque de pisos y de éste al plan general sólo ha conducido a arquitectura de 'símbolos', con razones estéticas gratuitas y bases económicas poco estudiadas.

Para Woods el sistema de agrupación aditivo confirma sus defectos cuando se le añaden los elementos comunitarios (centros comerciales, culturales, colegios...), con posterioridad, tratando de caracterizar los espacios públicos allí donde los bloques de vivienda no quedan bien.

f.23. Planta y maqueta de la torre de viviendas para jóvenes solteros construida en Le Bosquet, Bagnols sur Céze, 1965. Los módulos se desplazan medio nivel para reducir al mínimo la superficie ocupada por el núcleo de comunicación vertical.

(23) 'Stem' S. Woods. *Architectural Design* nº5 1960, pág. 181. Original en inglés.

f.24. Planta y alzado de una unidad del conjunto de viviendas de 3 y 5 habitaciones en una planta construido en La Coronelle, Bagnols sur Céze, 1959. El 'núcleo servidor' en el centro, con aseos y cocinas, y el resto de las habitaciones reunidas a derecha e izquierda.

Lo entiende como un esquema formalista, que busca una configuración estática, una imagen fija hecha para durar cien años que la décima parte del tiempo ya ha quedado obsoleta.

En su visión particular, el hábitat está compuesto por la unidad de vivienda mas las extensiones de ésta, los espacios abiertos o cerrados de actividad colectiva. Los planes de la arquitectura moderna sólo se han preocupado de la primera, olvidando la otra dimensión del hábitat.

Su razonamiento continúa analizando las características de la sociedad de aquellos años. Woods interpreta que el factor que más la define, además de las transformaciones de la economía (el consumo como meta) y la ética (el valor de la interrelación social), es el que denomina movilidad.

Se trata de una cuestión con varias connotaciones que deberían determinar el planeamiento: la diferencia de velocidad del movimiento del peatón y los distintos medios de transporte (vehículos privados y públicos, tren, avión) que intervienen en su hábitat, la necesidad de transformación en ciclos más cortos de tiempo o el carácter 'nómada' de la población urbana.

Desde estas apreciaciones, propone un sistema de agrupación que atiende a la cuestión de la movilidad al tiempo que persigue la relación óptima entre la unidad de vivienda y sus 'extensiones', los espacios y usos colectivos.

La organización en 'stem' parte de una estructura básica longitudinal de traza quebrada que contiene las actividades comerciales, culturales, educativas, y también calles de tráfico rodado, paseos peatonales e infraestructuras. Invertiendo el proceso habitual desde la unidad habitable hasta el grupo 'plástico', se procede desde la definición de este 'núcleo servidor' para agrupar después en torno a él los elementos 'servidos', los conjuntos de viviendas.

Woods traslada el modelo de ordenación de la vivienda que articula los espacios de estancia y descanso en torno a los de servicio, que había

alcanzado consenso en la arquitectura del momento, al planeamiento de asentamientos urbanos. La idea, presente en el pensamiento de todos los miembros del Team 10, pero expresada por van Eyck: la casa como una pequeña ciudad, la ciudad como una gran casa.

El 'stem' quiere ser el verdadero generador del hábitat, no sólo la conexión entre las distintas unidades, Proporciona el entorno en que éstas pueden funcionar, y la forma resultante de su organización puede ofrecer una imagen identificativa más potente que la obtenida de la mera composición plástica. Su diseño influye sobre el de las unidades a las que sirve.

La incorporación de la idea de movilidad, de crecimiento y cambio, en su concepción afecta necesariamente al desarrollo de las viviendas, pues todas están en contacto directo con el núcleo urbano, que ha dejado de ser un centro de gravedad para convertirse en una estructura compleja de usos y articulación.

La validez temporal de la casa es el de la vida familiar y la del 'stem' varía en función del medio social y económico, tanto para el conjunto como para cada uno de sus elementos.

El plan debe superponer estas escalas de validez, y proponer un patrón capaz de abrir una puerta al futuro. Además, para Woods, el sistema a partir del 'stem' tiende a restablecer la densidad y la escala en el hábitat.

El principio de equivalencia de espacios propio del planeamiento moderno desaparece, y el espacio exterior puede adoptar el tamaño que le corresponde. Concluye la descripción con una declaración de intenciones que acerca su planteamiento a las posturas de sus compañeros en el Team 10, en el año en que van Eyck había terminado la obra del Hogar para niños en Amsterdam, y los Smithson comenzaban la construcción del edificio para el Economist en Londres (1959):

f.25 Diagramas de organización de una célula de vivienda como un 'conjunto de lugares' cambiante en el tiempo y sistema que permite esta organización en una escala urbana (Stem). A. Josic. 1959

f.26. Diagrama de planta de uno de los módulos que componen el conjunto de Caen-Herouville. 1961

f.27. Maqueta de la propuesta para el asentamiento de 40.000 habitantes en Caen-Herouville. Candilis, Josic & Woods. 1961

'La calle, que fue destruida por los ataques combinados del automóvil y la Carta de Atenas, puede ser revalidada si se considera como un lugar además de un camino entre un sitio y otro. Su forma y contenido espacial será diferente de las calles anteriores, pero la idea de calle (distinta de la de carretera) es inherente a la idea de 'stem''

S. Woods. 'Stem' A.D. 1960 n°5 (24)

(24) 'Stem' S. Woods. Architectural Design n°5 1960, pág. 181. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

(25) Caen tenía una población de 110.000 habitantes, con un crecimiento previsto de 5 o 6 mil por año en los siguientes 10 a 15 años. Woods aspira a 'descubrir la herramienta de estructuración mínima que sea efectiva para 1500 viviendas, pero pueda crecer hasta las 10.000 necesarias, que pueda adaptarse a las condiciones cambiantes'. Nota sin publicar de S. Woods, citada en 'Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods' T. Avermaete. Nai Publishers, Rotterdam, 2005. pag 246. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

Durante 1961 el equipo tuvo la oportunidad de implantar el sistema de ordenación que Woods había formulado en una serie de propuestas para grandes planeamientos urbanos que fueron presentadas a concurso. El proyecto para un conjunto de viviendas para 40.000 habitantes en el área de Hérouville en Caen(25) (f.26, f.27) supuso la primera puesta en práctica de la idea, a la que acompañaron las propuestas para la zona de Steilshoop en Hamburgo, el valle de Asúa en Bilbao, y finalmente la realizada para el distrito de Le Mirail en Toulouse, que ganó el concurso convocado para la construcción de un asentamiento para 100.000 habitantes, con 25.000 viviendas mas los equipamientos culturales, comerciales, educativos y de ocio correspondientes.

La propuesta de Toulouse estuvo dirigida por Josic. Su interés por el proyecto de los Smithson para Berlín Hauptstadt, que había estudiado durante el congreso de Otterlo dos años antes, influyó en la interpretación de la idea de 'stem' de Woods que acabó desarrollándose.

El proyecto, como el planteamiento de Woods, se basa en la precisa interrelación entre tres categorías de componentes: las viviendas, los elementos complementarios y los espacios libres. Los que reúnen la actividad colectiva del área se disponen a lo largo de ejes longitudinales que se articulan entre sí al modo de las ramas de un árbol, ocupando el territorio, entrelazados con espacios verdes. Los edificios de viviendas se disponen en

torno a estas estructuras generadoras(26).

Se organiza un sistema circulatorio dividido en redes superpuestas, como en la propuesta de Berlín, con el transporte rodado en el plano del suelo y un nivel superior peatonal que relaciona todas las actividades colectivas (f.28, f.29). Este nivel, concebido formalmente como una plataforma continua que se adapta a la topografía del terreno y a los distintos volúmenes a los que se asocia, se piensa como un 'salón colectivo', el 'salón de la ciudad' que configura el lugar de reunión, el 'umbral', entre el espacio familiar y los espacios colectivos y naturales. Desde la 'rama' principal, de 4 km. de longitud, junto a la que se ordenan grandes unidades de habitación, divergen otras redes peatonales que conducen a otros modelos de vivienda, villas-patio y pequeños edificios articulados. Se había planteado un continuo de plataformas peatonales (f.29, f.31) a distintos niveles respecto a los bloques de viviendas, de las que se esperaba una experiencia encadenada de transiciones matizadas entre lo colectivo y el acceso a la vivienda privada.

La obra se inició con un sector 'piloto' para 10.000 habitantes en el área de Bellefontaine, para la que Candilis y Josic desarrollaron un tipo de vivienda (f.30) que trataba de llevar a la 'célula' los principios que habían originado el plan. Dormitorios, cocina, aseos y almacenamientos se organizaron en torno a un espacio central que funcionaba como lugar de estar y de interrelación al tiempo, conectando también el hogar con el exterior a través de una terraza-patio cubierta. La conexión entre las habitaciones y el espacio central permitía distintas configuraciones y usos del modelo en función de la necesidad y los cambios en el tiempo del número y edad de los miembros de la familia.

Se había superado el modelo de núcleo servido y espacios servidos que marcó su trabajo hasta aquel momento, y además se invertía el proceso del urbanismo moderno, tal como Woods había propuesto: del plan, a la unidad. La construcción de las distintas fases se prolongó durante 10 años,

f.28. Planta de la propuesta para el barrio de 100.000 habitantes en Toulouse-Le Mirail. Candilis, Josic & Woods. 1961

(26) El concurso fue convocado en Marzo de 1961. El área de 800Ha de Le Mirail, 5 km al suroeste de Toulouse, fue escogida para la extensión de la ciudad. Se presentaron 90 equipos al 'concurso más importante desde la liberación, por su amplitud e interés, con un programa que dejaba una completa libertad de propuesta y creación'. Le Corbusier se queda en décimo lugar. La presentación oral de Candilis convence al jurado y se le nombra arquitecto jefe de la zona a urbanizar en diciembre de 1962. El proyecto se divide en tres sectores: el barrio piloto de Bellefontaine, con 10.000 habitantes, la zona de Reynerie, junto al castillo del mismo nombre, y Le Mirail, que albergaría la Facultad de Letras y la Escuela de Arquitectura.

El estudio sólo se ocuparía directamente de un agrupamiento de 1200 viviendas en Bellefontaine, construido en 1964. Texto citado: en 'Interview G. Candilis' Toulouse midi-Pyrénées nº33, Abril 1974. pág 10-13

f.29 vista del nivel superior, con patios de iluminación hacia el nivel inferior y acceso a las viviendas. Toulouse-le-Mirail. Candilis, Josic & Woods. 1961

f.30. vivienda tipo para el área de Bellefontaine, Toulouse-Le Mirail. Candilis, Josic & Woods. 1961

f.31. Vista del sistema de plataformas peatonales y vías motorizadas en Toulouse-Le Mirail. A. Josic. 1961

f.32. El 'plan abierto' articulado en 'stems' de la propuesta del nuevo barrio de Le Mirail, frente a la trama tradicional de la ciudad de Toulouse. Candilis, Josic & Woods. 1961

pero Woods mostró desde el inicio del proyecto su discrepancia con la interpretación del 'stem' en Toulouse.

En su visión original, quizá mejor expresada en el concurso para Caen-Hérouville, todos los espacios y redes de circulación que conformaban la estructura generadora del hábitat estaban situados a nivel de suelo. Mientras la circulación peatonal ocupaba la zona central, la motorizada y los aparcamientos se organizaban desde el perímetro exterior, con una ordenación semejante a asentamientos suburbanos planteados en Estados Unidos hacia los que Woods sentía afinidad, como el plan para Radburn en New Jersey de C. Stein y H. Wright (f.34).

La falta de identificación con el desarrollo de Toulouse impulsó a Woods a continuar la investigación de nuevos sistemas de organización que se ajustaran en mayor medida a su idea de 'calle' como elemento creador de hábitat y a su visión de la movilidad, del crecimiento y el cambio, como factores principales del carácter de éste.

La oficina comenzó a ensayar en paralelo a la elaboración de Toulouse con otro planteamiento que dejaba de lado el camino que habían iniciado los Smithson y se acercaba al carácter de la propuesta intelectual y construida de van Eyck en Amsterdam. Su interés hacia ésta se centraba en el modo en que un edificio compuesto bajo la ley de un sólo módulo era capaz de albergar todas las funciones necesarias para una pequeña 'ciudad' al tiempo que producía una variedad de lugares de transición entre interior y entorno natural, y entre unos usos y otros. En ese sentido, lograba recuperar en un orden apropiado para la sociedad moderna la capacidad de los centros urbanos tradicionales para acomodar diferentes usos en los mismos edificios a lo largo del tiempo. El proyecto de van Eyck demostraba que un sistema 'urbano' compuesto por una combinación de 'células' podía configurar una estructura receptiva para distintos programas.

f.33. Planeamiento para un conjunto de viviendas unifamiliares en Aulnay sous Bois, Candilis, Josic & Woods. 1961. La organización de los recorridos peatonales y de vehículos sigue un esquema similar al de Radburn, New Jersey, 1928.

f.34. conjunto de viviendas unifamiliares en Radburn, New Jersey. C. Stein, H. Wright. 1928. La circulación peatonal se produce por el exterior en un entorno ajardinado, mientras la motorizada discurre por el interior con acceso directo a las viviendas

f.35. planos de cubierta del centro de artistas en Sèvres. Candilis, Josic & Woods. 1962

f.36. Experimento de H. Hertzberger y J. Hardy de agrupación de piezas publicado en 'Threshold and Encounter: The Shape of Transition'. Forum. 1959

Esta línea de pensamiento estuvo sostenida por los artículos publicados por el propio van Eyck y el resto del consejo redactor de la revista Forum. La sugestión que produjo en Candilis y Woods el experimento de H. Hertzberger y J. Hardy (f.36) con las posibilidades de asociación de piezas idénticas con el fin de conseguir la máxima riqueza en la relación entre el interior y el exterior, mostrado en el texto 'Threshold and Encounter: The Shape of Transition' (Forum 7, 1959)(27), marcó la dirección de sus propuestas.

El Centro de Artistas de Sèvres y la Escuela Infantil de Ginebra, construidos en 1962, trataron de proporcionar edificios intensamente articulados con el medio urbano que los rodeaba, conformados por elementos definidos de modo que permitieran margen de libertad en el uso y posibilidad de transformación en el tiempo.

En Sèvres (f.35) se plantea una malla modular plegada a la forma de la parcela, armada por soportes, vigas y paneles de hormigón armado, formando un cuerpo complejo de tres niveles. En el bajo se sitúan talleres de distintas disciplinas, y en el superior los estudios de los artistas, con salida a grandes terrazas sobre la cubierta de los talleres.

El espacio interior de cada nivel sólo se condiciona por los núcleos de comunicación vertical y los de los aseos, y puede ser ocupado por los usuarios libremente en función de las necesidades de superficie y posible agrupación de materias y artistas. Con el tiempo el edificio habrá ido adquiriendo distintas configuraciones, no comprometidas desde la estructura inicial. Espera tomar la forma óptima en cada momento, para cada habitante, incluso adaptarse a una función diferente si la sociedad lo requiere.

El programa de la Escuela de Ginebra consistía en seis aulas polivalentes, aseos y una oficina de dirección. Candilis y Woods propusieron un volumen compuesto por ocho piezas de planta cuadrada que, en su articulación en dos niveles, generan los espacios de acceso a cada uso y provocan una

(27) La revista Forum estaba dirigida en aquel momento por Van Eyck, Bakema, Hertzberger y Hardy. El número es conocido por el artículo de van Eyck 'The Story of another Idea' ('la historia de otra idea')

profunda ligazón con el entorno a través de porches cubiertos y terrazas a distintos niveles, extensiones de las aulas al exterior.

En el nivel de acceso (f.37), las piezas se ordenan en una pareja que contiene los aseos y las oficinas, y en una serie de tres aulas que se retranquean entre sí, dejando entre los dos grupos un espacio que funciona como vestíbulo de acceso a cada pieza. Las tres aulas restantes se sitúan en el nivel superior, sobre el vestíbulo, las oficinas y una de las aulas inferiores. Las cubiertas del módulo de aseos y las otras dos aulas se acondicionan como terrazas con acceso desde los módulos superiores.

La topografía del terreno permite que una de las aulas del nivel de suelo quede en vuelo sobre el jardín de juego. Los espacios entre, sobre o bajo los elementos que contienen el programa son parte esencial del carácter del conjunto, los 'lugares intermedios' que dan forma construida a la relación entre unos alumnos y otros, entre la actividad controlada del aula y la dinámica del patio, y concilian el interior con el exterior (f.38, f.39).

La calle, la plaza o el jardín que conforman la conexión del hombre con la ciudad y la naturaleza, del individuo con la comunidad, encuentran su expresión a una escala básica y con una intensidad que Candilis y Woods no habían alcanzado desde los proyectos de Casablanca.

Estas experiencias en pequeñas construcciones introdujeron en Woods la conciencia de que la continuidad del espacio que quería conseguir a través de los sistemas de organización de Caen o Toulouse estaba condicionada por una dirección predominante, y eso coartaba la libertad de desarrollo y las posibilidades de transformación de la estructura.

En 1962 se publicó en el número 3 de 'Le Carré Bleu' (f.40)(28) un texto en el que Woods describió las propiedades del sistema que mejor representaba el conjunto de ideas que habían madurado en su pensamiento desde que comenzó a trabajar para Le Corbusier.

f.37. fotografía desde el patio exterior de juegos de la Escuela Infantil en Ginebra. Candilis, Josic & Woods. 1962

f.38. planta de acceso de la Escuela Infantil en Ginebra. Candilis, Josic & Woods. 1962

(28) 'Web' S. Woods. Le Carré Bleu 1962, no. 3. El artículo está fechado como Agosto-Diciembre de 1962.

f.39. fotografía desde el patio exterior de juegos de la Escuela Infantil en Ginebra. Candilis, Josic & Woods. 1962

Habían pasado diez años desde la experiencia norteafricana, donde Candilis y él incluyeron en los modelos ‘modernos’ espacios y articulaciones entre viviendas tomados de la arquitectura tradicional, proporcionando formas de vida integradas en la cultura y la sociedad a la que servían.

La puesta en valor de las relaciones entre los habitantes, y entre estos y el entorno, a través de lugares adecuados para el intercambio fue el objetivo principal de la lucha mantenida junto a sus compañeros del Team 10 en contra de la arquitectura sostenida desde los CIAM. Esta postura había desembocado posteriormente en el interés por la cuestión de la movilidad y el cambio, que evolucionó a través de una larga experiencia en la construcción eficiente de viviendas, hasta concluir en las propuestas basadas en la idea de ‘calle’ que desde el comienzo de su carrera habían defendido. Woods expuso en este texto el resultado intelectual de una década de reflexión sobre el problema del hábitat en la sociedad de grandes poblaciones y cambio continuo, y las reglas del orden que podía darle forma.

Expresa la opinión de que la sociedad ha desbordado los límites de los grupos humanos aceptados hasta el momento (pueblos, ciudades, clases, castas...) y avanza hacia una escala global en la que la arquitectura no puede seguir operando desde la disciplina puramente ‘visual’. Los monumentos y edificios identificativos que definían el espacio urbano clásico pueden continuar funcionando, pero no son suficientes para ‘iluminar’ las relaciones humanas a esta escala, pues se ha dejado atrás el sentido de autoridad y se impone el consenso, que no necesita del formalismo o las alegorías.

Para Woods deben idearse nuevos sistemas en consonancia con el mundo ‘total’ en que la sociedad se ha convertido, con la superficie continua’ rodeada de espacio ‘continuo’ que ésta demanda. Ha de establecerse estructuras, marcos intelectuales, capaces de relacionar todas las actividades necesarias, y que estas puedan ser comprendidas por el habitante.

Esta idea de continuidad en la organización es clave, pues evita que los diferentes elementos que compogan el sistema estén en peligro de aislamiento o de sobredensificación. Es determinante para valorar su adecuación a la sociedad, y produce entornos que no comprometen el futuro como lo hacen los definidos por centros fijos.

Dentro del orden del sistema, las distintas funciones podrán ser articuladas sin producir el caos que genera la inclusión de éstas en conjuntos formales sin un orden general. Las partes toman su identidad del sistema, no a la inversa. El objetivo general, crear un todo mayor que la suma de las partes, sólo es posible para Woods si se puede garantizar un orden sintético de todas las funciones. El orden tradicional, basado en 'puntos', es estático, fijo. El originado en torno a centros lineales, 'stem', ha añadido un grado de libertad. Propone como solución definitiva un sistema no central, que se transformará en policéntrico a través del uso, organizado sobre una estructura en 'web' (red), con el fin de obtener el máximo grado de libertad.

