

Reseñas de libros

¿Cañones, municiones? ¡gracias! viviendas...por favor

Le Corbusier

Una exposición, un pabellón y un libro: Le Corbusier, 1937-1938

Jorge Torres Cueco y Juan Calatrava.

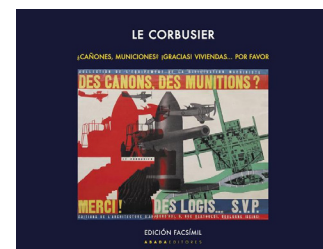
Edición facsímil y estudio introductorio. Madrid, ediciones Abada, 2020. Edición original: *Des canons, des munitions? merci! Des logis...S.V.P.*, Paris, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938

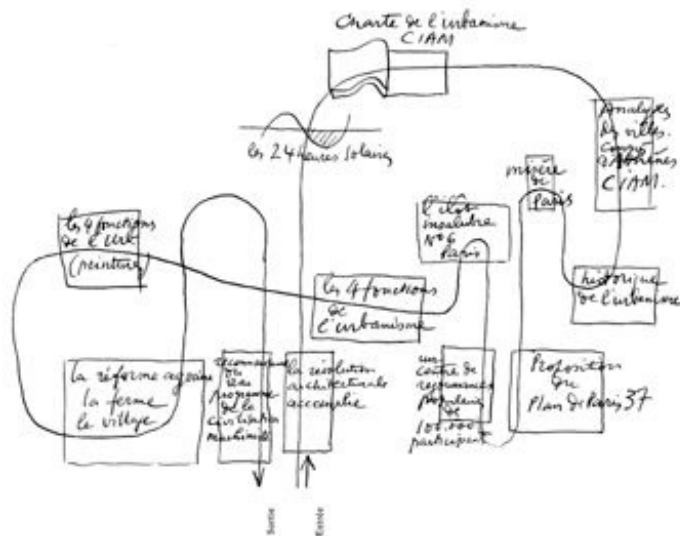
El acontecimiento que da origen a esta publicación doble es el denominado Pavillon des Temps Nouveaux que Le Corbusier, junto a un amplio grupo de más de cuarenta colaboradores internacionales, realizó para la *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, inaugurada en París el 24 de mayo de 1937. Al año siguiente, en 1938 y ya terminada la exposición, Le Corbusier publicó una monografía a modo de catálogo sobre el mismo, la cual tituló *Des canons, des munitions? merci! Des logis...S.V.P.* En él reflejó además de la construcción y contenido expositivo del pabellón, algunas impresiones y materiales gráficos añadidos. Esta publicación de 147 páginas nunca se había traducido al español y es por tanto muy de agradecer el trabajo de Jorge Torres Cueco y Juan Calatrava, autores de la traducción y de la edición en un cuidado volumen facsímil. El trabajo ilustra, por tanto, un doble empeño, el original de Le Corbusier de dar a conocer el pabellón y su contenido, y también el de la misma publicación, con su diseño específico y el tratamiento de sus textos e imágenes. La obra publicada adquiere un valor adicional al haberse realizado, también por los mismos editores, un estudio introductorio de 109 páginas en libro aparte. Este sigue el mismo formato apaisado que el catálogo original -tan característico también de otros libros de Le Corbusier- formando ambos una unidad. Por el momento prebélico en que se celebró y editó y por la intencionalidad de su mensaje, el catálogo es un documento revelador sobre el estado de ánimo general del momento y la posición de Le Corbusier respecto a él como artista, arquitecto e intelectual.

Des canons, des munitions? Merci! Des Logis...S.V.P., editado fundamentalmente en blanco y negro salvo la portada y dos imágenes interiores, estructuró su índice en tres partes, siendo la segunda y notablemente más extensa la dedicada a reflejar en un sentido básicamente secuencial y ordenado los temas de la exposición. En la primera parte, además de tres cortos textos introductorios, dos de ellos ya anteriormente publicados en 1931 y 1938 en las revistas *Plan* y *Europe*, respectivamente, comentó tres proyectos previos que consideró antecedentes fallidos de su colaboración para la exposición, aunque de carácter totalmente diferente al pabellón realizado.