Además de partir de este carácter no central, el sistema que se cree reunirá otras características. Debe permitir que el habitante, desde el individuo en particular a la comunidad en general, contribuya a la creación de su propio entorno. Su 'flexibilidad' ha de admitir el crecimiento, y el cambio, durante el curso de su vida, y debe permanecer abierto y tolerar sistemas menores dentro de sí mismo, y sistemas mayores alrededor. Inicialmente, la actividad se reparte uniformemente sobre la 'web', y así ésta puede conectarse a otros sistemas por cualquier punto. Esto generará centros de mayor intensidad de uso con el tiempo, pero la flexibilidad general les confiere una naturaleza variable. En las circulaciones, tratará de encontrar caminos para la asociación de los habitantes a pie sin poner en aprietos a otros en vehículos.

El modelo en 'web' que Woods plantea, el 'stem' con una dimensión más, pretende ofrecer una herramienta para la búsqueda de formas de organizar

f.40. Cubierta del número 3 de la revista 'Le Carré Bleu' que incluye el artículo 'Web' de S. Woods. 1962

f.41. maqueta del centro comercial de Toulouse Le Mirail. Candilis, Josic, Woods. 1963.

f.42. planta del concurso para la ordenación del centro histórico de Frankfurt. Candilis, Josic & Woods. 1963

(29) 'Web' S. Woods. Le Carré Bleu 1962, no. 3. El artículo está fechado como Agosto-Diciembre de 1962. Original en francés e inglés. Trad. autor de la tesis.

(30) la estructura permite un complejo patrón de espacios comerciales con distintas superficies y alturas, dentro de la trama de 5x5 m., restringido sólo por los núcleos técnicos que deben conectarse a cada local, y los 'patios' en la trama. El objetivo del equipo era producir un pedazo de tejido urbano conectado al existente pero de acuerdo a la 'nueva realidad' urbana de la posguerra. Referencia más amplia en este sentido en 'Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods' T. Avermaete. Nai Publishers, Rotterdam, 2005. pag 303-304.

el hábitat, una manera de establecer orden a gran escala que hace posible la expresión individual en la pequeña.

'Web debe ser un sistema altamente flexible en un mundo rápidamente cambiante. A las escalas en que los urbanistas y arquitectos trabajan hoy no es posible concebir un plan de largo alcance basado en relaciones espaciales o compositivas fijas. Cuando se ha construido la primera parte de ese plan, se modifican las condiciones que gobiernan la segunda y, en última instancia, el plan completo.

El sistema web, no céntrico, de final abierto, busca responder a este proceso vital'

S. Woods. 'Web'. Le Carré Bleu. 1962 (29)

Como había ocurrido con 'stem', Candilis, Josic y Woods trasladaron estas ideas a una serie de propuestas en las que el concepto de 'web' fue evolucionando. Un primer banco de prueba fue el proyecto para el centro comercial dentro de la actuación en Toulouse Le Mirail (f.41). El acceso rodado, el recorrido de miles de personas y un programa espacial nuevo en Europa eran la ocasión perfecta. Plantearon una trama cuadrada de 5 por 5m. La zona comercial estaba situada una planta por encima del nivel de acceso, ocupada por el tránsito de vehículos de público y carga. Patios y núcleos de comunicación y servicios conectaban ambos niveles, produciendo un tejido tridimensional (30).

A comienzos de 1963, el sistema tomó forma en la propuesta para la rehabilitación del centro histórico de Frankfurt, totalmente devastado durante la guerra. El área de actuación estaba comprendida entre el Ayuntamiento y la Catedral, en la ribera del río Main. Comprendía la reconstrucción de las viviendas y edificios públicos que habían ocupado previamente la zona, y

añadía la introducción de nuevos programas, como aparcamientos y grandes centros comerciales.

El planteamiento dibuja una trama regular de calles principales (f.42) que en el nivel del suelo, ocupado únicamente por el programa público, trata de continuar el trazado de las vías existentes sin perder su uniformidad. En los niveles superiores, en que las funciones colectivas se combinaban con viviendas, el sistema pierde parte de la rigidez del inferior y se configura como un complejo entrelazado de caminos, patios y piezas de programa que se integran en un solo organismo autónomo (f.43, f.44).

El sistema estaba formado por cinco pisos de plataformas soportadas por una cuadrícula de pilares cada 9 m. Estos constituían estructuras de 36x36m. sobre las plataformas, separadas entre sí los 4m. de anchura de los recorridos principales, concebidos como verdaderas calles. Definían no sólo el espacio de circulación, sino la alineación de las diferentes partes del programa y la posición de los espacios de servicio e instalaciones.

Si se observa con atención el estado anterior a la guerra del centro de Frankfurt junto a la propuesta del concurso, puede entenderse bien que en el ánimo de Candilis y Woods estaba el reinterpretar el trazado y la escala originales, el

‘reestablecer la misma escala humana en este lugar’

S. Woods. ‘Lectures given in Scandinavia’, Archivo S. Woods. 1966(31)

La calle, en su sentido tradicional, como el elemento generador del orden y el carácter del hábitat, toma desde esta visión del pensamiento del equipo de arquitectos un mayor grado de profundidad.

La propuesta se plantea como parte de un tejido urbano que traba, de manera ordenada en espera de una evolución posterior, una serie de

f.43. fotografía de la maqueta presentada al concurso para la ordenación del centro histórico de Frankfurt. Candilis, Josic & Woods. 1963

(31) texto no publicado referido en los archivos de S. Woods como ‘Man in the Street. Lectures given in Scandinavia’, citado en ‘Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods’ T. Avermaete. Nai Publishers, Rotterdam, 2005. pag 315. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.44. fotografía de la maqueta presentada al concurso para la ordenación del centro histórico de Frankfurt. Candilis, Josic & Woods. 1963

unidades de distinta función y un conjunto de espacios libres por medio de un entramado de calles. La intención fue crear una estructura, un organismo continuo, que encontrara el modo de adaptarse a cada función en su interior y de entrelazarse con el trazado y los elementos urbanos existentes. El equipo describió este propósito en un artículo publicada un año después en 'L'Architecture d'Aujourd d'Hui':

'Aquí, entre estos monumentos, debemos evitar una efusión de formas que sólo puede chocar con su entorno. Tampoco debe uno devaluar lo existente imitándolo. Es tal la diversidad de actividades para acoger, que si todas han de considerarse por separado, el resultado sería caos. Estos elementos diversos deben integrarse en un todo, un único organismo'

Candilis, Josic, Woods. 'Recherches d'une Architecture'.

L'Architecture d'Aujourd d'Hui. 1964 (32).

(31) 'Recherches d'architecture'. Candilis, Josic, Woods. l'Architecture d'Aujourd'hui n°115. 1964. pág.14-19. original en francés. Trad. autor de la tesis

f.45. Integrantes del estudio con la maqueta presentada al concurso. M. Schiedhelm a la derecha. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

(32) M. Schiedhelm nació en Worms, Alemania, en 1934. Estudió arquitectura en Darmstadt antes de trabajar para M. Lods en París. En 1962 se unió al equipo de Candilis, Josic, Woods, formando parte fundamental en el desarrollo tanto del concurso como del proyecto de ejecución y la dirección de obra. Fue nombrado socio del estudio en 1966. En el 68, tras la separación de éste, formó oficina propia en Berlín. Fue profesor visitante en Harvard y UCLA entre 1971 y 1978. En 1971 obtuvo el 2º premio en el concurso para el Centro Pompidou en París. Murió en agosto de 2011.

El edificio para la Freie Universität. Tejido latente

Meses después del concurso de Frankfurt, se convocó en Berlín oeste el concurso internacional para la construcción de un complejo universitario que acogería 3.600 estudiantes de Filología, Literatura e Historia. El máximo dirigente de la ciudad, Willy Brandt, declaró el objetivo de ofrecer a la comunidad una ‘universidad símbolo de libertad, flexibilidad y apertura’.

El lugar escogido se encontraba al suroeste, en una zona de baja densidad con viviendas unifamiliares y adosadas en el suburbio de Dahlem. Woods vio una buena oportunidad para proseguir la búsqueda de un sistema de organización óptimo, esta vez para una escala intermedia entre el edificio y el asentamiento urbano, y con un programa que sugería soluciones propias de una pequeña ciudad.

Las diferentes partes del programa (aulas, departamentos, auditorios, salas polivalentes, comedores) y las distintas facultades en que se dividían proporcionaban un terreno perfecto para la puesta en práctica de un orden flexible, continuo y transformable que diera forma a la relación entre lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, una función y otra del modo que la sociedad ‘global’ del momento requería.

El equipo, al que se había incorporado el arquitecto alemán Manfred Schiedhelm(32), entendió la idea de universidad como una necesidad de intercambio de información, general y específica, compuesta por individuos y grupos trabajando juntos o por separado sobre materias diversas. Hasta entonces la manera común de organizarlos había sido en edificios separados, lo que, bajo su punto de vista, había contribuido al aislamiento de cada parte del conocimiento.

La solución pasaba por eliminar las barreras construidas entre ellas y potenciar la circulación libre de información. Sin embargo, esta unión debía asegurar

los lugares para la actividad individual, pues el grupo carece de sentido sin la unidad.

Así, la relación entre individuo y grupo había de considerarse, y proporcionar áreas de tranquilidad y áreas de actividad de modo que cada uno encontrara un lugar apropiado con el que identificarse.

La universidad, para Candilis, Josic y Woods era una combinación de lugares para lo individual y para lo colectivo, la tranquilidad y la actividad, aislamiento e intercambio. La estructura que los ordenara debía resolver esta integración. (33)

La propuesta que presentaron al concurso era un único edificio contenido en un rectángulo de 402x213 m., orientado noreste-suroeste en su sentido longitudinal, con un cuerpo también rectangular de 75x19,5 m. adosado en el centro del lado suroeste.

El interior se ordenaba según una trama regular de cuatro calles-galería de 4,5m de ancho que recorrían la planta longitudinalmente, dos en los lados y dos centradas, dividiendo la planta en tres bandas de iguales dimensiones.

Se superponía a este primer orden una segunda trama de calles menores, de 2,25m de ancho, las cuales formaban un tejido irregular que relacionaba las cuatro calles principales entre sí, y servía de división entre las diferentes instituciones que el programa del concurso establecía.

En la banda noroeste se situaba una cafetería comedor de 750 plazas, el instituto Americano, la escuela de Pedagogía y Psicología y el área de Química Orgánica. En la banda central, se ordenaban el Decanato de Filosofía, los seminarios de Inglés y Clásico, el instituto de Filosofía y Teología, el área de Bioquímica y un segundo comedor para 450 alumnos.

En la banda del sureste se disponían el seminario de Alemán, el de Historia, y el área de Física-Química, de modo que las tres áreas de Química quedaban en el lado noreste del edificio.

f.46. planta baja presentada a concurso. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

(33) Estas afirmaciones están recogidas en 'Berlin Free University' Candilis., Josic, Woods. Architectural Design n°1 1974, pág.14-17. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.47. planta nivel superior presentada a concurso. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

Los espacios en que se dividía cada parte del programa se organizaban asociados a patios-jardín que aseguraban luz y ventilación a todos ellos. El mismo esquema, con variaciones sólo en la trama de segundo orden, se repetía en dos niveles. (f.46, f.47)).

En las calles principales, rampas y escaleras colocadas en el sentido del recorrido relacionaban las dos plantas entre sí. Un tercer nivel en sótano alberga espacios de servicio, instalaciones y almacenamiento. La propuesta planteó la posibilidad de completar el programa con algunas viviendas sobre la cubierta, utilizadas en sus distintos niveles como terrazas comunes o propias de un uso concreto (f.48 diagramas funcionales).

Con el fin de facilitar la máxima libertad en el intercambio entre los 'habitantes', Woods y Schiedhelm tratan de proporcionar una síntesis de facultades más asociadas que dissociadas, donde las barreras psicológicas que separan unas materias de otras no estuvieran reforzadas por barreras físicas, o por la identidad de cada una a expensas del conjunto.

Los caminos principales siguen la dirección dominante en el entorno, y dan acceso directo a aquellas funciones que demandan la conexión sencilla con el resto, como auditorios, espacios de exposición, lugares de descanso, bibliotecas, salas de conferencias y cafés. Los usos que requieren privacidad o tranquilidad están situados fuera de las vías principales, accesibles desde la red secundaria de circulación.

El sistema pretende mantener un grado alto de modificación posible, adoptar el carácter de mecanismo estructurante inicial que, con el tiempo y la eficiencia en el uso, acabará por estar presente sólo allí donde sea requerido. El plan permanece al comienzo de su vida tan abierto, no céntrico, como sea posible, en un estado de evolución permanente, para convertirse en un organismo policéntrico con la variedad de lugares de interacción entre habitantes, y entre habitantes y el medio natural, de un tejido urbano

tradicional.

La experiencia de Casablanca esta presente en la estructura, pero la abstracción y rigidez con que se trataron aquellos edificios, todavía dependientes de la Arquitectura Moderna en que se formaron Candilis y Woods, torna en un conjunto de lugares entrelazados, calles y patios, de recorrido o estancia, o ambos a la vez, que relacionan entre si y con el ambiente exterior otros espacios funcionales, gradualmente desde lo más público (aulas, comedores, salas de actos, comedores...) hasta lo más privado (departamentos o despachos).

Los patios, todos iguales en Casablanca, varían su figura según los espacios a los que sirven y su ubicación en el conjunto, y dentro de la trama adoptan una identidad propia. Las calles se encuentran entre si y con el resto de espacios dejando ensanchamientos en forma de chaflán o pequeñas 'plazas' que sirven de reunión, espera o desahogo en los accesos a las distintas actividades. Estas se conforman del modo más apropiado a su función, en bandas ajustadas al tamaño de los despachos o en grandes aulas de disposición ovalada o poligonal, giradas con respecto a las direcciones principales.

Cada elemento tiene su tamaño y su propia identidad, pero está subordinado a una trama general que lo relaciona con el resto, como un nudo en un tejido complejo.

Esta es la aspiración de Woods. El 'umbral', el símbolo de la relación entre dos territorios, dos actividades, extiende su significado, en un sentido distinto del que lo hacía para van Eyck, hasta convertirse en la idea que persigue la estructura organizativa del edificio, dispuesta para 'vibrar' entre el exterior y el interior, el movimiento y el descanso, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo.

La propuesta resultó ganadora del concurso, y el equipo instaló una oficina

f.48. diagramas de usos y circulación presentados a concurso. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

f.49. Montaje fotográfico y maqueta presentados a concurso. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

permanente en Berlín, dirigida por Schiedhelm, para elaborar el proyecto de ejecución de la primera fase del conjunto en contacto con el órgano director de la Universidad.

El equipo incorporó a Jean Prouvé, que ya había colaborado en el diseño de paneles de cerramiento empleados en diversos conjuntos de viviendas. En aquel momento se estaba construyendo una pequeña ampliación del convento benedictino de St. Julien L'Ars, cerca de Poitiers. La obra representó un banco de pruebas general para el desarrollo del proyecto de Berlín. Prouvé tuvo ocasión de ensayar el sistema constructivo con paneles autoportantes de acero que, perfeccionado, se utilizó posteriormente (34).

El edificio finalmente construido, tan sólo una fase del proyecto de concurso, estaba estructurado por tres calles principales. A lo largo de éstas se alineaban las partes del programa con mayor actividad o afluencia de estudiantes, a las que se accedía directamente o mediante calles secundarias y ensanchamientos, como ocurría con el espacio previo a las aulas-auditorio de mayor tamaño situadas en el lado noreste (f.50).

Entre las zonas de actividad alrededor de las estas tres calles se disponían dos bandas intermedias de carácter más privado en las que se situaban las áreas de investigación e intercambio individual.

Los espacios libres se organizaban en relación directa con cada una de estas zonas (colectiva e individual) ordenadas por la trama de calles, materializados como patios ajardinados en el nivel de acceso y terrazas en planta primera.

Los diferentes medios de comunicación vertical entre los tres niveles del edificio (los dos sobre el terreno, mas un semisótano de servicio) se integraban en las calles principales, en forma de rampas y escaleras abiertas (f.53, f.55), o núcleos cerrados con escaleras de emergencia y espacios para instalaciones. Desde los espacios de circulación podía accederse a los patios mediante 'esclusas' compuestas por puertas, marquesinas y escalones que subrayaban

f.50. Planta nivel de acceso. Primera fase. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

(34) Gabriel Feld se refiere a este aspecto en 'Shad's Idée Fixe. Berlin Free University and the Search for Principles of Organization', artículo incluido en 'Free University . Berlin. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm' Architectural Association Exemplary Projects 3. AA Publications, Londres 1999. pág. 113

f.51. Planta nivel superior. Primera fase. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

la intersección entre un lugar y otro. Estos patios (f.52, f.54, f.57), cada uno con su propia forma, estaban recorridos por caminos que conectaban las puertas atravesando el jardín con árboles y plantas aromáticas que contenían, sugiriendo la posibilidad de utilizarlos como recorrido o como lugar de recreo. Escaleras exteriores de caracol permitían acceder tanto a las terrazas de la planta superior a la planta de servicio del sótano desde cada patio.

Este entramado se organizaba sobre una estructura continua de plataformas horizontales construida con losas prefabricadas de hormigón armado y soportada por una retícula de pórticos formados por vigas de perfiles metálicos y pilares de acero rellenos de hormigón separados un máximo de 7,20m. Jean Prouvé desarrolló este sistema (denominado 'Stoll') con la intención de crear una estructura lo más ligera y adaptable posible (35). Debía resistir las modificaciones del futuro (se calculó para una planta más), y acomodarse a la topografía del terreno, que el proyecto mantenía intacta con el deseo de que el edificio se ajustara a lo existente.

La regla del 'Modulor' de Le Corbusier había servido para establecer el orden de dimensiones de la modulación (el módulo unidad fue de 30cm), excepto en las divisiones interiores del programa, que se encargaban de absorber las irregularidades. Prouvé también elaboró, tras la experiencia de la obra del convento de St. Julien de l'Ars, el sistema de cerramiento exterior, compuesto por paneles sándwich con un acabado exterior de acero corten unidos por juntas de neopreno que podían reemplazarse con facilidad (f.56). Se usó el mismo panel para todo cerramiento exterior (patios y fachadas), con el ánimo de mantener la continuidad del tejido.

El resultado final del proceso que siguió el proyecto desde la propuesta del concurso estuvo muy condicionado por el énfasis que Woods había puesto sobre las posibilidades de movilidad y apropiación de la estructura organizativa. Lo que Woods más valoraba de la propuesta del concurso, y lo

(35) Tom Avermaete se refiere a este aspecto en 'Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods' T. Avermaete. Nai Publishers, Rotterdam, 2005. pag 326.

que había quedado de ella tras el desarrollo del proyecto de ejecución, era la capacidad del entramado para responder al movimiento, al tiempo y a la acción de sus habitantes.

Junto a Schiedhelm, había creado un tejido complejo que podía reunir actividades muy distintas, cada una con su identidad, sin perder el carácter del conjunto ni la relación de cada una con el exterior. Además era una buena 'máquina' de circular, de relacionar unas actividades con otras, de gestionar el recorrido de cientos de personas entre distintos puntos.

Pero, más importante, creía haber podido hacerlo de modo que ese entramado pudiera cambiar con el tiempo, 'abrir las puertas al futuro' como sugería en el texto recogido en 'Doorstep' ('Umbral')(36), y transformarse según las necesidades y los nuevos habitantes que fueran 'adueñándose' de los espacios.

Así, la movilidad y el tiempo eran cuestiones fundamentales de aquel orden, en todos los sentidos de las dos palabras.

Las calles estaban medidas en tiempo de recorrido peatonal, y éste representado por los distintos colores de la moqueta que cubría el suelo, enfatizando el uso y la identidad de las 'fibras' del tejido. Se usaron los colores primarios (azul, rojo y amarillo-ocre) para las zonas de actividad colectiva y recorrido, y secundarios (verde y morado) para las de actividad individual y reposo. El sistema estructural y el cerramiento de Prouvé eran 'desmontables' y permitían modificaciones con relativa rapidez.

La estructura, plana en el concurso, ya se había adaptado en el proyecto construido a la topografía del terreno y podía seguir haciéndolo en futuras extensiones en horizontal y en vertical.