Pese a la relativa brevedad de los mencionados textos, los mensajes fundamentales del libro ya quedaron expresados en ellos. Se presentaron como avance del desarrollo de la exposición y de su reflejo en el catálogo. A partir de ellos lo que se plantea como eje central es la defensa de la decisiva importancia de la vivienda y del urbanismo modernos -tal como los entendía Le Corbusier- como elementos civilizadores imprescindibles y sobre todo de bienestar y estabilidad social. Algo ya, en realidad apuntado en su lema "Arquitectura o Revolución" en *Hacia una Arquitectura*. Consecuentemente, a lo largo de la exposición y del libro, y tanto implícita como explícitamente, planea una llamada a las autoridades y fuerzas sociales en general a concentrar esfuerzos en esta tarea, en oposición a la locura del rearme militar, ya más que evidente en esas fechas. La pregunta "¿prefieres hacer la guerra?" que da título al único texto no editado previamente de los tres mencionados, se repite retóricamente al final del libro: "Ahora, ¿prefieres hacer la guerra?". Supuestamente, los persuasivos argumentos en su contra mediante los textos e imágenes de la exposición provocarían la reflexión y toma de conciencia del visitante/lector. La exposición sería así una maquinaria de conversión hacia las regeneradoras ideas de la nueva arquitectura y el urbanismo.

En cuanto a los proyectos que acompañaban a esta primera parte y titulados como A, B y C, los dos primeros eran propuestas de vivienda y el tercero era su proyecto de Museo del Conocimiento, a ubicar en Porte d'Italie según el modelo de espiral de crecimiento continuo. El A era un ensayo de bloques *en redent* a modo de porción de Ciudad





Radiante en el Bois de Vincennes y el B su proyecto de edificio en altura con planta de Y sobre el bastión Kellerman, último reducto de las fortificaciones de Napoleón III. La propuesta que denominó D, correspondía al encargo de pabellón.

La descripción del propio pabellón y un esquema del programa expositivo abrían la segunda parte del catálogo. Su construcción en forma de estructura textil de planta cuadrada de 1000 m2 supuso una importante novedad en la arquitectura de Le Corbusier al tiempo que representó un notable reto técnico para la época. Con sus lonas de vivos colores sustentadas en mástiles metálicos externos de celosía y cables, servía como estimulante contenedor a la estructura metálica modular albergada en su interior para soporte de paneles y organización del recorrido. Este se materializaba en dos rampas separadas pero ligadas en la secuencia lineal del *promenade* expositivo. Por su construcción ligera, fácilmente desmontable, se propuso como pabellón itinerante, aunque finalmente solo se erigió en París.

Los temas que iban jalonando el itinerario de la exposición se describían así en un primer grupo: “Desde hace cien años la arquitectura ha encontrado de nuevo la vida”; “CIAM: La carta de Atenas”; “IV Congreso CIAM: Atenas 1933”; “Historia del Urbanismo”; “Miseria de París”; “Voluntad”; “Paris plan 37”; “Dirección General de Urbanismo”; “La manzana insalubre nº 6”; “Un hombre en casa”; “Las cuatro funciones del urbanismo” y “V Congreso CIAM París: ‘vivienda y ocio’”. Este grupo se completaba en su parte final con una serie de proyectos arquitectónicos tanto suyos, en solitario o en colaboración, como de otros autores, que incluían un centro de vacaciones, un centro [gran estadio] de celebraciones populares para 100.000 habitantes y un centro de administración: el rascacielos cartesiano, para acabar, además de con algunas otras aportaciones menores, con un conjunto de propuestas en torno al tema de la reforma agraria, concretadas en sus proyectos de “Granja radiante” y “Pueblo cooperativo”. El tema del ocio y la recreación tan ligados por Le Corbusier a la vivienda tuvieron así acomodo a través de los dos primeros proyectos en sintonía con el IV Congreso CIAM *Logis et loisirs*, (28 de junio a 2 de julio de 1937) celebrado simultáneamente a la exposición. Muy a destacar, la cuestión de la llamada “renovación de la vida agraria”, del urbanismo rural y su estructuración territorial fue una incorporación novedosa con el reconocido protagonismo de Norbert Bezar, experto trabajador agrícola. La referencia a los autores de cada sección se realizó en el catálogo mediante cuadros con el listado de partícipes.

Un nuevo interés sobre los temas anteriores es aportado por la investigación y análisis del estudio introductorio. Sin él, el catálogo-monografía quedaría como una publicación cerrada, ajena a otras referencias pertinentes y sobre todo falto de una detallada contextualización. En primer lugar, por lo relativo a la propia exposición del 37, que es descrita en su primer capítulo y que queda encuadrada en su alcance y propósito. Su acercamiento permite por ejemplo situar la importancia que la organización, comisionada por Edmond Labbé, concedió al pabellón, ubicándolo en un área secundaria junto a la Porte Maillot. También en él se describen los intentos de tener un mayor protagonismo por parte de Le Corbusier y un cierto contraste entre su versión de la recepción del encargo y los testimonios documentales encontrados. Incidentalmente, se da la coincidencia de que en este mismo número de Cuaderno de Notas se publica

un artículo sobre el *Palais de la Céramique de Sévres, de la Verrerie et de la Monnaie*, destacado pabellón de la misma exposición y ubicado en su área central, próximo a la torre Eiffel.

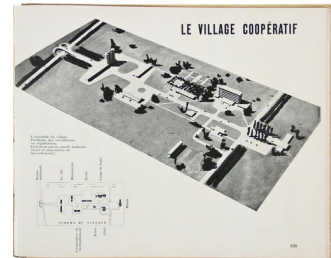
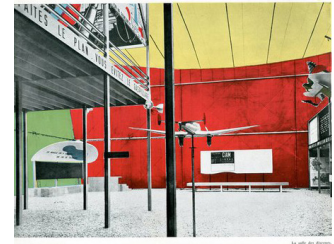
El trabajo de Torres y Calatrava profundiza en las circunstancias en torno a la publicación del catálogo: los contactos con André Bloc, director de Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui y editor del libro, la propuesta de otro libro en paralelo de características similares pero nunca realizado, sus versiones y borradores previos, los ajustes sucesivos de contenido y así mismo los detalles de maquetación y paginación, todo ello a partir del minucioso estudio de fuentes originales como los diarios, cuadernos y otros documentos en su mayoría depositados en la Fundación Le Corbusier de París que coedita la obra. Puede verse que Le Corbusier concibió el catálogo como una especie de *storyboard* cinematográfico en que cada página y su contenido estaban croquisados previamente con su propia mano. De gran interés es el seguimiento que se realiza de las imágenes de la exposición incluidas en el catálogo, rastreando sus conexiones conceptuales y las fuentes previas de algunas de ellas. Generalmente de gran formato y correspondientes a la modulación de los paneles, las imágenes de la exposición mostraron en su composición mixta de textos, dibujos, gráficos y fotografías un exuberante despliegue de color y de la técnica del fotomontaje.

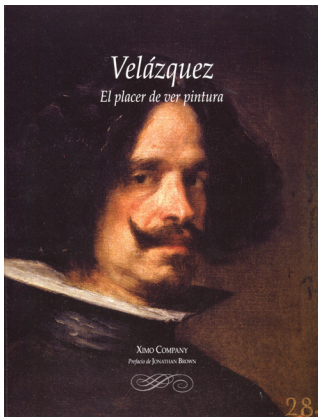
Entre los autores de los paneles, además de Le Corbusier, autor por cierto del mayor de todos (14 x 6 m), estuvieron Pierre Jeanneret (colaboración), Charlotte Perriand, Fernand Léger, León Gischia y Lucien Mazonot y Beauquier, citando solo los responsables conocidos de los de mayor tamaño. El estudio pone además en relación estos paneles con otros coetáneos, resaltando muy especialmente la obra de Perriand y Léger en este mismo ámbito y en intervenciones de claro paralelismo en otros lugares y exposiciones. De igual manera, es de gran atractivo el análisis realizado sobre las repercusiones de la latente amenaza bélica en publicaciones ilustradas, motivo de inspiración de la misma portada del catálogo. Imbuida plenamente de ese espíritu, la portada se basó en un recorte de prensa guardado por Le Corbusier, aunque de procedencia desconocida. Son también reveladores los datos aportados sobre la vinculación del arquitecto suizo con varias de las revistas con números y artículos de denuncia del inminente peligro de guerra, como *Plans*, *Prelude* y *L'Homme reel. Revue du Syndicalisme et de l'Humanisme*. Sobre las colaboraciones, mucho más numerosas que las aquí mencionadas y que incluyeron hasta dibujos infantiles ampliados a gran tamaño, se ha de indicar que buena parte corresponden también a los autores o colaboradores de los estudios y proyectos expuestos y relacionados más arriba, muchos de ellos adscritos al CIAM como miembros nacionales o extranjeros. Se debe enfatizar también el papel especial de Charlotte Perriand, colaboradora desde el comienzo y promotora junto a Le Corbusier de que la exposición se entendiera como "un gran libro de imágenes". Por desavenencias con Le Corbusier, interrumpió su implicación en el pabellón antes de terminarse.