Las distintas dependencias del programa se denominaron por un número que indicaba su posición 'topográfica': calle, zona, nivel y posición relativa respecto a las demás dependencias adjuntas.

f.52. Clase impartida en uno de los patios interiores. c. 1975

f.53. Rampa de comunicación entre plantas. c.1975

(36) Capítulo en 'Team 10 Primer'. Ed. A. Smithson. MIT Press. Cambridge. MA. 1968. pág 96-106

f.54. patio interior. Caminos comunicando al aire libre unas funciones y otras, espacios ajardinados para el descanso o el trabajo al exterior.

f.55. Cambios de nivel en planta primera. El edificio se adapta a la topografía original del terreno. c.1975

f.56. sección de fachada del sistema constructivo desarrollado por J. Prouvé.

Paneles electrónicos informaban sobre la dirección y el tiempo en llegar a cada lugar.

Los patios eran elementos que formaban parte del recorrido, acortando el tiempo entre una actividad y otra, pero también los lugares para el descanso y el tiempo libre. A la vez, el habitante percibe a través de ellos otro tiempo, el atmosférico, el paso del día, el clima .

El interés de Woods por las posibilidades de apropiación del espacio por el usuario en el tiempo, determinó las soluciones de la definición constructiva del espacio. Los efectos de esta apropiación ya habían aparecido durante el proceso del proyecto.

De la trama regular del concurso, en que el orden interno de las partes del programa que quedaban integradas en la retícula apenas tenía incidencia en la homogeneidad del conjunto, se había pasado a un sistema de calles, patios y funciones en el que la particularidad de cada elemento, independiente pero solidario, aportaba al todo el carácter de una estructura en continuo estado de transformación.

La arquitectura encontraba su equilibrio con el planeamiento urbano. El edificio era un 'centro urbano' tradicional, que iba encontrando su forma con el tiempo. Y este 'centro' se entendía como una gran casa, donde las actividades tienen tratamiento específico a la vez que se relacionan entre si. El órgano director de la Universidad había ido modificando partes de edificio a lo largo del desarrollo del proyecto y la obra, y posteriormente durante los primeros años de uso, gracias a la flexibilidad del planteamiento estructural y el sistema de cerramientos.

Para cuando la primera fase del conjunto estuvo terminada, Candilis, Josic y Woods llevaban cinco años trabajando separados. Woods había vuelto en 1968 a Nueva York y trabajaba junto a su mujer Val en desarrollos urbanísticos, al tiempo que enseñaba en Harvard.

f.57. Patio interior con escalera conectando los dos niveles

f.58. bidonville de Dain Diab
en Casablanca, hacia 1955

En 1973, tres meses después de concluirse el edificio, murió a la edad de 50 años después de una larga enfermedad.

La propuesta del concurso y el edificio que resultó de ella eran, desde la misma finalización de la obra un símbolo de los principios que había formulado la generación joven del movimiento moderno en contra de la arquitectura de sus predecesores.

La 'filosofía del umbral', por la que la arquitectura debe fundarse sobre los lugares que dan forma construida a las relaciones entre hombres, y entre hombre y naturaleza, había evolucionado en el pensamiento de Candilis y Woods hasta encontrar su expresión en estructuras flexibles y continuas que permitieran al habitante encontrar su propia manera de usarlas al tiempo que proporcionaban un entorno de intercambio colectivo y de relación con el medio.

Una visión propia del 'umbral extendido' que van Eyck sugirió en el Team 10 Primer como la 'nueva arquitectura'. La calle, el patio, la articulación entre uno y otro, que Candilis y Woods habían encontrado en Casablanca, habían 'crecido' hasta una versión adaptada al carácter del habitat moderno, determinado por la movilidad en toda su dimensión.

El plan para la Universidad Libre de Berlín, sin la atadura compositiva y el componente cultural que determinaron los proyectos de los inicios del equipo, ofrece un entramado tridimensional que busca enlazarse con lo existente, pero mantiene su independencia.

Configura un sistema compuesto por lugares de circulación y contacto entre los habitantes, espacios de interrelación con la naturaleza y espacios de actividad colectiva o individual, que conserva la energía potencial, la capacidad para transformarse o adaptarse a pesar de su apariencia estática. Quiere ser un tejido latente, un organismo vivo en espera de tomar la forma adecuada, según el usuario, la función o el tiempo.

f.59. vista en planta de la maqueta presentada a concurso. Edificio para la Freie Universität. Candilis, Josic & Woods. 1963

f.57 patio interior

'En Marruecos con Shad, empezamos a trabajar en un concepto especial para crear lugar. Estaba ciertamente influido por los Souks de Marrakesh.

Estos tenían dos fenómenos, dos cosas que han existido siempre: espontaneidad y diversidad, con la calle central del Souk como el 'esqueleto'(...) Tiene una calle principal donde hay cafés, donde hay una plaza, donde están los baños, donde están las tiendas caras. Además, tiene una estructura anónima, y más o menos geométrica.. Es una construcción en la que uno encuentra el lugar, por ejemplo, del taller de carros, o el del joyero, o cosas así. La idea era crear un lugar donde estas dos condiciones pudieran unirse, porque son absolutamente necesarias.(...). Berlín se decidió en Marruecos en 1952'

G. Candilis. Reunión Team 10 Rotterdam 1974(37).

(37) Texto transcrito de las cintas grabadas en la reunión mantenida el 9 de Abril de 1974 en Rotterdam entre G. Candilis, A. van Eyck, J. Bakema y los Smithson. En 'Team 10 Meetings' Ed. a. Smithson. Rizzoli Publications New York. 1991. pág 130. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

4.

Contornos activados
Alison y Peter Smithson
El Garden Building en St. Hilda's College. Oxford 1967-70

'Las más misteriosas, las más intensas de las formas arquitectónicas, son aquellas que capturan el aire libre.(...)Estas formas tienen una doble cara, concentradas hacia dentro, radiantes de energía hacia fuera'

A.&P. Smithson, 'The Space Between', *Oppositions* n.4, 1974(1)

f.1 Alison y Peter Smithson en 1949

(1) Cit. 'The Space Between' M. Risselada. Alison & Peter Smithson. *Acritical Anthology*. Ed. M. Risselada. Ed. Polígrafa. 2011. pág. 346-354. Texto original en inglés, trad. autor de la tesis.

(2) El periódico *The Times* anuncia el 16 de Diciembre el encargo con el titular 'Job for the Smithson'. Cit. 'St. Hilda's College. Oxford. La arquitectura del entramado'. *Arquitecturas Silenciosas 1*. A. González y M. Vidotto. Ed. COAM 2001

(3) Existen varias teorías sobre el origen de la palabra. El 'béton brut' acuñado por Le Corbusier, o el término en sueco 'nybrutalist' utilizado por H. Asplund para analizar una obra de B Edmann, importando por arquitectos ingleses al Reino Unido. Otra posible, por lo menos para el uso que hicieron los Smithson de la expresión, es el sobrenombre de Peter entre amigos, 'Brutus'.

Desde los maestros de la Arquitectura Moderna...

En Diciembre de 1967 se publicó en la prensa inglesa(2) la noticia del encargo que Alison y Peter Smithson habían recibido del St. Hilda's College de Oxford para ampliar sus instalaciones. El colegio, una de las instituciones femeninas más conocidas de la universidad, no conseguía responder ni en cantidad ni en adecuación a la demanda de habitaciones para el creciente número de chicas que comenzaban sus estudios en Oxford.

La tarea de los Smithson consistía en proponer una manera de construir más habitaciones, ajustadas a la mentalidad y las necesidades de las estudiantes del momento, dentro del tradicional entorno del colegio. Alison tenía 39 años y Peter 44, y formaban pareja y oficina de arquitectura desde 1949. En aquel momento su trabajo había obtenido el reconocimiento internacional por los edificios para el periódico *The Economist*, terminados tres años antes, y la polémica sobre el brutalismo(3), con los dos al frente, avivada por R. Banham con la publicación de 'The New Brutalism. Ethic or Aesthetic' en 1966. Por su parte, concentraban la energía en llevar a la arquitectura para grandes masas de población las ideas que estaban madurando. En el año del encargo de Oxford, publicaron dos artículos en el mismo número de *Architectural Design* ('Criteria for Mass Housing' y 'Density, Interval & Measure') y editaron un libro ('Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson') que definían los intereses del estudio.

Sin embargo, tenían entre manos un encargo aparentemente menor. Se sabía que J. Stirling acababa de comenzar a trabajar en una residencia de estudiantes para el Queen's College que aspiraba a convertirse en referente, con más de 100 habitaciones, comedor y biblioteca, en uno de los colleges masculinos importantes de la Universidad. St. Hilda's era un college para chicas, destacado pero con unos medios económicos limitados. Se trataba

exclusivamente de un edificio de alrededor de 50 habitaciones con los servicios de lavandería y offices asociados.

Con estas condiciones de partida los Smithson produjeron la obra que mejor representa su 'lectura' particular de la 'filosofía del umbral' iniciada por ellos mismos.

Tuvieron mayor afinidad con la postura de Candilis y Woods que con la de otros miembros del Team 10, y demostraron su aprecio en varias ocasiones. Publicaron artículos monográficos sobre algunas de sus obras, y habían vislumbrado un gran potencial en la 'infraestructura' que Woods y Schiedhelm estaban desarrollando en aquel momento en Berlín.

No tanto por la visión de van Eyck, ni por su Hogar para niños en Amsterdam, del que el 'Team 10 Primer', editado por Alison, recoge únicamente una fotografía muy parcial (4).

Ambos habían producido ya la pieza más intensa de su arquitectura, en la que se leía con claridad su aportación a la 'filosofía' que compartían. Van Eyck la tomó de frente, y vio su arquitectura como la forma construida de la reconciliación entre fenómenos opuestos. Una extensión directa de la idea de 'umbral', desde la puerta de la casa hasta la ciudad. Candilis y Woods, casi sin referirse a la palabra, habían proyectado un entramado complejo y cambiante, que funcionaba como una máquina de tejer relaciones entre personas, personas y conocimiento, personas y medio natural...una suerte de umbral infinito.

Los Smithson se acercaron a estas cuestiones en proyectos anteriores, pero en el Garden Building de Oxford enunciaron quizá la expresión más delicada de la idea.

Proyectan un volumen primario (f.2), de planta y sección cuadradas con un 'corazón' compacto, en el centro, que alberga los aseos y offices de cocina y lavandería.

f.2 Axonométrica del Garden Building en St. Hilda's College. Oxford. A. y P. Smithson. 1967-1970. Dibujo de Ch.. Woodward y A. Smithson. 1970

(4) La edición definitiva de Team 10 Primer en 1968 contiene varias fotografías y planos del proyecto para la Universidad Libre de Berlín de Candilis, Josic y Woods, todavía en desarrollo (la obra se concluyó en 1973). Sin embargo, sólo recoge una fotografía, muy contrastada y en un plano muy cercano, de dos niños en un banco del Hogar en Amsterdam de van Eyck, terminado en 1959.

f.3 Fachada suroeste, hacia el río Cherwell. Garden Building en St. Hilda's College. Oxford. A. y P. Smithson. 1967-1970. Fotografía de P. Smithson 1971.

(5) Como se apunta en el primer capítulo, la palabra 'umbral' se pronunció en la exposición de los Smithson en el CIAM 9, pero no queda reflejada en ningún texto de aquel momento.

(6) En el capítulo 'Doorstep' de Team 10 Primer, se recogen varios textos de los Smithson. Todos referidos al sistema de organización de la casa, la importancia de encontrar los espacios para los electrodomésticos y los usos 'fijos', y los espacios para la apropiación y el uso 'libre' del habitante. A partir de la obra para el Economist en Londres, la cuestión del 'lugar' entre la cosas, en sentido abstracto, toma importancia para ellos.

Éste queda envuelto por una sucesión de capas, unas espaciales (el corredor de acceso a las habitaciones y los aseos, las propias habitaciones) y otras materiales (el cerramiento compuesto de armarios y lavabos entre el corredor y las habitaciones). La secuencia termina en las tres capas que conforman el cerramiento exterior: el lugar contenido en el cerco interior profundo de la ventana, el plano de vidrio, y la capa conformada por los soportes verticales de hormigón prefabricado y un entramado de perfiles de madera que se apoya sobre éstos por delante del cristal.

Esta composición de capas engendra, en su contacto con el jardín que rodea al edificio, un último estrato. De sombras y reflejos entremezclados con la materia del edificio y las ramas de los árboles, de aire capturado en ese territorio de relación entre el volumen construido y la naturaleza que lo envuelve (f.3).

Esta es la 'realidad del umbral' en St. Hilda's College. Si ésta fue 'alumbrada' de forma 'subconsciente'(5), y van Eyck advirtió para el resto de miembros el recorrido que podía tener, la interpretación expuesta por los Smithson en St. Hilda's College no se desarrolló tampoco de forma consciente bajo el amparo de la idea de 'umbral'. Buscaron aquella presencia intencionadamente, pero nunca la refirieron a esta palabra(6). Parece necesario hacerlo, puesto que el lugar intermedio generado, la envolvente vibrante y luminosa que rodea el edificio, es una expresión sutil, misteriosa, del contacto entre un cuerpo y la atmósfera, una forma inmaterial del umbral, en el mismo sentido que el territorio de reconciliación entre dos fenómenos opuestos de van Eyck.

Esta expresión fue resultado de un largo proceso de investigación en distintos aspectos de la arquitectura en que creían, protagonistas por separado de los proyectos y obras durante su trayectoria, que se reunieron en la obra del Garden Building del modo más intenso posible.

En adelante vamos a seguir el camino recorrido por los Smithson, tratando

de definir estas cuestiones que dieron forma a la ‘filosofía del umbral’ en este edificio.

Alison y Peter se conocieron en la escuela de arquitectura de la Universidad de Durham en Newcastle-upon-Tyne y, juntos desde el tramo final de sus estudios, comenzaron a elaborar trabajos cuyos principios básicos constituían críticas directas a la arquitectura que el movimiento moderno amparaba desde el fin de la guerra. Esta postura se originó, paradójicamente, desde el conocimiento amplio de la obra y el pensamiento de los arquitectos que habían guiado el movimiento desde los años 20, Le Corbusier y Mies van der Rohe, pero también desde la admiración por la sensibilidad hacia la naturaleza y los materiales constructivos de la arquitectura escandinava.

Como parte de los ejercicios finales de carrera, Peter Smithson había presentado el proyecto para un crematorio en Gosforth Park, en el que puede apreciarse con claridad la influencia que ejerció en aquel período el trabajo de Erik Gunnar Asplund. El proyecto estaba dibujado con delicadeza, tanto en los planos generales como en la gran cantidad de detalles que los acompañaban, a la manera en que lo hacía el arquitecto sueco (f.4).

Se trataba de una pieza principal y dos secundarias, las tres de planta y sección rectangulares, unidas por un pórtico cubierto, y situadas entre los árboles frente al lago que domina el parque. La disposición de formas primarias, conectadas entre sí a través de elementos que median entre éstas y el entorno natural sobre el que se asientan, anuncia la manera en que los Smithson entendían el lugar como un problema de arquitectura. El árbol, primorosamente representado, toma tanta importancia en el plano como la construcción. Encuentran juntos su expresión más profunda, como ocurriría después en el jardín de St. Hilda.

Uno de sus compañeros en la escuela de arquitectura recuerda la implicación de la arquitectura sueca en aquel proyecto:

f.4 Planos de situación. Crematorio en Gosforth Park. Trabajo fin de carrera de P. Smithson. 1947.

f.5 Perspectiva y sección. Museo Fitzwilliam en Cambridge. Trabajo fin de curso de P. Smithson en la Royal Academy. 1949.

‘El trabajo que había estado haciendo en su cuarto y quinto año estaba inspirado en la arquitectura sueca, su iconografía, su detalle. Sus dibujos eran sorprendentes’

Ron Simpson. ‘From the beginning’. 2005 (7)

Dos años más tarde, el ejercicio de graduación de Peter en la Royal Academy School, el museo Fitzwilliam en Cambridge(f.5) y un el proyecto de fin de carrera de Alison, un edificio para la Royal Academy en la ribera sur del Támesis en Londres, demostraron la atracción de los dos jóvenes arquitectos por la figura de Mies van der Rohe.

En ese año, 1949, Mies estaba en la mitad de su carrera americana. Había aceptado el puesto de decano en el IIT de Chicago, y estaba comenzando la construcción del Crown Hall, los apartamentos en Lake Shore Drive y la casa Farnsworth.

Alison y Peter seguían las publicaciones periódicas de sus proyectos en Estados Unidos, y habían conseguido recopilar información sobre los proyectos que había dejado en Europa.

(7) ‘From the beginning’. Ron Simpson. Architecture is not made with the brain. Ed. P. Johnston, R. Ainley y c. Barret. AA Publications 2005. pág. 78. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

‘Nuestra deuda con Mies van der Rohe es tan grande que es difícil distinguir nuestros propios pensamientos, que tan frecuentemente han sido resultado de percepciones recibidas de él’

A.&P. Smithson. Without Rethoric. 1973 (8).

(8) ‘Without Rhetoric’. A. y P. Smithson. Latimer New Dimensions. Londres. 1973. pág. 19. original en inglés. Trad. autor de la tesis.

El interés inicial de los Smithson por la obra de Mies se enfocó en dos aspectos que marcaron el desarrollo de su modo de entender la arquitectura: la necesidad de hacer las cosas con el máximo cuidado, no por imperativo moral, sino como base de la satisfacción que pueda producir el uso de ellas;

y la capacidad para mantener el equilibrio en la manera de disponer los edificios, las personas y los vehículos en la “era de la máquina” que les había tocado vivir. Esta actitud estuvo presente en su trabajo desde sus inicios. Sin duda también la ‘expresividad estructural’ y la querencia por las formas primarias, por la intensidad que éstas pueden transmitir a un entorno sin un carácter definido, que aparecerían en Oxford llevadas a un lenguaje propio. En 1950, el estudio recibió el primer encargo relevante: la Escuela Secundaria de Hunstanton. El proyecto construido estaba compuesto por un volumen rectangular de dos alturas al que se vinculaban tres piezas de menor tamaño y un solo nivel. El edificio principal se ordenaba en torno a tres elementos alineados: dos patios ajardinados y el hall de reuniones, que ocupaba el centro del conjunto(f.7).

Este espacio, iluminado por luz cenital, constituía para los Smithson el corazón funcional y espacial de la escuela, el lugar capaz de concentrar la atención y la actividad de los ocupantes en diferentes momentos y tareas. En torno a este foco, queda un problema de organización óptima del resto de las piezas, procurando la mejor circulación posible a través del edificio. La búsqueda del orden más adecuado a la función y a las necesidades de los ocupantes y el cliente fue el objetivo más inmediato.

Tres años después del fin de las obras los Smithson describieron esta aspiración:

‘La idea que había detrás de esta escuela era intentar demostrar que en todo programa existe un orden inherente que, una vez descubierto, aparece estático, inmutable, y absolutamente lúcido. En otras palabras, estábamos decididos a crear arquitectura desde los requerimientos del cliente y las recomendaciones de los educadores’.

A.&P. Smithson. ‘The Charged Void’ 2001 (9).

f.6 Vista de uno de los patios centrales desde el corredor en planta primera. Escuela Secundaria en Hunstanton. A. y P. Smithson. 1950-54. Fotografía de N. Henderson. 1954

f.7 Planta de acceso. Escuela Secundaria en Hunstanton. A. y P. Smithson. 1950-54.

(9) texto escrito por A. y P. Smithson durante la obra, recogido en ‘The Charged Void’. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. New York. 2001. pág. 41. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.8. Vistas del patio central desde la galería de planta primera, durante la obra. Escuela Secundaria en Hunstanton. A. y P. Smithson. 1950-54. Fotografía de N. Henderson. 1954

El arquitecto debía ser el encargado de desvelar el orden, la forma idónea para un programa en un lugar y unas condiciones concretas. Sin aportaciones superficiales, 'sin retórica'. En las descripciones que hacen los Smithson de ese orden, de la organización del programa, comienzan a aparecer conceptos fundamentales en su pensamiento posterior, y en el Garden Building de St. Hilda: núcleo (core, en los textos originales), superposición, forma e identidad. En la memoria del concurso que presentaron para Hunstanton ya habían expuesto el papel del 'núcleo' en la organización funcional de la escuela:

"Esta escuela es un intento de convertir un concepto diagramático en un trabajo de arquitectura, y su forma esta dictada por un estudio minucioso de las necesidades de la educación y requerimientos puramente formales más que por los precedentes. El núcleo de la escuela es la sala de reuniones, que fluye libremente hacia las áreas de entrada y comedores, trayendo hacia el interior los niveles del espacio de entrada, los patios interiores ajardinados, y los campos de juego. Esta agrupación permite que las circulaciones hacia el vestíbulo, los comedores, y la escuela en general estén superpuestas, con el resultado de un planeamiento compacto y económico."

A.&P. Smithson. Memoria para la escuela secundaria de Hunstanton. 1949 (10)

(10) Memoria presentada a concurso. Recogida en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. New York. 2001. pág. 40. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

El lenguaje constructivo del proyecto siguió de cerca la información de la obra reciente de Mies van der Rohe, a la que los Smithson sólo podían acceder en forma de fotografías y artículos descriptivos.

Además de la superposición funcional de recorridos circulatorios que mencionaron en la memoria del concurso, el sistema estructural, tal y como interpretaban el trabajo de Mies, se configuraba también por medio de una superposición de capas formadas por familias de elementos diferenciados

(soportes, jácenas, correas, plataformas de bandejas mixtas de chapa y hormigón colaborante...) que completaban un conjunto integrado.

Los distintos tipos de instalaciones (eléctrica, calefacción, fontanería) se incorporaban a esta red estructural como una capa más, diferenciada al tiempo que bien articulada con el resto.

Los cerramientos se construyeron bajo las mismas premisas, por medio de paños de vidrio o de fábrica de ladrillo cerámico, que conformaban los distintos grados de relación abierta o cerrada entre las partes y con el exterior. Las fotografías que Nigel Henderson (f.8, f.9, f.10), fotógrafo amigo de la pareja, fue tomando durante la construcción del edificio descubrieron a los propios Smithson las cualidades de esta estratificación, de la organización y construcción por superposición e integración de capas de usos y materiales. El blanco y negro sobreexpuesto y la complicitad de la luz inglesa revelaban la fuerza plástica, la capacidad de generar un elemento significativo, identificador de un entorno, a través de la forma óptima para un programa y el cuidado de los materiales.

Del orden inmutable y lúcido que constituye el objetivo primero, se obtiene una forma con la identidad, con la clase de 'energía', que determina el carácter de la pieza y del territorio que la rodea. Esta idea, determinante en el primer gran encargo de los Smithson estará 15 años más tarde en el origen de la obra de St. Hilda.

Con el proyecto de Hunstanton a mitad de proceso el estudio se presentó al concurso para la construcción de la catedral de Coventry, en colaboración con el ingeniero Ronald Jenkins. Éste se había convocado para iniciar con el edificio la reconstrucción de un entorno semidestruido por los bombardeos. El pensamiento de los Smithson sobre la forma y su capacidad regenerativa encontró un tema muy apropiado para continuar su desarrollo, pero las condiciones eran muy diferentes a las que se habían dado en la Escuela

f.9. Vista del vestíbulo de acceso en construcción. Escuela Secundaria en Hunstanton. A. y P. Smithson. 1950-54. Fotografía de N. Henderson 1954

f.10. Vista del patio central desde la galería de planta primera, durante la obra. Escuela Secundaria en Hunstanton. A. y P. Smithson. 1950-54. Fotografía de N. Henderson. 1954

f.11. Axonómicas de planta bajo la principal y de la catedral sin cubierta. Concurso para la nueva Catedral de Coventry. a. y P. Smithson. 1951. Dibujos de A. Marshall y A. Smithson. 1978.

Secundaria. Se trataba de un programa que no condicionaba en suficiente medida una organización funcional de la que derivara la forma más adecuada, y el área circundante era la vertiente principal del problema. Esta debía ser una decisión previa, una operación que en sí misma provocara el efecto deseado en la zona.

El contacto de los Smithson con las vanguardias artísticas europeas era únicamente a través de publicaciones o pequeñas exposiciones en su entorno londinense, pues hasta aquel momento no habían tenido la oportunidad de viajar y conocerlas de primera mano. Sin embargo, desde estos primeros pasos de su carrera puede entenderse la influencia que ejerció sobre sus ideas los trabajos de Paul Klee alrededor de la disposición de figuras básicas que interactúan situadas sobre un plano en función de sus 'campos magnéticos'. El proyecto presentado propone una pieza de planta cuadrada cubierta por una estructura alabeada de hormigón armado que correspondía con la forma de la planta, conformando un volumen direccionado según las diagonales del cuadrado. Se situaba de modo que estas diagonales se alineaban con los ejes preexistentes de la ciudad(f.11)

En un momento de fascinación general por las geometrías primarias, que los Smithson compartían con la generación más joven de arquitectos de posguerra, escribieron en la memoria del proyecto:

"En Coventry, la falta general de orden y el tamaño y escala de los edificios contiguos parecen apuntar a una catedral concebida como un gran volumen único que contiene todo el programa de la catedral, mejor que un conjunto de volúmenes menores cuya tensión se vería disminuida y confundida por el caos existente. Este gran volumen se ha situado en el lugar de modo que aporta orden y cohesión al entorno cercano y a la ciudad."

A.&P. Smithson. Memoria del concurso para la catedral de Coventry. 1951 (12)

(12) Memoria presentada a concurso. Recogida en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. New York. 2001. pág. 68. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

Esta visión de la forma primaria, como elemento capaz de 'concentrar' el entorno a su alrededor y por tanto 'ordenarlo', expresada en Coventry, es determinante en el proyecto de St. Hilda. El volumen, aunque autónomo, se dispone en el territorio poniendo en valor con su presencia el jardín y los edificios cercanos, que parecían estar esperando su llegada, convirtiendo el espacio elegido en lugar(13).

A comienzos de 1952, inmersos en la obra de la Escuela Secundaria, el estudio participó en el concurso para un conjunto de viviendas al norte del área de Cripplegate, en Londres. Se trataba de nuevo de un área devastada por la guerra, en la que quedaban apenas 50 habitantes, y que se pretendía reavivar con la construcción de 550 viviendas sociales, en su mayor parte estudios y apartamentos de un dormitorio(f.12, f.13).

La elaboración de aquel proyecto supuso en gran medida el impulso definitivo del estudio hacia una postura intelectual definida y madura, y hacia una posición relevante en la vanguardia de la arquitectura europea.

El trabajo se apoyaba en un conjunto de ideas alrededor del hábitat humano en una sociedad como la de aquel momento, condicionada por los efectos de la guerra, el rápido crecimiento demográfico y el desarrollo de nuevas tecnologías de gran impacto (sobre todo el vehículo particular). El lugar, el programa de vivienda social, y la posibilidad que los Smithson ven de expandir la solución concreta de aquel problema a grandes territorios, dirigió su pensamiento hacia el planeamiento urbano, al modo en que éste debía enfocarse desde las ideas sobre la superposición, la forma y la identidad que habían desarrollado en sus anteriores proyectos.

Consideran que los arquitectos y urbanistas pioneros de la arquitectura moderna (los Le Corbusier, Mies o Hilberseimer) habían producido ciudades ideales en un sentido renacentista, con una estética 'clásica' y una organización formal fija.

f.12. Fotomontaje mostrando el sistema de construcción proyectado para el conjunto de viviendas en Golden Lane. A. y P. Smithson. Londres. 1952.

(13) Van Eyck expone la idea de que la arquitectura debe 'convertir el espacio en lugar' y el 'tiempo en ocasión' en varias oportunidades. Quizá la más clara sea en 'Place and Occasion', texto corto publicado en Architectural Design, Diciembre de 1962, como contribución a la primera edición del Team 10 Primer. Era una versión corta de 'There is a garden in her face', artículo publicado en Forum nº3, Agosto de 1960. p. 121

f.13. Fotomontaje de la propuesta sobre el terreno tal y como se encontraba. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

Piensen que la manera de actuar en su tiempo tiene más que ver con 'continuar' que con empezar de nuevo en blanco, como la arquitectura moderna pretendía. Aceptan que su labor no puede alcanzar nada más que a una pequeña cantidad del trabajo que había que hacer, y que a través de la adecuada selección de los objetivos sus actuaciones podían tener un mayor efecto. Tratar de prever una completa reorganización del hábitat humano, de cualquier tipo de agrupación o comunidad, es sólo una ilusión (14).

El urbanismo moderno de los años 30 tenía como fuerza conductora el despeje de los barrios pobres, la provisión de sol, luz, aire y espacio verde en las ciudades sobrepobladas. Se sucedían los bloques de pisos orientados norte-sur colocados en paralelo, ajustados a la distancia que permitiera la entrada de sol en invierno al piso más bajo, y de altura apropiada para conseguir la densidad máxima legal del suelo.

Para los Smithson estos principios son inadecuados para producir un entorno que dé forma a la idea de orden de su generación. Los trazados urbanos tradicionales no llegaron a alcanzar su significado sólo por su valor artístico, o por azar, sino a través de una organización característica.

Estos trazados tienen una validez permanente que trasciende su utilidad directa. Reconocen la calle, la plaza, el gran bulevar, incluso los arrabales, como invenciones urbanas, extensiones de la casa que han satisfecho las necesidades y aspiraciones de generaciones pasadas en muchos lugares.

El estudio pretendía empezar desde el proyecto de Golden Lane a investigar el camino hacia la forma, la clase de organización urbana, que correspondía a su generación. Parten de la premisa de que la creación de espacios comunitarios consistentes es la función primaria del urbanismo. En orden a obtener la organización que ponga en valor estos espacios, entienden que las condiciones fundamentales son la facilidad de comunicación entre las distintas partes de la comunidad y la flexibilidad de su configuración, más

(14) Estas cuestiones están expresadas en los artículos escritos por los Smithson durante los años 50, recogidos por Alison en el capítulo 'Role of the Architect', en Team 10 Primer. Ed. A. Smithson. The MIT Press. 1968.

allá de la rigidez aislada y la difícil relación entre elementos del planeamiento europeo de posguerra.

Según los grados de identificación del individuo con un grupo, consideran que la comunidad básica es la familia. El siguiente es tradicionalmente la calle, o la plaza, o cualquier otro término que implique por definición el sentido de recogimiento o pertenencia. Algo que la familia siente como suyo, parte reconocible de su 'hábitat'. Denominan 'distrito' a la agrupación de siguiente tamaño, un conjunto también identificable de calles, plazas... Finalmente, la comunidad de mayor escala es la ciudad. El trabajo del urbanista es hacer aparecer estos agrupamientos, esta graduación de relaciones, como realidades formales delimitadas.

La casa, el refugio que protege a cada individuo, mira hacia dentro a la familia y hacia fuera a la sociedad, y su organización debe reflejar esta dualidad. La flexibilidad⁽¹⁵⁾ de orden y la facilidad de comunicación esenciales para la gran comunidad deben estar presentes en la unidad.

Estas unidades familiares se agrupan de manera que se crea un nuevo elemento definido, una comunidad primaria, la calle. Ésta es la extensión de la casa, el lugar donde se experimenta el contacto con el mundo exterior. Se trata de un mundo controlado, contenido entre las fronteras del grupo, en cuya actividad se reflejan la atmósfera, el entorno natural y cambiante.

Las calles se habían ordenado tradicionalmente en centros urbanos y barrios populares de modo que formaban organismos complejos pero bien delimitados, comunidades secundarias.

La ciudad, de mayor o menor tamaño, es la comunidad superior. Para mantener a esa escala, con el crecimiento de población del momento, la flexibilidad del agrupamiento y la facilidad de comunicación, debía incrementarse la densidad en todas las etapas. Para los Smithson el objetivo de crear la forma adecuada para una comunidad pasaba por la construcción en altura.

f.14. Planta de la propuesta. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

f.15. Sección transversal y alzado parcial. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

(15) El término que utilizan los Smithson originalmente es 'looseness of organization'. No tiene traducción directa al castellano, pues 'looseness' no figura como entrada en los diccionarios oficiales. Entre las acepciones del término 'loose' figuran 'suelto', 'holgado', 'flexible' y 'poco rígido'. Se ha preferido utilizar el término flexibilidad en este caso.

f.16. La propuesta para Golden Lane extendida como trama urbana. P. Smithson. 1953

f.17. Axonométrica de la planta de 'calle' de acceso a la vivienda, con el 'patio' de entrada y la habitación de uso versátil. La escalera conduce a un apartamento para dos personas (padres). Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

La conclusión no era novedosa, desde luego, pero entendían que bajo esta última afirmación se habían construido formas de vida verticales en las que la familia estaba privada de su vida exterior esencial, y el contacto con otras familias se limitaba a las estrechas balconadas y rellanos de los núcleos de comunicación. Más allá de los vecinos inmediatos, las posibilidades de forjar las amistades que 'extendieran' la familia se complicaban debido a la ausencia de comunicación vertical al mismo nivel y la ineffectividad de la del nivel del suelo. Se había olvidado la idea de calle. Para ellos es la idea de calle, no su realidad, lo que es importante. Deben generarse espacios comunitarios efectivos que cumplan la función vital de recogimiento e identificación, que hagan posible la 'vida de calle'.

Sobre un terreno en forma de cuadrado irregular el proyecto propone un bloque longitudinal, que se alinea en una de las diagonales de la parcela, conectado con dos más, perpendiculares a él, formando una especie de 'tallo' con dos 'ramas' de su mismo ancho pero de menor longitud.

Se superponen tres niveles de 'calles en el aire', plataformas de acceso a las viviendas para 90 familias cada una. La actividad comunitaria se concentra en las intersecciones de las calles, de volumen triple comparado con el de éstas, añadiendo nuevas dimensiones a la vida comunitaria. En estos cruces se disponen las comunicaciones verticales, que se complementan con las ubicadas al final de cada plataforma.

Todas las viviendas tienen su espacio de entrada desde las calles (f.17), y sus estancias principales se sitúan un nivel por encima o por debajo de éstas. Cada vivienda parte de una misma unidad básica (el 'apartamento de los padres'), pero el espacio situado en el nivel de calle es compartimentable en uno o dos dormitorios adicionales. La mayoría de ellas tienen un pequeño jardín en este mismo nivel, junto a la entrada. Estos jardines son pieza clave para los Smithson, pues son los encargados de relacionar la vida exterior

de la casa (cuidado de la vegetación, juego de niños, pequeños trabajos del hogar...) con la calle, identificando al habitante. Además enriquecen el paso de los peatones con vistas de la ciudad y el río a su través, abriendo la alineación de casas en todas las orientaciones.

Aportan a la casa un lugar que permite ser utilizado como un acceso alternativo, o como un espacio que puede incorporarse cuando la vivienda se use también como tienda o despacho, quizá en forma de puesto abierto directamente al espacio público. Este orden aspira a dar soporte al modo de vida de la calle tradicional en una plataforma puramente residencial elevada sobre el nivel del suelo. La meta es no perder las propiedades de una verdadera calle o plaza, y ganar la altura. El bloque de pisos desaparecería y el hábitat humano en vertical se haría realidad.

Los Smithson contemplaron la solución, aplicada en este caso a una parcela y un programa concretos, como un sistema extensible en el entorno conectando nuevos elementos a la trama de plataformas, incluso como una organización posible para escalas mayores de planeamiento, para toda una ciudad.

En la memoria del concurso Peter Smithson expuso cómo el proyecto trataba de alcanzar estos propósitos:

“Nuestro objetivo es crear una verdadera calle-en-el-aire; cada una de ellas con una gran cantidad de gente dependiente de ella para acceder, y además algunas calles serán vías públicas, es decir, caminos entre distintos lugares, de modo que cada una adquirirá características particulares.

Cada parte de cada calle-en-el-aire tendrá suficiente gente accediendo desde ella como para convertirse en una entidad social y estar al alcance de una mayor cantidad de personas al mismo nivel. (...) Las calles serán lugares y no corredores o balcones”

P. Smithson. Memoria del concurso de viviendas en Golden Lane. 1952 (16)

f.18. Fotomontaje de la calle de acceso, con Marilyn Monroe y Joe diMaggio. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

(17) Se trata de las primeras notas escritas por P. Smithson durante la elaboración del concurso. Recogida en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. New York. 2001. pág. 86. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.19. Fotomontaje de la vista desde el 'patio' de acceso a la vivienda. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

f.20. Plantas de la unidad de vivienda. Concurso para conjunto de viviendas en Golden Lane. Londres. A. y P. Smithson. 1952

(18) La madera era un material poco utilizado en carpintería en los años 50. Era más común el hierro o el aluminio. Aún así, tradicionalmente la carpintería de madera en Inglaterra solía protegerse con pintura, efectiva contra la acción de la humedad y la pátina ambiental. Los Smithson apuestan aquí por la madera al natural, alineándose con el cuidado y el gusto por los materiales en su aspecto original de la arquitectura escandinava.

El sistema constructivo que se avanzó con la propuesta siguió, utilizando materiales muy distintos, los mismos principios que guiaron la ejecución de Hunstanton. Se proyectó un sistema modular semiprefabricado de hormigón armado, desde la estructura hasta los cerramientos y las divisiones interiores de la vivienda, con losas y paneles de fachada encofrados con tableros de madera. La carpintería, también de madera, estaba protegida y teñida (18). Las barandillas de las calles de acceso, y de los jardines en la fachada, se dibujan construidas con paneles prefabricados de hormigón perforados. La 'filosofía del umbral', como hemos visto, nació de la conciencia de la necesidad de recuperar los lugares tradicionales de contacto entre personas y entre personas y entorno, que los Smithson habían expresado en Golden Lane. Pero la interpretación de la idea de 'umbral' más intensa dentro de su obra parte también de otras cuestiones, quizá más determinantes. La 'expresividad estructural' y el cuidado extremo de la obra de Mies, la sensibilidad hacia el valor de la relación entre naturaleza y volumen construido de la arquitectura de Asplund, la organización de un programa centrada en un 'corazón' funcional utilizada en Hunstanton y la forma primaria como activadora de un entorno son las cuestiones que los Smithson extrajeron de sus primeras experiencias. Estas ideas quedaron ancladas en su pensamiento y tomarían forma, en pequeña escala pero, quizá por eso, muy intensamente, en el Garden Building de St. Hilda.

f.21. Parte del panel presentado en el CIAM 9, con la propuesta para Golden Lane y las fotografías de N. Henderson en Bethnal Green. Aix-en-Provence. 1953. A. y P. Smithson

...al Habitat para las nuevas generaciones. El umbral como símbolo

La propuesta no fue considerada digna de mención por el jurado, que designó ganador el proyecto de Geoffrey Powell. Sin embargo, los Smithson consideraban que su trabajo abría un verdadero camino de futuro, y lo expusieron y desarrollaron en numerosas publicaciones. Su presencia en los medios, su capacidad propositiva y crítica les valió la inclusión en el grupo nacional británico MARS para participar como miembros oficiales en el CIAM 9, que se celebró en Aix-en-Provence en Julio de 1953.

Su presentación en el congreso resumió sobre unos paneles en cuadrícula los principios sobre los que se fundaba su visión del hábitat urbano, y expuso como ejemplo de esa idea el proyecto de Golden Lane. Bajo los títulos 'Casa', 'Calle' y 'Relación' ('House', 'Street' y 'Relationship') se mostraban unas fotografías de Nigel Henderson sobre juegos de niños en el barrio obrero londinense de Bethnal Green(f.21).

A la derecha de éstas, se disponían cuatro columnas, una para cada grado de asociación comunitaria que habían contemplado: casa, calle, distrito y ciudad. En cada una se explicaba la propuesta de Golden Lane a la escala que correspondía a cada concepto, desde la unidad residencial hasta la posibilidad de organización de toda una ciudad con aquel sistema.

El discurso de los Smithson comenzó con la crítica hacia la concepción del hábitat como un problema de distribución de funciones más o menos plástica de la arquitectura moderna, enfocada a cuatro categorías: vivienda, trabajo, transporte y ocio.

Desde el inicio de Golden Lane habían intuido que el hábitat debía ordenarse según los grados de asociación entre individuos y grupos, y que el sentimiento de identidad del hombre con esos distintos grupos o comunidades debía ser el objetivo a perseguir para la definición de la forma que estos debían tomar.

Proponían sustituir las categorías funcionales por una jerarquía de niveles de asociación que empezaba por la más básica, la familia, representada por el espacio que ocupa, la casa.