Los proyectos incluidos del propio Le Corbusier han sido ya mencionados al formar parte del índice del catálogo, comenzando por el propio pabellón. Sobre éste, además del análisis de contenido y continente se aportan las referencias a los principales trabajos especializados de investigación realizados hasta hoy. Entre ellos se destaca la tesis doctoral de Ivan Rumenov Shumkov realizada en 2010. Se recuerda además la coincidencia con el pabellón de la República de España de Sert para esta misma exposición -aunque en emplazamiento distinto- y, así mismo, la común vocación pedagógica de ambos pabellones. A considerar que fue el último proyecto construido por Le Corbusier antes de la guerra. Del resto de sus proyectos, la manzana insalubre n.6, el rascacielos cartesiano, el estadio de 100.000 espectadores y los dos mencionados en relación con la reforma agraria son los que mayor desarrollo tendrán entre sus páginas.

Merecedora pues de gran atención, la publicación que se reseña, además de cubrir un hueco bibliográfico cuya existencia no deja de sorprender que haya persistido hasta ahora, es un valioso testimonio de las turbulentas vicisitudes de su periodo. Una caleidoscópica imagen de un momento vitalmente agitado por la amenaza de guerra, pero al que con ingenuidad no exenta de belleza se ofrece una vía de solución mediante la arquitectura, el urbanismo y la planificación modernos.

Rafael García García





Velázquez: el placer de ver pintura

Ximo Company. Lleida, Milenio y Centre d'Art d'Època Moderna, 2017, 174 páginas; 28,00 euros.

Enseñar a ver

Todo buen profesor universitario debería escribir un libro al tiempo de jubilarse para que no se pierda en el silencio su magisterio de años en las aulas. Esto es lo que ha hecho Ximo Company al fin de su tarea docente. Catedrático de historia del arte en la Universidad de Lleida –donde además es director del Centre d'Art d'Època Moderna–, el profesor Company nos regala con este libro una magnífica lección sobre la manera óptima de ver la pintura de Velázquez. Y esto merece si quiera un breve comentario porque lo que hace con el por él bien conocido caso velazqueño es aplicable –y ahí está su magisterio– al caso universal de ver cualquier pintura.

Como dijese José Ortega y Gasset, la misión de la Universidad es enseñar a los estudiantes a pensar; la de un profesor de historia del arte es además enseñarles a ver. Repite constantemente el profesor Félix de Azúa, la visión no es espontánea ni inocente. A ver se aprende con el tiempo y a costa de mucho mirar: «mirar para ver, ver para conocer», dice el profesor Company parafraseando no sin cierta libertad a Luis Rosales. Por eso un buen profesor ha de tener siempre como objetivo enseñar a sus estudiantes a mirar el mundo que les rodea y hacerles ver lo que otros no verían. Y ésta es la gran lección del profesor Company en este libro: predisponernos a querer ver la obra de arte y a disfrutar en ello.

Dice el profesor Company, como en un monólogo interior donde examina su dilatada tarea docente, que la actual historia del arte debe formar a los estudiantes en la visión más que en la erudición de la construcción de discursos intelectuales. Con frecuencia, no obstante, estamos acostumbrados a que la historia del arte quede reducida a una actividad meramente clasificatoria, en el mejor de los casos, a lo Pereg: pensar, clasificar (pero sobre todo clasificar por clasificar; clasificar y luego ya se verá). Así que, con esta recurrencia a construir relatos serios, sesudos y razonablemente documentados sobre las obras de arte y los artistas, no es raro perder de vista lo importante: la obra de arte. Que no es cuestión de dejar aparcado definitivamente el tradicional método analítico documental de los historiadores, sino de no olvidar, por atenderlo sólo a él, lo otro y tal vez más importante: la experiencia de aprender con la propia obra, contemplada en directo, sin prisas y sin predisposiciones. Como bien dice Company, no es lo mismo conocer muchos datos sobre la obra de arte (y creer por ello saber mucho de ella), que contemplarla con delectación para gozar hasta de sus más desconocidos detalles.