A partir de ésta, sus sucesivos grados de agrupación (calle, distrito y ciudad) eran objeto de redefinición por el planeamiento para determinar la forma, reconocible y finita en cada caso, que permitiera al habitante la identificación con cada una.

Los Smithson pretendieron hacer ver a los asistentes a través de las imágenes evocadoras de la actividad en las calles de Bethnal Green que la tarea debía comenzar desde la restitución de la idea de 'calle' como primer contacto de la unidad básica, la familia, con el mundo exterior. El niño experimentando sus primeras actividades en grupo en aquel lugar era quizá la imagen que quizá podía conseguir su propósito(f.22).

En un texto publicado dos años más tarde, dejaron por escrito la idea que originaba el planteamiento de Aix:

"Debemos empezar nuestro pensamiento desde el momento en que el hombre o el niño pisan fuera de su casa, pues el individuo no tiene el control sobre la extensión de su entorno que tiene su propio hogar, que podría convertir en un palacio o una pocilga con independencia del espacio del que disponga.

Debemos tratar de encontrar de qué manera este contacto básico tiene lugar, cuantas casas poner juntas, cuales son las instalaciones que comparten, cuestionando continuamente la arbitrariedad de las soluciones existentes.

Este es el principio básico del enfoque ecológico sobre el problema del hábitat"

A&P. Smithson. 'The Built World. Urban Re-Identification'. 1955 (19)

f.22. Juegos en la calle. N. Henderson. Londres. c. 1950

(19) 'The Built World. Urban Re-Identification'. A. y P. Smithson. Architectural Design, n.6, Junio 1955. p. 188. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.23. Los Smithson y los Howell en Marsella, 1953.

f.24. Alison y Peter Smithson trabajando en planos de Huns-tanton. Londres. 1953

La intervención no produjo el mismo impacto que otras, como la del grupo GAMMA, el conjunto de arquitectos que trabajaba en Marruecos entre los que se encontraban G. Candilis y S. Woods. La exposición de los proyectos de estos arquitectos en el área de Carrières Centrales en Casablanca causó un gran interés entre la generación más joven de asistentes (20).

Los Smithson vieron reflejadas algunas de sus aspiraciones en la manera en que se había reinterpretado el carácter de la vivienda del norte de África, adaptándolo a la construcción en altura para grandes densidades de población. También Aldo van Eyck encontró soluciones que daban forma a espacios concretos que mediaban entre lo público y lo privado, entre lo colectivo y lo particular, muy cercanas a las ideas que comenzaba a madurar. Sin embargo, tanto la pareja que formaban Candilis y Woods como Aldo van Eyck quedaron cautivados por la potencia del símbolo que los Smithson habían alumbrado con la imagen del hombre, el niño, en el lugar entre su casa y el mundo exterior, en el umbral. Van Eyck creyó descubrir la idea capaz de representar un modo completo de entender la arquitectura, y Candilis y Woods intuyeron la fuerza suficiente en los Smithson como para aliarse con ellos en la búsqueda de caminos alternativos a la 'arquitectura moderna'.

Los proyectos de Marruecos y de Golden Lane eran revisiones críticas de L'Unité de Le Corbusier, que unos habían ayudado a construir y otros habían estudiado por medio de publicaciones. Ambos pretendían superar las deficiencias que veían en el modelo, la calle interior sin vida tradicional. Tras el viaje desde Aix a Marsella para visitar el edificio, según describió Alison Smithson en el glosario de reuniones del Team 10 publicado años más tarde, se congregó en torno a una mesa por primera vez el grupo de arquitectos que tomó el relevo del consejo CIAM en el congreso número 10, celebrado en Dubrovnik en 1956.

(20) Esta cuestión se menciona en 'CIAM IX. Discussing the charter of habitat' A. Pedret. Recogido en 'Team 10. In search of an utopia of the present' Ed. M. Risselada y D. van der Heuvel. NAI Publishers. Rotterdam. 2005. pág. 20-21

Ante el empuje del equipo, el consejo decidió darle carácter oficial y formar un comité que cumpliera la tarea de preparar un programa práctico e intelectual para la regeneración de los CIAM. A este aspecto se dedicaría una parte del congreso de Dubrovnik. Peter Smithson formó parte de aquel comité, junto a A. van Eyck, G. Candilis, J. Bakema, R. Gutmann, B. Howell y J. Voelcker. Alison Smithson y S. Woods se incorporaron también más adelante, y en Abril de 1955 en el estudio parisino de Candilis y Woods tuvo lugar la primera reunión del Team 10 bajo esa denominación (21).

Los Smithson adoptaron, por propia iniciativa, la tarea de redactar los documentos-guía que debían orientar las directrices de las propuestas que se mostraran en esa sección del congreso. Como se ha descrito en capítulos anteriores, la elaboración del documento produjo un intenso debate entre los miembros del Team 10, especialmente entre los holandeses (van Eyck y Bakema) y los Smithson. No había discrepancia en los temas, sino en la relevancia que cada idea debía alcanzar.

El acuerdo en torno a la importancia del sistema de agrupación, el sentimiento de pertenencia o identidad que ésta generara, e incluso sobre la adopción de la jerarquía de asociación humana de los Smithson como punto de partida para el análisis de los proyectos era unánime.

Sin embargo, la visión 'emocional' de van Eyck, que proponía un camino a través de la búsqueda de espacios que mediaran entre las categorías opuestas que conforman la naturaleza y las necesidades del hombre (dentro-fuera, individual-colectivo, parte-todo...) quedó en segundo plano frente a la cuestión de la movilidad, entendida como la capacidad de transformación de las estructuras urbanas y la organización del movimiento de personas y vehículos, que unía la manera de ver el problema del hábitat de los ingleses con Candilis y Woods.

Éstos estaban ya inmersos en la construcción de conjuntos de viviendas

f.25. S. Woods, J. Bakema y G. Candilis en un descanso del CIAM 10. Dubrovnik. 1956

(21) Esta información se detalla en 'The CIAM Discourse on Urbanism. 1928-1960' E. Mumford. The MIT Press. 2000. pág. 238-258

f.26. Reunión en la calle. Via Mazanti. Verona. Autor y fecha desconocida. En 'Lessons for Students in Architecture'. H. Hertzberger. 010 Publishers. 1991

para grandes poblaciones promovidas por el gobierno francés, en los que primaba la economía y versatilidad de los tipos de vivienda, y la eficiencia de los sistemas de comunicación de los agrupamientos (22).

Los Smithson seguían el mismo camino. El interés de los cuatro estaba enfocado en encontrar la forma de organizar grandes asentamientos de modo que fuera posible conciliar el hábitat tradicional del hombre (simbolizado por la 'vida en la calle') a su velocidad de peatón, con la necesaria circulación de los vehículos motorizados personales y públicos.

Además, el sistema o la forma óptima debía ser capaz de crecer y modificarse sin perder su carácter. Peter Smithson avanzó en un texto de 1954 la intuición que tenía sobre esa cuestión, a la escala de un edificio como la escuela de Hunstanton:

"Consideremos que Hunstanton tiene dos vidas: una vida cotidiana de niños en clase, ruido, mobiliario, polvo de tiza, y los elementos del edificio, todos los cuales se integran en la palabra Escuela. Y una vida secreta de espacio puro, la forma construida permanente que persistirá cuando Escuela haya dado paso a Museo o Almacén, y que continuará existiendo como idea incluso cuando la Forma Construida haya desaparecido"

P. Smithson. 'Reflections on Hunstanton'. 1954 (23)

(22) El equipo había ganado el concurso para la 'Operation Million', descrito en el capítulo 3.

(23) 'Reflections on Hunstanton'. P. Smithson 1954. Recogido en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. 2001. pág. 42. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

El 'umbral' era en este momento de sus carreras, cuando tomaban la dirección de los CIAM en 1956, una palabra simbólica en la búsqueda de una forma de 'habitat' propia de una sociedad en pleno crecimiento tecnológico y demográfico. Las relaciones entre los habitantes, y estos y su medio colectivo y natural era el aspecto clave de su visión del este habitat, y la 'calle', en todas sus posibilidades formales, era el modo en que la idea de umbral se trasladaba a su arquitectura. Esta debía recuperar el papel tradicional de

'lugar' de reunión, de estancia colectiva, de intercambio, que principalmente tiene una condición estática. Pero debía también responder a las necesidades del momento, que para los Smithson (y para Candilis y Woods) estaban centradas en otra palabra: movilidad. El recorrido entre un lugar y otro, la velocidad en que éste se realiza, la capacidad de transformación del sistema de organización funcional...eran cuestiones que estaban a la misma altura que el aspecto tradicional.

La búsqueda del 'nuevo habitat' se convirtió en ese momento en un intento por equilibrar ambas condiciones. Lo constante, lo que es esencial en el orden de la casa y de la ciudad (o la agrupación de éstas) y lo cambiante, comprendido como el modo en que la casa o la ciudad se utilizan y también como la naturaleza y la atmósfera en permanente cambio que las rodea.

Puede afirmarse que el Garden Building de St. Hilda es una expresión en pequeña escala, concentrada y muy afinada, de este equilibrio. Es una gran casa y una pequeña agrupación de unidades individuales, con un núcleo fijo mientras que el resto de espacios mantienen una gran capacidad de apropiación y modificación por el habitante, y una relación con su entorno construido y natural intensa y vibrante.

f.27 Vista desde el nivel intermedio entre la plataforma peatonal y el nivel de suelo (vehículos). Concurso para Berlín Hauptstadt. A. y P. Smithson. 1957. Dibujo de P. Sigmond

(24) Peter Sigmond (1932-2015) fue un arquitecto holandés nacido y formado en Hungría. Trabajo en Inglaterra entre 1956 y 1959. Después en Holanda realizó junto a G. Host la iglesia Pastoor van Ars en Haarlem, considerada monumento nacional.

(25)El concurso se ha descrito ya en el capítulo 3. Pág. 107. Nota al texto 18.

Lo permanente y lo cambiante. Arquitectura y entorno natural.

A principios de 1957, el estudio de Alison y Peter Smithson inició la colaboración con P. Sigmond⁽²⁴⁾ (que realizó buena parte de los dibujos presentados) para participar en el concurso convocado para la reconstrucción de un área del centro de Berlín. La zona comprendía el entorno del eje de la Friedrichstrasse entre el río Spree y la Mehringplatz, atravesado en un punto intermedio por el paseo principal de Unter den Linden ⁽²⁵⁾.

La propuesta supuso la puesta en práctica de las ideas que habían ido madurando desde el comienzo de su trabajo, y que habían cristalizado en el debate de Dubrovnic y en las reuniones de las que nació el Team 10.

El equipo planteó la superposición de dos sistemas de circulación interrelacionados, definidos mediante dos geometrías distintas: el nivel superior de plataformas peatonales y la red de calles a nivel de suelo para vehículos. Los peatones andan libremente, en rutas no paralelas, que se ensanchan y estrechan, y se unen en ángulos no rectos. Los coches circulan por calles rectas de baja velocidad con intersecciones en ángulo recto controladas por semáforos.

Los dos sistemas se conectan continuamente por escaleras mecánicas, salvando sin esfuerzo los hasta 10 metros de altura entre uno y otro.

Un nivel intermedio, cubierto por el entramado de plataformas peatonales superior, se ocupa con comercios, restaurantes y servicios con acceso desde galerías también peatonales.

El volumen edificado se plantea dividido en piezas de formas variadas, con un orden aterrazado que conecta y continua el sistema circulatorio, y en una serie de torres de planta cuadrada con esquinas en chaflán que se maclan con la trama de plataformas, situadas de modo que se caracterizaba con su presencia determinados puntos o ejes de la propuesta.

Las nociones de superposición de capas como sistema de organización, de forma óptima, para un programa y unas condiciones concretas, capaz de 'cargar' de significado a su entorno, habían fundamentado los primeros trabajos de los Smithson.

En el proyecto de Berlin Hauptstadt se llevaron a la escala de ciudad junto al entendimiento de la movilidad en una comunidad urbana, desde la importancia de ordenar los distintos tipos de circulación hasta la atención al futuro crecimiento y cambio de la estructura propuesta (26).

En aquel concurso también estuvo presente el germen de una cuestión que marcó igualmente el desarrollo de los siguientes proyectos. Dentro de las ideas que se englobaban en el concepto de 'cambio' que se manejó en el proyecto de Berlín estaba la conciencia de la necesaria relación entre lo 'permanente' y lo 'cambiante', lo 'fijo' y lo 'provisional' en el lenguaje de los Smithson.

En esa conciencia influyó notablemente el trabajo de Louis Kahn, del que la pareja tuvo referencias a través de publicaciones de sus primeros proyectos relevantes (27) y de su prestigio como profesor en Yale, donde enseñaba desde 1947. Los elementos 'servidos' y los 'servidores' con los que Kahn resolvía la organización de su propuesta para el centro de Philadelphia, realizada en 1952(f.29,f.31), dejaron huella en los Smithson.

Esta idea reforzaba la intuición que ya habían desarrollado en los proyectos para las Appliance Houses(f.30) y la House of the Future de 1956, en las que los espacios 'fijos' (aseos, almacenamientos, determinados elementos de la cocina) definían el orden de la casa, mientras que los 'cambiantes' (estar, dormitorios) se distribuían libremente dentro de esta estructura. La aplicación de este principio a la escala de la ciudad en el proyecto de Kahn, abría una perspectiva nueva en su pensamiento. En un artículo publicado dos años más tarde los Smithson dieron una visión más completa de esta cuestión:

f.28. Axonométrica de la red de plataformas y torres sobre el tejido urbano de Berlín. Concurso para Berlin Hauptstadt. A. y P. Smithson. 1957. Dibujo de P. Sigmond

f.29. Vista de la propuesta para el centro de Philadelphia. L. Kahn. 1952

(26) El proyecto de Berlin Hauptstadt se ha analizado en numerosos textos. En la investigación para esta tesis se han estudiado, aparte de las monografías editadas por los Smithson ya citadas, los siguientes: 'The Economist and The Hauptstadt' K. Frampton. Alison&Peter Smithson. A Critical Anthology. Ed. M. Risselada. Ed. Polígrafa 2011. 'Huellas y soportes. Espacios públicos para "Berlin Hauptstadt"'. Gonzalo Díaz-Recasens. REIA nº. 2 2014

(27) La construcción de la biblioteca para la Universidad de Yale, la obra que supuso el reconocimiento internacional de su trabajo, terminó en 1953, y en el año 1957 recibió el encargo para realizar los laboratorios Richards en la Universidad de Pennsylvania.

f.30. Planta de la Appliance House. A. y P. Smithson. 1956

f.31. Torre con aparcamiento de vehículos en el centro. Propuesta para el centro de Philadelphia. L. Kahn. 1952

"Nuestros procesos mentales necesitan puntos fijos que les permiten clasificar y valorar información transitoria, y permanecer sólidos y sanos. La ciudad necesita 'fijos', puntos identificativos con un largo ciclo de cambio, a través de los que valorar cosas que cambian en ciclos más cortos. Con unas pocas cosas fijas, las efímeras no amenazan el sentido de la estructura urbana ni la mente del ciudadano, y pueden reflejar necesidades de corto plazo o estados de ánimo. Los fijos deben parecer permanentes y los provisionales cambiantes, incluso si su vida como edificios es igual de larga"

A&P. Smithson. 'Fix'. 1960 (28)

Dentro de la misma conciencia sobre el 'cambio', y aunque hubiera discrepancias en otros puntos, los debates con Aldo van Eyck descubrieron a los Smithson otro ángulo del tema.

Como hemos visto en el primer capítulo, van Eyck entendió dentro de esta idea la importancia de reconocer lo permanente y lo cambiante como parte de la Naturaleza. Tanto en la concepción como en la forma de la arquitectura es necesario atender a lo que nos rodea a través de lo esencial, y viceversa, con el fin de construir lugares apropiados para vivir en ellos, y no a pesar de ellos. Era necesario tener en cuenta los ciclos menores (día y noche) y los mayores (estaciones), en tanto son expresión de lo constante y en 'constante cambio' en la Naturaleza, y reflejo de ésta en la condición cíclica del hombre. Los Smithson, sensibles a esta noción, la incorporaron al conjunto de ideas que condujo sus siguientes proyectos y que maduró en los proyectos construidos más relevantes del estudio desde la perspectiva del tiempo, como los edificios para el Economist, las viviendas en Robin Hood Gardens y la residencia en el St. Hilda's College de Oxford.

En verano de 1958 el estudio trabajó en el proyecto para una escuela

(29) 'Fix'. A. y P. Smithson. The Architectural Review. Diciembre 1960, n° 766. pág 437-439. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

infantil en Wokingham, a 50 kilómetros al oeste de Londres. Propusieron una agrupación de 6 unidades iguales compuestas por un espacio principal de planta cuadrada que albergaba la actividad de las clases asociado a un espacio longitudinal que servía como lugar de acceso, almacenamiento y servicio. Las unidades eran independientes entre sí, y sólo quedaban conectadas a través de estas piezas longitudinales de acceso, que a su vez se relacionaban con el edificio que contenía las oficinas de administración y el vestíbulo de visitantes. La agrupación se ordenó girando ligeramente cada unidad respecto a la siguiente, de modo que el conjunto recogía un espacio exterior central(f.33).

El acceso diario de los alumnos se producía desde este 'patio', por medio de caminos que partiendo de la entrada a la parcela se ramificaban sucesivamente hacia cada unidad formando el dibujo de un árbol.

En cada unidad, dos maneras de cerrar el espacio configuran dos lugares complementarios. La calle-lugar de apoyo, se cierra con muros opacos con una cubierta transparente que introduce la actividad celeste. El sol, la nieve, el día y la noche, los pájaros o los aviones intervienen en el carácter de ese espacio. Se trata de una 'calle' que acoge el desorden de la entrada, la salida, celebraciones, exposición de trabajos...concebida como un canal bajo el sol(f.32). Contrastando con ésta, la casa-clase, definida por un cerramiento ligero de aluminio y vidrio. Los Smithson describen el carácter de este lugar en la memoria del proyecto:

"En el cubo de vidrio los niños pueden estar cómodos y ocupados, y aún en contacto visual con el paso del tiempo, el cambio de clima y de estación, de una manera que no alcanzan en sus propias casas"

A&P. Smithson. 'Wokingham Infants School' 1958 (29)

f.32. Dibujo de la atmósfera, los pájaros y la vegetación a través de la cubierta de vidrio de la calle-lugar de actividades en cada aula. Proyecto para la Escuela Infantil de Wokingham. A. y P. Smithson. 1958

f.33. Plano de situación. Proyecto para la Escuela Infantil de Wokingham. A. y P. Smithson. 1958

(29) Texto sobre el proyecto de Wokingham escrito por A. y P. Smithson 1958. Recogido en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. 2001. pág. 210. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

f.34. Axonométrica. Proyecto para la Escuela Infantil de Wokingham. A. y P. Smithson. 1958

Unas celosías estratégicamente situadas en el jardín, ejercen de fronteras visuales, barreras de distracción. En días de buen clima, la clase se extiende hasta estos límites.

El edificio queda anclado al entorno natural a través de una hilera de árboles alineada frente al espacio abierto recogido por la forma del conjunto de aulas(f.34).

Para los Smithson estos árboles actúan como signos de la memoria del lugar. El edificio y los elementos característicos del entorno quedan íntimamente ligados, Los árboles son una 'capa' más del proyecto, que se imprime sobre el lenguaje del edificio como una pátina de Historia (30).

Las ideas de identidad, de 'agrupación' (cluster) de elementos formando un todo comprensible, de espacios 'servidores' y 'servidos', de calle como lugar y extensión de la casa, se unen en este proyecto a la conciencia sobre lo permanente y lo cambiante, y a la conciliación esencial entre lo construido y los elementos naturales que la rodean. El conjunto de aspectos que conformaron el Garden Building de Oxford comenzaba a completarse.

En este momento, un año antes del último CIAM de Otterlo en 1959, el pensamiento de los Smithson y el de Aldo van Eyck, que estaba finalizando la obra de las escuelas de Nagele y trabajando en el desarrollo del Hogar para niños en Amsterdam, atravesaban un territorio común.

Poco antes de aquel último congreso, los Smithson comenzaron dos proyectos que profundizaban en estas ideas: el pabellón de tiempo libre en Fonthill, y los edificios para el Economist en Londres.