En la línea de Bruzo Zevi sobre el dibujo como sustituto de la arquitectura, Company nos viene a decir en este libro que los discursos sobre la obra de arte, por muy eruditos y fundados que sean, no debieran hacernos perder de vista la propia obra ni todo lo que nos puede decir directamente. Una cosa es construir un relato serio y fundado sobre la obra de arte, que está muy bien; y otra bien distinta, contemplar la obra de arte y ver en ella lo que quiera que el artista quiso contar. Esta enseñanza básica la aplica a Velázquez a través del caso de Las Meninas, y la interpretación que hiciese de ella Michel Foucault en Las palabras y las cosas –libro tal vez más citado que leído–. Con ello nos viene a decir bien alto y claro que las más de las veces, la obra queda asfixiada por las palabras que la interpretan. Pero esto que nos dice el profesor Company del caso velazqueño es aplicable en general a la experiencia artística.

Ximo Company reclama silla cómoda y ambiente de silencio en los museos para poder ejercer la tarea (y el derecho) de ver la obra de arte sin prisas, con detalle, con ensimismamiento y delectación. Un sueño no sabemos si improbable, dadas las últimas circunstancias que hemos atravesado. Su reclamo insistente (a veces hasta la extenuación) pone de manifiesto que ésta no es la manera en que estamos acostumbrados a mirar pintura y que tal vez por ello no sabemos verla.

Difícil tarea es la experiencia artística libre de prejuicios. Lo que el profesor Company nos propone en este libro es hacer el esfuerzo de volvernos niños para ver el mundo (artístico) por vez primera. Más un deseo que una posibilidad real, pero no por ello deja de ser una reflexión interesante que nos ha de hacer reflexionar sobre nuestra experiencia con el mundo a través del arte.

José Antonio Flores

Aldo Rossi and the Spirit of Architecture

Ghirardo, D. Y. F. New Haven: Yale University Press, 2019

Diane Ghirardo, profesora de Historia y Teoría de la Arquitectura en la University of Southern California, tradujo en el año 1982, junto a Joan Ockmam, la primera edición en inglés del célebre libro de Aldo Rossi *L'architettura della città*. Desde entonces no ha abandonado nunca el interés por el complejo pensamiento y la original arquitectura del milanés. Dos décadas después de su muerte, Aldo Rossi sigue despertando el interés de arquitectos y académicos y Ghirardo sigue empeñada en defender la importancia de su legado y la vigencia de sus aportaciones.

El año 2019, Ghirardo publica *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, en el que condensa el conocimiento que ha ido adquiriendo a lo largo de los años sobre Rossi, elaborando una ingente monografía sobre el arquitecto milanés. Para ello, parte principalmente de sus edificios, dibujos y escritos, pero también tiene en cuenta, aumentando el interés del estudio, las producciones que normalmente han quedado en un segundo plano para la crítica: las múltiples escenografías y *teatrini*, los objetos domésticos (cafeteras, relojes, mobiliario...) o sus proyectos cinematográficos, como *Ornament and Crime*. Considerando la transversalidad de disciplinas que Rossi abordó, Ghirardo ofrece una visión total de la trayectoria artística y teórica del arquitecto, que sin duda trasciende los tradicionales límites de la arquitectura.

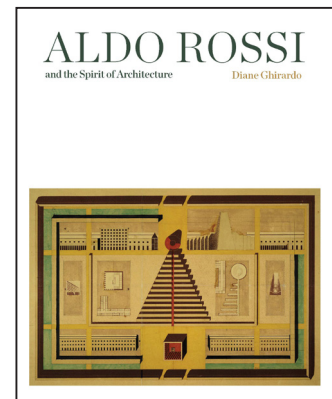
En *Aldo Rossi and the Spirit of Architecture*, la autora hace un análisis directo del pensamiento y de la obra de Rossi, sin intermediarios, desde la inmanencia. En el prefacio, nos explicita su voluntad de desandar las huellas del pensamiento rossiano partiendo de los libros que leyó, los paisajes que visitó, los espacios que habitó, las conversaciones que mantuvo y los intereses que cultivó. Partiendo de la mejor tradición anglosajona, Ghirardo utiliza el *close reading* como aproximación a la obra de Rossi para desvelar relaciones análogas latentes en su obra. Uno de los grandes esfuerzos de la académica es el de descubrir las fuentes intelectuales de una trayectoria que no se puede reducir simplemente, como tantas veces ha apuntado ya la crítica, a la atracción juvenil por el comunismo, al paralelismo con la pintura de De Chirico o a la lectura de Loos y Boullée. El amplio abanico de interpretaciones que Rossi y sus obras posibilitan motiva a la autora a buscar nuevos hilos de los que tirar.