Habían adquirido una propiedad en la localidad de Tisbury, a 160 kilómetros al suroeste de Londres. Se trataba de un pequeño terreno delimitado por un muro de piedra al que se adhería una construcción semiderruida del mismo material, ubicado en los prados de Fonthill, al oeste del pueblo. La intención era construir un refugio y un jardín en el que pasar temporadas de vacaciones.

(30) Este aspecto se menciona en 'The Charged Void'. A. y P. Smithson. The Monacelli Press. 2001. pág. 210.

El proyecto construido consistía en un pabellón de dos alturas, edificado sobre los restos de lo preexistente, que buscaba la armonía entre lo permanente y lo transitorio, la construcción tradicional y los materiales modernos que permitían el contacto directo con la naturaleza y el paso del tiempo, de los días y las estaciones. El cerramiento hacia el jardín, con puertas abatibles de carpintería de madera y vidrio, hacía posible la extensión de la casa sobre el pavimento de adoquín de piedra superpuesto al terreno, que la conectaba con el huerto y el pozo(f.37).

Sin transición entre el interior y el exterior, el propio pabellón constituye un lugar con las características de ambas categorías. La cerca de piedra determinaba la frontera del hogar, del lugar en el que el habitante se encuentra 'dentro', recogido en un territorio con el que se identifica. Pabellón y jardín conforman un 'todo' indisoluble, casa y extensión de ésta hacia el mundo exterior. El árbol, símbolo de la arquitectura producida por la naturaleza, aparece, como en las primeras obras de su carrera inspiradas en Asplund, primorosamente representado. La tapia de piedra, el pozo, las construcciones preexistentes dentro y fuera del territorio propio, también. En los planos todo se dibuja con la misma precisión que la pieza construida, tratando de construir con lo que hay tanto o más que con lo añadido(f.38). Esta actitud, que estaba en su mente desde el principio, fue madurando a través de los pequeños proyectos en mayor medida que en las grandes propuestas. La atención llevada hasta el último extremo, la dedicación sin medida del tiempo o la economía, que aprendieron de Mies, se expresaba con más profundidad en estos trabajos de menor escala.

Al mismo tiempo que iniciaban la aventura de Fonthill, que terminaron en 1982, abordaron el proyecto para un conjunto de edificios de oficinas y viviendas que debía erigirse en la parcela que había ocupado hasta ese momento un club tradicional en la calle de St. James en Londres.

f.37. fotografía del pabellón en relación con la cerca de piedra, la vegetación y la mesa fija exterior. Tomada en 2004 por el estudio Sergison Bates, encargados de la rehabilitación.

f.38. Alzado del pabellón y sección del pozo. Pabellón en Upper Lawn. Fonthill. 1959-82. Dibujo de P. Smithson. 1975

f.39. Perspectiva desde St. James St. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64. Dibujo de G. Cullen.

f.40. Vista desde St. James St. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64. Fotografía de M. Carapetian 1964.

El programa contenía las oficinas del periódico The Economist, las del Banco Martins y un conjunto de viviendas que renovaban las que se habían derribado en el solar.

Los Smithson proponen tres torres de diferentes proporciones, una para cada parte del programa, apoyadas sobre una plataforma ligeramente elevada sobre el nivel de la calle. La meseta de la plaza elevada sobre las calles contiguas ofrece un espacio peatonal previo a la entrada en el que hay tiempo para reajustar las sensibilidades en preparación para entrar al edificio de visita o a trabajar. La ciudad se ha quedado fuera de los límites del lugar y una suerte de territorio intermedio permite la transición entre lo que estrictamente pertenece a la ciudad y el interior privado de los edificios. Las formas con las esquinas en chaflán de las torres, que tomaron directamente de las que habían planteado en el concurso de Berlín, aportan singularidad a cada una de las piezas al tiempo que favorece la relación de unas con otras y con el resto del tejido urbano.

La obra del Economist recoge, como un compendio de todas las experiencias anteriores, las ideas que durante los 10 años (el mismo período que Candilis y Woods habían trabajado juntos antes de realizar el edificio para la Freie Universität) que pasaron desde que salieron de Durham y que tres años después de terminarlo quedarían expresadas, con un grado mayor de concentración, en la residencia de St. Hilda.

El sistema de organización en torno a un núcleo funcional que determinó la Escuela de Hunstanton, y que el estudio de las propuestas de Kahn había reforzado, aparecía como el modo adecuado para ordenar un programa tan diverso. Las tres piezas se proyectan interiormente según un mismo esquema de núcleo interior con los elementos fijos y las comunicaciones, con espacios de uso variado entre éste y las fachadas exteriores(f.42).

La forma primaria como vía para activar un entorno, experimentada por

primera vez en el concurso de Coventry, es la idea que le llevó a plantear tres piezas rotundas en diálogo entre sí, capaces de generar un foco de energía a su alrededor, un vacío atractivo en una trama urbana densa, proporcionando un territorio de contacto con el entorno. La recuperación del espacio colectivo tradicional, el origen de la 'filosofía del umbral' en Golden Lane, tomaba la forma de plaza, de estancia e intercambio, y de recorrido entre St. James St. y Bury St.

La construcción aprendida de Mies, entendida como el producto de una adición de componentes, cada uno identificable y ajustado a su función, que forman un conjunto con un significado mayor que la mera suma de estas partes, encuentra en la obra del Economist su mejor versión hasta el momento. Con materiales y técnicas del presente, la arquitectura apela a lo permanente a lo largo de la historia. El soporte vertical, el plano horizontal sobre el que se apoya, el lugar abierto protegido bajo el pórtico previo a la entrada, el espacio claro generado por la estructura inmóvil del núcleo y la fachada alberga el uso cambiante y recibe el entorno en permanente cambio. Se busca el equilibrio, la reconciliación que reclamó van Eyck, entre lo dinámico, móvil y flexible que parece pedir el tiempo moderno, y lo estático del carácter clásico.

Las fotografías tomadas por Michael Carapetian(31)(f.40,f.41,f.45) en 1964, recién terminada la obra, como las de N. Henderson en Hunstanton una década antes, representan con acierto el conjunto de ideas que se han descrito. Pero además muestran, gracias a la habilidad técnica del fotógrafo(32), lo que en el Economist Building es un deseo y en la residencia de St. Hilda una realidad notable. Hay un aire retenido, un contorno activado por la atmósfera atrapada entre los volúmenes, en los pliegues de la estructura y el cerramiento, en los zaguanes de entrada, que envuelve los edificios y llena el espacio entre ellos. Un territorio entre lo material y lo inmaterial, un 'umbral' impalpable y volátil.

f.41. Vista de la plaza de acceso, mirando hacia la entrada por St. James St. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64. Fotografía de M. Carapetian 1964.

f.42. Planta del nivel de acceso. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64.

(31) M. Carapetian es un arquitecto inglés nacido en 1938, dedicado a la fotografía de arquitectura. Fue fotógrafo de Architectural Design bajo la dirección de R. Middleton, quien le encargó las fotografías del Economist Building y más tarde de St. Hilda's College.

(32) La técnica utilizada en las fotografías del Economist Building se ha denominado posteriormente 'efecto Carapetian'. En una entrevista reciente (2008, HTC experiments), Carapetian se refiere a estas fotografías:

'estaba totalmente en contra de la fotografía de edificios donde la perspectiva era corregida, el edificio siempre enfocado, de arriba a abajo, y las nubes 'fijadas' con filtros. (...) Sentía que no percibimos los edificios así'

f.43. Planta primera. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64.

f.44. Detalle del sistema constructivo de fachada, con el revestimiento de piedra tipo Portland sobre la piel estructural de hormigón y las juntas de aluminio. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64.

f.45. Vista de la plaza de acceso desde el edificio de viviendas hacia la calle St. James. Economist Building. A. y P. Smithson. Londres. 1959-64. Fotografía de M. Carapetian 1964.

f.46. Perspectiva desde la ribera del río Cherwell. Garden Building en St. Hilda's College. A. y P. Smithson. Oxford. 1967-70. Dibujo de G. Cullen. 1968.

La construcción del Garden Building en St. Hilda's College

St. Hilda, college exclusivamente femenino, fue fundado en 1893, pero hasta 1960 no había adquirido plenamente el estatus de colegio universitario, en las mismas condiciones que cualquier college masculino.

La dirección quería aumentar el número de matrículas para acoger a una serie de estudiantes que solicitaban habitación dentro del campus, ante las malas condiciones de vida en los alojamientos disponibles fuera de los recintos universitarios. Además tenían la intención de fomentar lugares para los actos sociales, espacios comunes para los alumnos y ofrecer habitaciones donde se pudiese 'compartir una cerveza y un bocadillo'.

El estado del colegio en el momento de iniciar el proyecto era el de un conjunto de edificios que se habían ido construyendo a lo largo del tiempo, sin demasiada fortuna para articularse entre ellos, y por lo tanto con un carácter deshilvanado. Sin embargo, su situación frente al río Cherwell y las vistas sobre parte del campus ofrecían buenas oportunidades de actuación. Con un presupuesto muy limitado y dependiente de las aportaciones benéficas, en el verano de 1967, los Smithson comenzaron los estudios para determinar la solución más ventajosa para mejorar la organización del College. Después de varias propuestas, que consideraban situar sobre el terreno piezas lineales que condujeran hasta la ribera del río, el 30 de septiembre de 1968 presentaron la versión final del proyecto. Al mismo tiempo, en la conferencia de prensa de presentación se lanzó una colecta pública para obtener el coste de la operación, unas 150.000 libras (33).

Escogieron como área de construcción un terreno situado entre dos de los edificios existentes: el Wolfson Building de 1964, y el Cherwell Hall de 1879, de estilo gótico victoriano construido por W. Wilkinson. En el informe del proyecto Alison y Peter describieron unas primeras intenciones:

(33) Puede consultarse una amplia información sobre estas cuestiones en 'Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford' M. Vidotto. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 15-28

‘Todos los dormitorios de las estudiantes dan al jardín y el acceso, que es inevitablemente ruidoso, está orientado hacia un patio de servicio recién construido. Los arquitectos consideran que este patio de servicio –separado del jardín por una pantalla- es el primer paso de la reorganización del sistema de acceso para vehículos del college con el fin de mejorar su posesión más preciada: la gran fachada con jardín que da al río’
A. y P. Smithson. Informe para el proyecto del Garden Building en St. Hilda. Oxford. 1968(34)

f.47. Plano de situación. Garden Building en St. Hilda's College. A. y P. Smithson. Oxford. 1967-70. Dibujo de Ch. Woodward 1968.

f.48. Vista desde el Wolfson Building, ángulo sur del edificio.

Proponen un solo bloque con 51 habitaciones y una vivienda para un docente, distribuidas en cuatro plantas con tres lados abiertos directamente al jardín. Este recoge a la edificación con planos de hierba inclinados que forman un podio ligeramente elevado, sobre el que la construcción se apoya con precisión.

La presentación del proyecto, mostrado en el conocido dibujo de G. Cullen, suscitó algunas dudas en la prensa sobre el contraste que su lenguaje moderno y cubierta plana podía producir con el estilo victoriano y neogeorgiano de las construcciones entre las que se situaba.

A su manera, generada en el pensamiento de los Smithson desde sus primeros proyectos, el edificio busca la máxima integración con el entorno. Su forma primaria, ligeramente suavizada por los chaflanes recortados en las dos esquinas que dan al jardín, es capaz de dialogar con las distintas caras de lo que le rodea. La calle de acceso al noreste, los dos edificios existentes a noroeste y sureste, y el espacio abierto hasta el río al suroeste. Construye un lugar ‘a su favor’ con un lenguaje ajeno, como en el Economist, apoyado en el sentido más permanente de la Arquitectura, presente en todas las arquitecturas, capaz de integrarse en cualquier contexto.

Éste no sólo lo acepta, sino que revive y sale reforzado del diálogo con el

(34) Texto citado en ‘Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford’ M. Vidotto. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 18

f.49. Vista desde el Wolfson Building, ángulo sur del edificio.

f.50. Vista desde la ribera del río Cherwell. Fachada suroeste.

nuevo 'componente', en su mejor versión, completo, como si el lugar hubiera estado siempre dispuesto para él.

El carácter clásico, sin 'pose', del Garden Building le confiere un aspecto intemporal. Pudo construirse en 1969, o haberse construido ayer, o haber estado allí antes que todo lo demás.

Robert Middleton, en un artículo publicado en *Architectural Design* en 1971, apuntó la aportación al lugar del edificio:

'El edificio que acaban de terminar los Smithson tiene, entre sus muchas humildes virtudes, la gran ventaja de aportar un sentido de coherencia a la colección heterogénea de edificios que lo rodea. Contrariamente a la mayoría de los edificios nuevos, no desentona con los alrededores, más bien los realza'

R. Middleton. A. D. Febrero 1971(35)

El color de los materiales también está perfectamente estudiado para ayudar en este aspecto. En una carta enviada a la presidenta del College, ya con la obra a punto de terminar, Peter explicó la elección:

(35) 'The pursuit of ordinariness'. R. Middleton. *Architectural Design*. nº2. Febrero 1971. pág 79 y 82

(36) Recogido en 'Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford' M. Vidotto. *Arquitecturas Silenciosas 1*. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 15-28.

'Decidimos (...) utilizar el color Cotswold, más suave. El color que deseábamos, y esperamos obtener pasado el tiempo, será como el del alféizar de la ventana de la Senior Common Room que da al río(...). (La capa exterior del prefabricado) se desgastará gradualmente dejando la superficie mas arenosa, esto es, con una superficie más parecida a la piedra, y revelará el autentico material del que estan hechas las unidades prefabricadas, piedra caliza (...) molida, que es beige'

P. Smithson. Carta a Mrs. Bennet. Enero 1970(36)

f.51. Axonométrica mostrando la organización interior. Dibujo de Ch. Woodward y A. Smithson. 1970

f.52. Planta baja, intermedias y superior, con el apartamento del tutor.

f.53. Vista desde el Wolfson Building.

Pero este carácter intemporal, que pone en valor lo que ocurre alrededor del edificio, no es una cuestión sólo superficial, sino que surge desde su sistema de organización interior, y desde el modo en que los usos, los espacios y los elementos que los dividen se ordenan en sucesivos estratos hasta la piel exterior.

En un texto anterior a la ejecución del proyecto, en el que se refieren al sistema de organización empleado en anteriores proyectos, los Smithson anticiparon el carácter que el orden del edificio tomó:

‘La finalidad principal de la organización formal era lograr un sistema de espacio ‘medio abierto y medio cerrado’ como el que, de forma pragmática, liberaría la estructura urbana y, de forma simbólica, iluminaría nuestra situación común...la idea de una arquitectura de pieles internas y externas...La noción de pabellón: la esencia parece consistir en que las zonas de servicio y almacenaje están encerradas y centralizadas, siendo las zonas de estancia abiertas y periféricas’

A. y P. Smithson. ‘The Pavilion and the Route’ A.D. 1965 (37)

El programa se organiza en torno a un núcleo central que alberga la escalera y el ascensor, abiertos hacia la cara noreste por medio de un retranqueo, un ‘patio’ abierto a la fachada. Los aseos, duchas (separadas), un almacén de planta y un office de servicio con una pequeña cocina y zona de lavado, quedan recogidos en él.

El paso a las habitaciones se produce desde el corredor que rodea por completo el núcleo, iluminado desde la fachada noreste en su relación con la comunicación vertical. No se trata de un paso directo, sino filtrado a través de la pieza, contruida con tableros ligeros, que contiene el almacenamiento y el lavabo propio de cada habitación.

(37) ‘The Pavilion and the Route’ A. y P. Smithson. Architectural Design nº3, Marzo 1965. pág 143-146. Original en inglés. Trad. autor de la tesis.

Como en la 'Appliance House' de 1956, la 'casa' (la habitación y el conjunto de ellas) esta dividida en espacios 'servidores', electrodomésticos, y espacios 'servidos', que quedan libres de la influencia de éstos para usarse con mayor libertad. P. Smithson describió esta pieza como un 'minivestidor'(38), separado del resto por un armario fijo. Evitaba cerrar la puerta exterior, ofreciendo un espacio de intimidad, y permitía vestirse con otra persona dentro de la estancia principal. En ésta, el espacio admite la apropiación por cada residente, el orden en distintas posibilidades de disposición de la cama o la mesa de trabajo. En este estrato, el más amplio de la secuencia entre el núcleo y el exterior, los Smithson expresaron el interés que habían desarrollado por la movilidad, la transformación en el tiempo, la identificación del usuario como parte de la obra, que encontraron en su experiencias anteriores y habían compartido con Candilis y Woods.

A diferencia de éstos, esta 'potencia', esta capacidad 'latente' está restringida, no se extiende a todo el edificio, queda confinada al lugar propio de cada individuo, supeditado al valor de lo colectivo.

Este espacio 'apropiado' está dirigido hacia el exterior, con el que se relaciona a través de las capas que conforman el límite de lo construido. A una altura de asiento, un alféizar interior amplio montado con tablero rechapado de pino funciona como banco junto a la ventana, como estante o como cabecero. Frente o junto a la cama, completa el sentido de 'reunión', de recogimiento interior, previo al contacto con el exterior. Esta intención está enfatizada por la cortina que se despliega sobre el alféizar, envolviendo la habitación sobre si misma, desde la pared lateral. Tras el 'banco' y la cortina, un radiador asegura el confort térmico de la estancia y evita condensaciones en el vidrio. Junto a la ventana, el mejor sitio.

Capa tras capa, el espacio se intensifica, se pone en valor con el uso, con las 'ocasiones' que es capaz de albergar en distintos 'momentos', y entonces el

f.54. Planta de la habitación tipo. La actividad del corredor de acceso queda amortiguada por el 'minivestidor' con lavabo. El interior, en este caso ordenado con la cama tras el armario y la mesa de estudio en la fachada.

f.55. Vista desde el interior de la habitación. Fotografía de M. Carapetian.

(38) En el informe del proyecto, recogido parcialmente en 'Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford' M. Vidotto. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 15-28.

f.56. Axonométrica del sistema constructivo de fachada.

f.57. Detalle del encuentro de la fachada con el terreno, en jardinera corrida perimetral. Fotografía de M. Carapetian

(39) Recientemente se ha aplicado un tratamiento protector que ha oscurecido la madera, cambiando la relación de colores de esta con el prefabricado de hormigón.

(40) Puede consultarse una amplia información sobre el carácter femenino del edificio, consciente, en:

'Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford' M. Vidotto. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 15-28.

'The pursuit of ordinariness'. R. Middleton. Architectural Design. n°2. Febrero 1971. pág 79 y 82

espacio, como en el pensamiento de van Eyck, se transforma en lugar.

Al estrato del plano de vidrio le suceden otros. Una 'cámara de aire' delimitada por los soportes verticales de hormigón prefabricados en forma de doble T que recorren el volumen, divididos por tramos. En cada uno, el soporte extiende un apoyo en ménsula a los lados. Sobre estos apoyos, se dispone la última capa material. La de la retícula de cuartones de madera de roble 'Chinese Chippendale' sin tratamiento protector(39) compuesta por dos horizontales, arriba y abajo, y entre éstos, otros dos formando una V invertida, componiendo una unidad con los soportes verticales. Este entramado nace desde un 'foso' corrido, rehundido a lo largo de la fachada en su contacto con el terreno ajardinado, preparado como una jardinera desde la que crecen arbustos y plantas enredaderas. Éstos, además de favorecer la integración de la estructura exterior con el jardín, casi formando parte de los dos, evitan que los estudiantes puedan acercarse demasiado al edificio y aseguran la intimidad de las residentes. Esta protección, la del entramado de madera y la de los arbustos, ayuda a la construcción a adquirir el 'carácter femenino' que la presidenta del college reclamó desde los planteamientos iniciales del encargo para su edificio (40).

En el informe del proyecto los Smithson describieron la solución de las fachadas hacia el río:

'una de las principales tareas en St. Hilda's era establecer una forma de edificio que, de algún modo pudiera identificarse como un lugar para chicas, ya que los viejos colleges se identifican fácilmente como un lugar para hombres. Partiendo del problema típicamente inglés de desear mucha luz, hemos realizado grandes ventanas.

Sin embargo, para evitar que las muchachas quedasen demasiado a la vista -tanto su psique como su cuerpo quedarían expuestos con tanto vidrio-

hemos diseñado una protección externa, separada de la pared y hecha con elementos de madera, de la que esperamos que pueda reducir la transparencia y cualquier tipo de inseguridad, dar una protección contra la sensación de caer abajo y obstaculizar la mirada casual que intente penetrar en la piel del edificio, capturando su atención.

Es una especie de yashmak —el velo que cubre el rostro de las mujeres musulmanas—. La defensa contra la excesiva exposición al sol y la búsqueda del reflejo se refuerza con un árbol, un haya hermosa y pálida.’

A. y P .Smithson. Informe para el proyecto del Garden Building en St. Hilda. Oxford. 1968(41)

El conjunto de las capas exteriores del Garden Building es una suerte de ‘cristalización’ del entramado natural de los árboles y arbustos del jardín, elaborada con materiales y geometrías propias de la arquitectura en su raíz más profunda, en la que los únicos componentes son los elementos que forman los planos horizontales, los que trasladan la gravedad al firme, la luz y la sombra.

Estos elementos se unen en St. Hilda para conformar una última capa más, anunciada al comienzo del capítulo y ‘vislumbrada’ en la obra del periódico Economist.

Hay una parte de la atmósfera y una parte del edificio que se ‘reconcilian’ en un territorio común. Éste envuelve al edificio en un ‘aire’ que adquiere, atrapado entre las ramas de los árboles, el entramado del edificio, los reflejos sobre el vidrio de ambos entreverados por la superficie ondulada de las cortinas o la sombra profunda del interior, una cualidad diferente, intermedia entre lo material y lo inmaterial.

La materia del edificio y la atmósfera se funden en un ‘halo’ entre ambos, que toma las características de los dos, y activa el contacto entre uno y otro.

f.58. Fachada hacia el Wolfson Building en la actualidad. Con los arbustos y nuevos árboles crecidos desde y junto a la jardinera perimetral, formando una unidad con el entramado de roble de la fachada. Fotografía del autor de la tesis. Diciembre de 2014.

f.59. Puertas de acceso desde el corredor hacia el núcleo de comunicación, recordando en el interior el entramado y la naturaleza exterior, atrapan luces y sombras. Fotografía de M. Carapetian.

(41) Texto citado en ‘Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda’s College de Oxford’ M. Vidotto. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 18

f.60. Detalle de la fachada. Los reflejos del cielo y la gran haya se entrelazan con las sombras interiores, los pliegues de las cortinas y el entramado de fachada. Fotografía de M. Carapetian.

Esta capa envolvente es otra vez vibrante, cambiante.

Responde al uso del espacio, con sombras y luces turnándose en el interior, pero también al paso del día y de las estaciones.

El edificio es brillante y adquiere tonos verdes, o rojos, y amarillos, o azules en primavera y verano, con las hojas en flor y el cielo abierto. Es oscuro y denso cuando cae la hoja y se cierran las nubes, se 'desatura' de color el ambiente y en el edificio se 'encuentran' luces y sombras puras.

Este ambiente, como el del Economist, fue perfectamente captado por la fotografías de M. Carapetian. Esta vez no fue necesaria la técnica granulada y sobreexpuesta utilizada en Londres para enfatizarlo. sólo hay que esperar el momento adecuado, y el Garden Building transmite su carácter, que se ha ido haciendo más intenso con el paso del tiempo.

Actualmente, con la jardinera en la base del cerramiento plena de arbustos y enredaderas, y el jardín con árboles crecidos junto a la gran haya, la integración entre edificio y naturaleza, cada uno en su lenguaje, es palpable. El 'halo' que los une no es un sentimiento forzado, sino una experiencia inevitable.

Pero, como se apuntaba anteriormente, no es un asunto exclusivamente superficial. La extensión de este 'umbral' proviene desde el interior, desde el corazón del edificio a través de las sucesivas capas que lo arropan. Como en un árbol la copa frondosa y cimbreante nace del tronco, y se muestra al exterior extendida por las ramas que se multiplican en tallos y finalmente en las hojas, o como en la persona la expresión exterior es producto de su interior, en el Garden Building de St. Hilda este último halo, volátil y atractivo, no puede darse sin la 'energía' que proviene de un corazón interior, trasladada hasta la piel con la atención esmerada en cada estrato que los Smithson habían aprendido de Mies.

En un texto de 2001 titulado 'Desde arriba y hacia arriba' Peter Smithson,

f.61. Detalle de la fachada. Arriba, en la actualidad. Fotografía del autor de la tesis. Diciembre de 2014. Abajo, Fotografía de M. Carapetian.

que contaba ya 78 años, exponía, hablando precisamente de la obra de Mies, esta idea que, después de St. Hilda, habían continuado persiguiendo en su trayectoria:

“Por supuesto, la cubierta ha de estar en consonancia con las demás fachadas, pero si todas las fachadas son, como lo fueron, generadas por el espacio intermedio, entonces la cubierta debe responder al cambio que aquel genera en el cielo. ¡Qué pensamiento surge entonces!.

Frente a esa cubierta no sólo está el cielo sino también la carga que el espacio intermedio traslada a ese cielo...es ésta una inversión de aquella conjetura que dice ‘en Mies, el espacio exterior reside en el interior’, es decir, el espacio ‘alrededor’ miesiano es un campo generado por el edificio en sí, esto es, desde dentro.”

P. Smithson. ‘Desde arriba y hacia arriba’ 2001(42)

(42) ‘Desde arriba y hacia arriba’ P. Smithson. Arquitecturas Silenciosas 1. Ed. A. González y M. Vidotto. COAM 2001. pág 40

5.

**La conciencia de lo intermedio.
La arquitectura del diálogo**

f.1 Gerrit Rietveld.

Tras el 'umbral' de Amsterdam, Berlín y Oxford.

La reacción general tras la finalización del Hogar para niños en Amsterdam fue contradictoria. Mientras la crítica de los comentaristas del momento vió 'serias deficiencias' funcionales o constructivas y no entendió que el carácter fuera el apropiado para un edificio infantil, los arquitectos y críticos cuya opinión todavía se valora, respaldaron y apreciaron la obra. G. Rietveld, que a sus 70 años había recibido el reconocimiento de la Academia de Artes holandesa con una exposición de toda su obra, envió una carta personal. Su sensibilidad había comprendido la idea de van Eyck:

'Encuentro la planta de su edificio (...) una obra maestra. Hace sentir al mismo tiempo en el interior y en el exterior.'

Carta de G. Rietveld a A. van Eyck. Nov. 1960(1)

El equilibrio de los opuestos que perseguía, su interpretación de la 'filosofía del umbral', estaba presente, no podía escapar a una atención tan afinada como la de Rietveld.

Además, éste cerraba un círculo de la arquitectura en Holanda, reflejo de lo que ocurría en el resto de Europa:

'Recuerdo una conversación con Berlage durante la preparación del CIAM de la Sarraz. Dijo: "Usted destruye lo que yo construyo"(...). Me inclino a decirle que usted construye lo que destruí (...). Espero que su entusiasmo contrarreste el creciente aburguesamiento del llamado funcionalismo'

Carta de G. Rietveld a A. van Eyck. Nov. 1960(1)

(1) Publicada en 'Aldo van Eyck. The Shape of Relativity'. F. Strauven. Architectura&Natura. 1998. pág 321. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

Rietveld también apreciaba el retorno de la arquitectura que van Eyck

f.2 Bruno Zevi

proponía hacia lo clásico, el valor de la forma primaria y la construcción apoyada en la expresión desnuda de los muros, pilares, dinteles y cubiertas que apelaban a la arquitectura intemporal, sin estilo.

Bruno Zevi, nacido el mismo año que van Eyck, y que había escrito ya con 30 años las obras que hoy son referencia(2), vió otra cuestión que acercaba el edificio a los de sus compañeros en el Team 10, Candilis y Woods:

‘Su imagen expresa un proceso constructivo en activo, parado por un momento en su desarrollo’

B. Zevi. ‘Parlare con la propia eco non é dialogare’. L’Espresso Sept. 1961(3)

Entiende que el arquitecto ha sacrificado la expresividad de su arquitectura en favor de su contenido, de la acción y emoción que debe ser capaz de albergar, como un museo deja sus paredes libre y blancas en espera de la obra del artista para ponerla en valor.

‘Aunque es un arquitecto comprometido, lo que le interesa no es la arquitectura en si, sino la vida que recoge y representa’

B. Zevi. ‘Parlare con la propia eco non é dialogare’. L’Espresso Sept. 1961(3)

La lectura que hicieron Rietveld y Zevi, todavía sin la perspectiva de la historia, es muy cercana a los análisis que se han hecho después, y entiende la propuesta de van Eyck en profundidad.

La filosofía del umbral, que había surgido en 1953 en Aix-en-Provence, no era en 1960 sólo una sugerente idea tras una palabra potente, tenía un primer representante completo en el Hogar para niños en Amsterdam.

Se trataba de una muestra construida de que la reconciliación entre interior y exterior, parte y todo, individual y colectivo, moderno y tradicional era

(2) Bruno Zevi nació en 1918 y murió en 2000, una vida prácticamente coetánea a la de van Eyck. Publico ‘Saber ver la arquitectura’ con 30 años, y la primera edición de ‘Historia de la arquitectura Moderna’ con 32.

(3) Citado en ‘Aldo van Eyck. The Shape of Relativity’. F. Strauven. Architectura&Natura. 1998. pág 324. Original en inglés. Trad. autor de la tesis

f.3 Propuesta para la Bahía de Tokyo. K. Tange. 1960

posible, y otros, aparte de van Eyck y el resto del Team 10, podían percibir el mensaje de aquella 'nueva arquitectura'.

El Hogar consiguió hacer, como su autor pretendía, de aquella gran casa una pequeña ciudad, con pequeñas casas, espacios individuales para cada habitante, y calles, plazas y jardines, intimamente relacionados con la naturaleza, para el encuentro colectivo. Y también de esa pequeña ciudad, una gran casa, capaz de ofrecer en conjunto, y no sólo por partes, un lugar identificable en donde el habitante se sienta recogido y en equilibrio.

1960 era el tiempo de las grandes operaciones urbanas. A la vez que van Eyck presentaba en Otterlo el Hogar, los Smithson habían presentado su concurso para Berlín Hauptstadt, Bakema dos grandes asentamientos urbanos en la periferia de Rotterdam y R. Erskine la propuesta para una ciudad ecológica en el Ártico. Candilis, Josic y Woods estaban inmersos en los proyectos para la extensión de Bagnols-sur-Céze.

Van Eyck creyó firmemente en las posibilidades de la 'nueva arquitectura' para extenderse hasta la escala de la ciudad. Desde el artículo escrito para la publicación del Hogar expone el interés por la gran escala, por seguir los mismos principios que habían guiado el proyecto del Hogar hasta lograr un sistema capaz de organizar grandes poblaciones con igual resultado.

Casi tres años después de la finalización del Hogar, van Eyck publica en Forum el artículo 'Steps towards a configurative discipline', en el que trata de describir el modo en que es posible conjugar estos principios en la gran escala, incluyendo las cuestiones que preocupaban más a los restantes miembros del Team 10: la movilidad, el crecimiento y el cambio. No elude las críticas directas al tratamiento de estos aspectos en el proyecto de Berlín Hauptstadt de los Smithson, y hacia la propuesta para la Bahía de Tokio de Kenzo Tange (también expuesto en Otterlo).

Para van Eyck, la 'disciplina configurativa', basada en la repetición ordenada

y compleja de elementos de escala familiar hasta alcanzar un todo de escala colectiva, configurado con el mismo orden, era la solución al problema. En esa configuración se producía un orden en el caos, una 'claridad' en el laberinto en que se convierte una gran ciudad, que permitía la identificación del habitante con el conjunto, tal y como ocurría con la unidad, con su casa. No había recibido ningún encargo desde el Hogar, y decidió explicar esta propuesta en la reunión que celebró el Team 10 en Royaumont en 1962. Para ilustrarla, mostró dos proyectos realizados por antiguos alumnos suyos: 'Under Milk Wood' de H. Tupker, y 'Noah's Ark' de P. Blom. Van Eyck estaba particularmente convencido por la idea de Blom. Era una evolución de su proyecto de fin de carrera en la Academia de Arquitectura de Amsterdam, que cubría el área interurbana entre Amsterdam y Haarlem. Estaba concebida como una estructura para un millón de habitantes, dividida en setenta distritos. Cada una de estas setenta unidades estaba organizada por una misma geometría compuesta por la superposición de un cuadrado y una figura en esvástica. En este tejido entrelazado de elementos construidos y lugares ocupados por la atmósfera y la naturaleza se albergaban todas las funciones necesarias además de la vivienda, formando un conjunto con la misma configuración que sus partes.

El proyecto recibió severas críticas de los Smithson (Alison describe la presentación como 'infame' en la recopilación de las reuniones del Team 10 'Team 10 Meetings'). Entendían que aplicar la misma forma para todas las funciones, provocaba una estructura rígida e incapaz para la transformación o la apropiación por el habitante. y la ciudad se convertía en una máquina alienante y 'fascista' (esa fue la palabra).

Aquella crítica provocó el distanciamiento de van Eyck y Blom (que destruyó la maqueta de 'Noah's Ark'), y un progresivo desencanto de van Eyck con las posibilidades de su particular 'filosofía del umbral' de alcanzar la gran escala.

f.4 Esquema de la configuración en planta y maqueta de 'Noah's Ark'. P. Blom 1962. Maqueta y fotografía de Luis Palacios.

f.5 Dibujo de la planta con la ubicación de las esculturas. Pabellón de escultura en el parque Sonsbeek. Arnhem. Aldo van Eyck. 1966

f.6. Nave de acceso. Iglesia católica Pastoor van Ars. La Haya. Aldo van Eyck. 1969

En la Trienal de Milán de 1968, dedicada a las grandes operaciones urbanas van Eyck presenta una instalación acompañada de breves textos. En ella resume su pesimismo hacia la arquitectura de la ciudad en la civilización Occidental. El rótulo de mayor tamaño, 'Lamenta la pérdida de todas las mariposas' ('Mourn also for all butterflies' en el original) podría leerse como una esquela de la ciudad, como lugar en donde lo inesperado y espontáneo de la naturaleza, la riqueza de las relaciones entre habitantes y ésta, el equilibrio frágil entre las categorías opuestas que conforman la realidad pueda tener lugar.

Para ese momento, dos pequeñas obras han seguido el camino que condujo al Hogar de Amsterdam, avanzando sobre la 'filosofía del umbral' en nuevas direcciones.

En el pabellón de esculturas para la exposición del parque Sonsbeek en Arnhem, de 1966, van Eyck construye con muros de bloque de hormigón cinco 'calles' paralelas, entretnejidas con 'plazas' formadas por ensanchamientos semicirculares e interrupciones de los muros. Es un lugar concebido para encontrar el territorio intermedio entre el entorno natural del parque y el interior de un espacio de exposición, en donde el exterior, cambiante y dinámico del parque, sometido por la vegetación, la luz del sol y la sombra vibrante de las hojas, se detiene, toma la escala adecuada entre los muros y la ofrece la luz homogénea, tamizada por la cubierta traslúcida de naylon, para proporcionar un interior que recoge las esculturas y los visitantes.

En la Iglesia Católica Pastoor van Ars de La Haya, construida en 1969, van Eyck propone un lugar en donde se alternan la sensación de altura y 'calle' colectiva del espacio central, al que se abren las capillas circulares y el baptisterio, con el carácter recogido, introspectivo, de los espacios destinados al culto y a la reunión, colocados a ambos lados de la 'nave' de acceso. Los continuos cambios de nivel entre unos espacios y otros

contribuyen a la 'individualización', la identificación de cada uno respecto a los demás, mientras que el techo, horadado por profundos lucernarios repartidos homogéneamente, proporciona una 'bóveda celeste' común para todos.

Cuatro años más tarde, en 1973, van Eyck recibe el encargo para la Hubertus House, un hogar para madres solteras y niños, en un barrio del noreste de Amsterdam. Se trata de un entorno urbano, entre edificios de cinco alturas, y un programa distinto al Hogar para niños terminado trece años antes.

Van Eyck transforma el lenguaje, la geometría y el material, pero no los principios del primer Hogar. Sin volver a alcanzar la intensidad que logró en él, de nuevo el programa, la escala y el lugar eran propicias para la 'arquitectura de lo intermedio' de van Eyck, el 'umbral' extendido entre una categoría y su opuesta, en todas las que conforman nuestra realidad.

1973 es también el año que marca el final de la trayectoria de Candilis, Josic y Woods. La obra de Berlín termina, pero el equipo se había separado en 1967. Woods volvió a Nueva York y murió ese mismo año. Candilis continuó durante un tiempo produciendo obra a gran escala, repitiendo modelos anteriores a Berlín y completando la obra de Toulouse Le Mirail, ya sin la ayuda de Woods y Prouvé. Josic ocupó uno de los talleres que habían construido en Sevres, más dedicado a la pintura que a la arquitectura. Schiedhelm fundó una oficina en Berlín, sin obra comparable desde entonces.

Sin embargo, el impacto del edificio para la Universidad Libre de Berlín fue muy considerable. Puede decirse que, a corto plazo, fue el más relevante de los tres que se han estudiado. Ya el proyecto para el concurso tuvo una gran acogida en el Team 10, y Alison Smithson completó la edición definitiva del 'Team 10 Primer' con varias fotografías de la maqueta, fotomontajes, planos y textos dedicados a la propuesta. Desde entonces es probablemente la obra de cualquiera de los miembros del Team 10 más veces publicada. Los

f.7 Planta y zaguán de acceso al patio interior desde la calle. Hubertus House. Hogar para madres solteras y niños. Aldo van Eyck. Amsterdam 1973-81.

f.8. Portada de 'How to recognize and read mat-building'. Alison Smithson. Architectural Design. Septiembre 1974.

f.9. Maqueta del proyecto para el Hospital de Venecia. Le Corbusier. 1965.

propios Smithson escribieron sobre ella en numerosas ocasiones en distintas revistas internacionales.

Poco antes de concluirse la obra se celebró en Berlín una reunión del grupo con el objeto de visitar el edificio. Al tiempo se presentaron a los asistentes otros proyectos que pretendían, junto con el de Candilis y Woods, sentar una línea común en la arquitectura a escala urbana: la organización en matriz, o como los Smithson lo denominaron en el conocido artículo de 1974, 'mat-building' (edificio-estera). El concurso de Berlín, el proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier de 1965 y la propuesta propia para Kuwait City de 1972, entraban para los Smithson en aquella definición. El término surgió durante la elaboración del concurso de Kuwait, pero en el artículo citado trataron de recoger bajo ese concepto los que consideraban mayores logros del grupo en la arquitectura a gran escala. Mat-building no se refiere a un prototipo de edificio, sino a un sistema de organización de éstos, de regulación del espacio de modo que su forma o función no queda limitada desde el inicio. El concepto resultó más sugerente por el 'símbolo' de la alfombra que por los resultados que produjo. Puede decirse que el edificio de Candilis, Woods y Schiedhelm es el único ejemplo construido que pudiera incluirse en el concepto tal cual fue expresado, que después de 1974 tuvo un recorrido muy limitado, incluso en la obra de los Smithson.

El edificio para la Universidad Libre de Berlín terminado en 1973 era sólo una primera fase de la propuesta presentada a concurso, y del planteamiento original de la Freie Universität. Las fases que se construyeron después, con grandes modificaciones en el sistema constructivo, los materiales y la organización interior, acabaron con los principios fundamentales de la propuesta y son hoy 'cuerpos extraños' en el tejido suburbano de pequeñas edificaciones del campus de Dahlem.

Sin embargo el tejido de calles y espacios exteriores del edificio original

queda, aunque con un lenguaje ajeno al entorno, perfectamente integrado en él, transformado como se esperaba por Woods (algunas no, la como la reciente de Norman Foster) en numerosas ocasiones, consiguiendo, como el Hogar de van Eyck, un lugar en equilibrio entre lo construido y la naturaleza, un territorio de contacto entre individuos y colectivos, en definitiva la 'esencia' construida y ampliada del umbral. Quizá la vibración del edificio en su estado inicial se haya perdido con las rígidas divisiones entre actividades que se fueron construyendo, pero la estructura permanece 'latente', en espera de otros usuarios y lista para nuevas transformaciones más propias de su carácter. Como el trazado tradicional de una ciudad, puede pasar tiempo sometido por otras arquitecturas superpuestas, y enfoques en otras direcciones, pero tarde o temprano recuperará su esencia descubierto por ojos atentos.

También en aquel 1973, los Smithson, aunque 'enredados' todavía con la escala urbana, consolidaron con otra propuesta el camino abierto por el Garden Building de St. Hilda's College. En el proyecto para la sede de Lucas Group en Shirley, al sur de Birmingham, la arquitectura de superposición de capas, construidas y naturales, con la que habían logrado la pieza de Oxford, se extendió en una construcción de planta dentada y disgregada en varios volúmenes. La importancia de la naturaleza en todas sus dimensiones, la vegetación, la fauna, el paso del día o las estaciones, que habían aprendido de van Eyck, añadida a su interés por el orden interior y la atención profunda al material heredadas de Mies, se expresó en la arquitectura del 'entramado' de Lucas Headquarters, y en una serie de proyectos posteriores, como las intervenciones en la 'Hexenhaus' para el propietario de Tecta. Olvidadas las grandes escalas, los Smithson encontraron en estos proyectos la interpretación más intensa de la arquitectura de la conexión entre habitantes, y éstos y naturaleza que había perseguido desde Aix-en-Provence.

f.10. Vista de fachada del edificio para Lucas Group en Shirley. Inglaterra. A. y P. Smithson. 1974. Dibujo de W. Harrison

f.11. Dibujo del porche de acceso a la Hexenhaus. A. y P. Smithson. Bad Karlshafen. Alemania. 1986. Dibujo de A. Smithson

f.12 Plug-in-city. Archigram.
1964

f.13 Oficinas prototipo para
IBM. Norman Foster. 1971

La arquitectura del diálogo

Esta investigación, en sus capítulos centrales, se ha concentrado en la arquitectura del Team 10, bajo la perspectiva de la 'filosofía del umbral', desde su unión hasta la finalización de la obra en Berlín de Candilis, Josic y Woods en 1973. Para poder valorar el interés y la importancia de la 'arquitectura del umbral', o incluso de toda la trayectoria del Team 10, quizá es necesario abrir de nuevo el campo de visión.

En 1973, cuando los miembros principales del grupo habían realizado las obras por las que más se les recuerda hoy, estaban ya en pleno desarrollo otras corrientes en la arquitectura mundial, evolucionadas por distintos caminos desde la Arquitectura Moderna.

Estas otras 'vías' alternativas a las propuestas del Team 10 han tenido igual o mayor influencia en la arquitectura actual, y pueden ayudar a ponerlas en contexto. En 1973, la situación política y social era muy distinta a la de 20 años antes, cuando el grupo se unió en contra del Movimiento Moderno. En aquellas dos décadas se había demostrado la ineficacia de los planeamientos urbanos para grandes poblaciones, que no resistían el compromiso a largo plazo y la convicción en la propuesta que exigía llevarlos a cabo. Como hemos visto, los propios componentes del Team 10 desistieron de estos proyectos, a medio camino entre el desencanto por los resultados de lo construido y la falta de promoción pública de esta escala.

Las condiciones habían cambiado, y el panorama cultural y social había evolucionado en direcciones menos propicias para su visión de las cosas.

En Inglaterra, las propuestas de Archigram, y las primeras obras de R. Rogers o N. Foster recibían la atención de los medios, y empezaban a ejercer su influencia en las escuelas de arquitectura.

En Italia, la arquitectura y la postura posmoderna de Aldo Rossi hicieron

una entrada en escena de impacto con el cementerio de Módena en 1971, reforzado por la publicación de 'La arquitectura de la ciudad' en 1966. Desde esta 'tendencia', se contraatacaba la arquitectura modificable, transformable por el usuario y el tiempo, atenta a los avances tecnológicos y dirigida por ingenieros constructores de Candilis y Woods, que los Smithson tanto valoraron. La tipología, la simetría, la claridad y el orden programado estaban de vuelta. La publicación del libro de Rossi coincidió con la de 'Complejidad y contradicción en arquitectura', de R. Venturi. Desde Estados Unidos abría otro campo de posibilidades, en cierto modo cercano al de Rossi. Sin embargo, en Nueva York se publicó en 1972 'Five Architects', la vuelta a la arquitectura del primer Le Corbusier de Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk y Meier. El horizonte en Norteamérica hacia 1973 tampoco estaba claro.

En Japón, Kenzo Tange lideró junto a K. Kikutake y K. Kurokawa una vía independiente de las propuestas del Team 10, aunque en ocasiones presentara su trabajos en las reuniones del grupo. La vía 'metabolista', iniciada con la el proyecto para la bahía de Tokio de 1960, y el trabajo posterior, forjó otro grupo de arquitectos que tuvieron gran relevancia en los años siguientes, como T. Ito, F. Maki o A. Isozaki.

A la vista de este panorama alrededor de lo que el Team 10 creía estar proponiendo, puede afirmarse que el papel del grupo como líderes de la 'nueva generación' no estaba a la altura de las expectativas tras el cierre de los CIAM en 1959. Quince años después, su influencia y su obra, no eran demasiado relevantes en comparación con otros arquitectos de trayectoria paralela.

J. Stirling, nacido en 1926, S. Fehn, en 1924, o J. Utzon, en 1919, coetáneos de los miembros principales del Team 10, han sido premiados internacionalmente y sus obras son referencia indiscutible en la actualidad. Incluso arquitectos más locales como P. Mendes da Rocha, un año menor que Alison Smithson,

f.14 Cementerio de Modena.
Aldo Rossi. 1971

f.15. Alzado de la Casa Trubek.
Robert Venturi. Cape Cod.
1970

f.16 Casa Cooper. Ch. Gwathmey.
New Orleans. 1968

f.17 'Aldo van Eyck. The Shape of Relativity'. F. Strauven. Architectura & Natura. 1998

f.18 'Team 10. In Search of a Utopia of the present'. M. Risselada y D. van der Heuvel Ed. NAI Publishers. 2005

f.19 'Another Modern'. T. Avermaete. NAI Publishers 2005.

ha recibido merecidamente los mayores galardones.

Sin embargo, hay una corriente actual de renovado interés por la obra del Team 10. Se han publicado en los últimos años la obra completa construida (1999) y escrita (2011) de van Eyck. También la de los Smithson, recopilada por Peter en 2001 en dos volúmenes. Se han realizado estudios minuciosos de la obra de todos ellos, como 'Another Modern', en 2005, sobre la obra de Candilis, Josic y Woods, la investigación exhaustiva de F. Strauven sobre la vida, el pensamiento y la obra de van Eyck publicada en 1998, o la antología de textos sobre los Smithson editada por M. Risselada en 2011.

Se ha publicado mucha documentación sobre el grupo en general, como el volumen 'Team 10. In Search of a Utopia of the Present', de 2005, y existe una página web (si Woods supiera hasta dónde llegó la palabra) promovida por los editores de éste, que contiene textos, fotografías y una completa referencia bibliográfica de textos de y sobre el grupo. Incluso esta investigación está llegando tarde. Esto no ocurre con Stirling, Fehn o Utzon. Tampoco con los Archigram, los Five Architects, Tange o Rossi. ¿Cual es la razón?

Un posible motivo es que, efectivamente, la arquitectura del Team 10 había quedado desde 1973, sin logros comparables a Berlin, en un segundo plano detrás del 'nuevo clasicismo', el posmodernismo o el 'high tech' de los años 80, y la arquitectura aún sin 'título representada por Koolhaas, Nouvel, Holl... de los 90. En la revisión constante de lo moderno que ha sido la arquitectura desde entonces, quizá les corresponde un lugar como último eslabón de la arquitectura de Mies y Le Corbusier.

Otra posibilidad es que haya llegado el momento de forma natural. Peter Smithson, el último de los miembros principales, murió en 2003, exactamente 50 años después de la unión del grupo en Aix-en-Provence. Desde entonces hasta hoy han ido cumpliéndose los 50 años de todo lo que ocurrió en el período más importante de la trayectoria del Team 10. En 2009, desde que

van Eyck entregó el Hogar de Amsterdam. Hace 2 años se cumplieron 50 desde la propuesta para el concurso de Berlín, y en 2014, desde que los Smithson terminaron la obra del Economist. En 2012, medio siglo desde que se publicó la primera edición de 'Team 10 Primer', con el último capítulo titulado 'Umbral'.

Es el tiempo estimado para el paso de una generación completa, y quizá, como suele ocurrir, la historia se repite. Quizá se den las condiciones en las que los proyectos del grupo vuelven a encajar, a adquirir validez.

El tiempo ha demostrado que las 'calles en el aire' de los Smithson no produjeron el resultado esperado, con los edificios de Robin Hood Gardens en el estado que los vemos hoy, que los conjuntos en Casablanca de Candilis y Woods no conseguían acercarse, todavía atados a la abstracción moderna, al ambiente de los 'bidonville' tradicionales. Y que no cabía esperar mejores resultados en la gran escala, después de las experiencias de Bagnols o Toulouse. Aunque sean ideas poderosas que quizá admitan otras interpretaciones, podemos aventurar lo que hubiera ocurrido con el centro de Berlín o con una ciudad de un millón de habitantes como 'Noah's Ark', tal cual se proyectaron. Estas parecen propuestas de las que extraer conclusiones, no a recuperar sin una profunda revisión.

Pero los proyectos que se han estudiado, los más característicos de la 'filosofía del umbral', no han perdido interés. Mejor o peor tratados, mantienen su vigencia y cincuenta años después nos descubren cosas que debieron haber quedado prendidas en la arquitectura posterior. Cuando recorremos el Hogar para niños en Amsterdam, aunque esté seriamente modificado en muchas partes de su interior, percibimos la 'respiración hacia dentro y hacia fuera' del edificio, el sereno equilibrio entre la construcción moderna y el orden tradicional, la identidad de cada módulo y la del conjunto, la escala individual y la colectiva, en armonía. La penumbra, el estado intermedio entre la luz y la

f.20 'Calle' interior. Hogar para niños. Amsterdam. Aldo van Eyck. 1960.

f.18 Garden Building en St. Hilda's College. Oxford. A. y P. Smithson. 1969

f.19 Edificio para la Universidad Libre de Berlín. Candilis, Josic, Woods y Schiedhelm. 1973

oscuridad, se extiende en la calle interior y los porches exteriores, y los une en un territorio común donde la transición entre los patios y las dormitorios, los estares o los despachos, se produce con una cadencia musical.

Si caminamos por las 'calles' del edificio para la Universidad Libre de Berlín, por los distintos niveles a través de las rampas entre las aulas, los despachos y los patios, y los atravesamos, nos sentamos a la sombra de un árbol o subimos por la escalera de caracol a la terraza en busca de sol, nos sentiremos inmersos en una red, viva y vibrante, de comunicación entre personas y de relación con la naturaleza. En una pequeña ciudad donde somos bienvenidos. Cuando doblamos la esquina de Cherwell Hall en St. Hilda's College, descubrimos una pieza calma y brillante, como una piedra preciosa tallada para desvelar la perfecta conexión entre los elementos que la componen, engarzada entre las ramas de los árboles del jardín. Gracias a este orden interior, y al trabajo de orfebre de los Smithson en la superficie, el edificio capta e irradia la 'energía' del entorno, y se envuelve con un aire quieto y denso, un 'campo' intermedio entre la materia del edificio y la atmósfera, que pone en valor a éste y a lo que le rodea.

Pero si además estas percepciones no son lecturas imaginativas del visitante, sino que están descritas en las memorias de los arquitectos que construyeron estos edificios, se produce entonces una hermosa comunión entre idea y resultado: la 'arquitectura del umbral'. Quizá hay que volver de nuevo la atención a lo intermedio. A la arquitectura que consigue dar forma al encuentro, al diálogo o la articulación entre las categorías opuestas que conforman la realidad en que vivimos. Hay individuos y grupos de personas, que se mueven o descansan, naturaleza y volumen construido, dentro y fuera, luz y sombra, parte y todo. Desde la escala más pequeña, el mueble y la casa, hasta la de la mayor ciudad, la arquitectura debe recogerlas, sin excluir una de otra, colaborando en su equilibrio.

Bibliografía

Avermaete, T. 'Another Modern' Nai Publishers 2005

Avermaete, T., 'Travelling Notions of Public and Private: The French Mass Tourism Projects of Candilis-Josic-Woods', OASE 2004, no. 64, 16-45

Benevolo L., 'Historia de la Arquitectura Moderna' Ed. GG. 1990

Buber M. 'Yo y Tú'. Ed. Caparrós, Madrid , 1993.

Candilis, G., 'L'habitat individuelle minimum', l'Architecture d'Aujourd'hui, no. 49, 1953, 1-2

Candilis, G., 'L'esprit du plan de masse de l'habitat', l'Architecture d'Aujourd'hui 1954, no. 57, Diciembre, 1-7

Candilis, G., 'L'habitat évolutif', Le Carré Bleu 1959, no. 2

Candilis, G., A. Josic and S. Woods, 'Repenser le problème', l'Architecture d'Aujourd'hui, no. 87, 1959, 8-12

Candilis, G., A. Josic y M. Emery, 'À la recherche de l'espace', l'Architecture d'Aujourd'hui 1967, no. 132, 2-3

Candilis, G., "Le Mythe de l'Habitat Individuel", l'Architecture d'Aujourd'hui, 1968, no. 138, Febrero-Marzo, 23

Candilis, G., A. Josic y S. Woods, 'Berlin Free University', Architectural Design 1974, no. 1, 14-17

Candilis, G., 'A la recherche d'une structure urbaine', l'Architecture d'Aujourd'hui 1962, no. 101, 50-51

Chaljub B., 'Candilis Josic Woods' Editions du Patrimoine. 2010.

Frampton, K. 'Historia de la Arquitectura Moderna' Ed. GG. 1993

Ginex G., 'Aldo van Eyck'. Testo&Immagine. 2002

González, A. y Vidotto, M. Arquitecturas Silenciosas 1. 'St. Hilda's College. La arquitectura del entramado'. Ed. COAM 2001.

Hertzberger H., 'Lessons for Students in Architecture'. 010 Publishers 1991

Hertzberger H., 'Space and the Architect'. 010 Publishers 2000

Jödicke, J.. 'Candilis, Josic, Woods. A decade of architecture and urban design'. K. Krämer, Stuttgart, 1966

Lefaivre L., de Roode I. Eds. 'Aldo van Eyck. The Playgrounds and the City'. NAI Publishers 2002

Lijtelijn, V. 'Aldo van Eyck Works'. Ed. Birkhauser 1999

Middleton R. 'The Pursuit of Ordinairness'. Architectural Design. Feb. 1971

Mumford E., 'The CIAM Discourse on Urbanism'. MIT Press. 2002

Muro C., Salvadó T., Arquitecturas Silenciosas 3. 'Freie Universität Berlin: Una organización construida'. COAM Madrid 2001

Risselada M., van der Heuvel D. Ed. 'Team 10. In search of a Utopia of the present'. NAI Publishers, Rotterdam 2005

Risselada M. Ed. 'Alison&Peter Smithson. A Critical Anthology'. Ediciones Polígrafa. 2011.

Smithson, A. y P. , 'An Urban Project: Golden Lane Housing. An Application of the Principles of Urban-re-identification' Architects Year Book 5, 1953, p. 48-55

Smithson, A. y P., 'The New Brutalism: An Editorial', Architectural Design 1955, Enero, 1

Smithson, A. y P., 'Collective Housing in Morocco: the Work of Atbat-Afrique: Bodiansky, Candilis, Woods', Architectural Design 1955, no. 1, Enero, 2-8

Smithson, A. y P., 'The Built World: Urban Re-Identification', Architectural Design 1955, no. 6, Junio, 185-188

Smithson, A. y P., 'CIAM 10 Projects: The Background to CIAM 10', Architectural Design 1955, no. 9, Septiembre, 286-289

Smithson, A. y P., 'The theme of CIAM 10', Architects Year Book 7. 1956

Smithson, A. y P., 'An Alternative to the Garden City Idea', Architectural Design 1956, Julio

Smithson, A. y P., 'Whither CIAM?', Architectural Design 1956, no. 10., Octubre, 343

Smithson, A. y P., 'Cluster City A New Shape for the Community', The Architectural Review 1957, Noviembre, 333-336

Smithson, A. y P., 'Aesthetics of Change', Architects Year Book 8, Londres 1957

Smithson, A. y P., 'Mobility: Road Systems', Architectural Design 1958, Octubre, 385-388

Smithson, P., 'Social Foci and Social Space', Architectural Design 1960, no. 12, Diciembre, 488-489

Smithson, A. y P., 'Fix', The Architectural Review 1960, no. 766, Diciembre 437-439

Smithson, A. y P., 'Criteria for Mass Housing', Forum 1960, no. 1, 16-17

Smithson, A. Ed. 'Team 10' Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1966

Smithson, A. Ed. 'Team 10 Primer'. MIT Press, Boston, 1968

Smithson, A. y P., 'Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and Their Application in a Building Project 1963-1970', Londres 1970

Smithson, A. y P., 'Without Rethoric'. Ed. Latimer New Dimensions. 1973.

Smithson, A. y P., 'The Space Between', *Oppositions* 1974, no. 4, Octubre, 76-78

Smithson, P., 'Collective Design: Lightness of Touch', *Architectural Design* 1974, no. 6, Junio, 377-378

Smithson, A., 'How to Recognize and Read Mat-Building; Mainstream Architecture as It Has Developed Towards the Mat-Building', *Architectural Design* 1974, no. 9, Septiembre, 573-590

Smithson, A., 'Collective Design: Collective Quality', *Architectural Design* 1974, no. 11, Noviembre, 719-721

Smithson, A. Ed. 'Team 10 Meetings'. Ed. Rizzoli 1991

Smithson, A. y P., 'Cambiano el Arte de Habitar'. Ed. G.G. 1994.

Smithson, A. y P., 'The Charged Void: Architecture'. Monacelli Press. 2001

Smithson, A. y P., 'The Charged Void: Urbanism'. Monacelli Press. 2005.

Spellman C., Unglaub K. eds. 'Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes' Ed. GG. 2004

Strauven F., Hertzberger H., 'Amsterdam Orphanage. A Modern Monument'.
NAi Publishers. Rotterdam 1996

Strauven F. 'The shape of relativity' Architectura&Natura, Amsterdam 1998

Strauven F., Ligtelijn V. Ed. 'Aldo van Eyck. Writings'. SUN, Amsterdam 2008

Tzonis A., Lefaivre I. 'Aldo van Eyck. Humanist Rebel', 010 Publishers,
Rotterdam 1999

VVAA. 'Free University Berlin' AA Exemplary Projects 3. AA Publications 1999

VVAA. 'Architecture is not made with the brain'. Ed. Architectural Association.
2005.

VVAA. 'This is Tomorrow' Whitechapel Ed. 2010

Walsh V., 'Nigel Henderson. Parallel of life and art'. Thames&Hudson. 2001

Woods, S., 'Stem', Architectural Design 1960, no. 5, 181

Woods, S., 'Web', Le Carré Bleu 1962, no. 3

Woods, S., 'Freie Universität Berlin', Le Carré Bleu 1964, no. 3

La elaboración de este trabajo ha sido posible gracias a la constancia, el compromiso con el esfuerzo, la capacidad de atención y el entusiasmo por la arquitectura que me han transmitido mi padre, mi hermano y mi director de Tesis.

Mi familia, desde siempre, y José Manuel López-Peláez desde que asistí por primera vez a su clase en 1998, a través de los años como alumno, colaborador en su estudio, doctorando y amigo, han sido el mejor ejemplo y apoyo en todo lo que he aprendido.

La primera vez que escuché hablar de Aldo van Eyck, los Smithson, Candilis y Woods, y de la idea de 'lugar intermedio', fue en clase de José Manuel. El interés fue creciendo con los proyectos, en la Escuela y en el estudio, las clases y los viajes, hasta que se convirtió en objeto de esta Tesis. Después, su continua dedicación, sus recomendaciones y profundas reflexiones, y su ánimo permanente me han acompañado en todo el desarrollo.

Ha sido un proceso largo, de 15 años. En él, he aprendido mucho de Javier Frechilla, en su clase y su estudio, y de los profesores con los que coincidí en la Unidad Docente de Javier y José Manuel en los años de ayudante. Desde 2013, el consejo y la confianza de Juan Ignacio Mera, y el trato casi diario con los profesores compañeros en la Escuela de Arquitectura de Toledo, ha sido una gran motivación para completar el trabajo.

A Marie, que con su inteligencia y optimismo inagotable encuentra siempre un momento de alegría.

A Lorenzo, abuelo, padre y hermano.