Una de estas intrincadas vetas que Ghirardo explora es la importancia del pensamiento católico en Rossi, lamentando el vacío crítico entorno a su espiritualidad. Para reparar este olvido, reflexiona entorno a su obsesión por la estatua de San Carlone en Arona, la revisión perpetua del proyecto para el Cementerio de San Cataldo en Módena, las recurrentes lecturas de San Agustín o San Juan de la Cruz, el uso de estampillas y escenas religiosas (como el descendimiento de la cruz) en sus dibujos o sus peregrinajes por el Sacro Monte de Varallo y su fascinación por las figuras y las arquitecturas allí presentes que cuentan la vida de Cristo y los santos.

En este sentido, Ghirardo rechaza una de las interpretaciones más frecuentes en la bibliografía crítica sobre Rossi: el abuso de las palabras *melancolía* y *nostalgia*, conceptos que para muchos críticos atraviesan la producción de Rossi. Así, Ghirardo se revela contra interpretaciones recientes de estudiosos como Diogo Seixas Lopes o Can Onaner apostando por la visión opuesta. Si bien es cierto que Rossi es el arquitecto de las sombras que muestran el paso del tiempo, según Ghirardo, para que pueda haber sombras, tiene que haber una profunda comprensión de la luz y de la esperanza brillante que conlleva. Para ella, Rossi es el arquitecto de la experiencia, de la arquitectura vivida, de la memoria de los actos cotidianos que sobreviven a los bombardeos y a la desesperación.

En definitiva, Diane Ghirardo culmina una trayectoria académica dedicada a Aldo Rossi con este estudio delicadamente editado e ilustrado por la Universidad de Yale, que pone en el centro la sensibilidad poética, sutil y etérea del arquitecto milanés, teniendo en cuenta todos los detalles que la configuran, las relaciones visuales que la motivan y los intertextos que la modelan.

Marc Fernández Cuyàs





Centro Botín, Santander

Lia Piano (ed.). Génova, Fondazione Renzo Piano, 2019, 212 páginas, 45,00 euros

El molusco de Renzo Piano al detalle

Renzo Piano es uno de los arquitectos con una trayectoria en la construcción de museos más prolífica del panorama arquitectónico internacional. Premio Pritzker en 1998, fiel defensor del entendimiento de la ciudad como un espacio de encuentro y profundamente enamorado del mundo náutico, el genovés se perfiló como el candidato predilecto de un Emilio Botín que anhelaba legar un centro de arte para la bahía de su Santander natal. El banquero contactó “con Renzo Piano y nadie más” para dar comienzo a una estrecha relación entre arquitecto y cliente que cristalizó en el Centro Botín.

Concebido como parte de una colección diseñada por la Fundación Renzo Piano que recopila documentación inédita de sus trabajos para publicarla como volúmenes monográficos, nos encontramos con un libro de gran formato (28x28 centímetros), impreso a todo color en un papel de alto gramaje y en edición bilingüe en español e inglés (también existe una en italiano e inglés). Más de doscientas páginas rebosantes de abundante material gráfico nos sumergen en el proceso de gestación, construcción y primeros años de vida de un proyecto complejo y controvertido que plantea respuestas rabiosamente contemporáneas en un contexto urbano y social reticente al cambio. Así, diagramas de estudio del lugar y multitud de fotografías de maquetas de trabajo ayudan al lector a entender el germen geométrico del edificio y su formalización definitiva, mientras que los magníficos croquis de Piano, algunos de ellos plasmados en post-it reproducidos como si estuvieran pegados sobre papeles vegetales superpuestos, nos acercan al tablero de dibujo del arquitecto, a la vez que evidencian cómo un proyecto de estas características implica un proceso constante de ida y vuelta y negociación.

Mención aparte merece la documentación planimétrica, que abarca desde el macrocosmos de la gran escala de la profunda transformación urbana acometida en los Jardines de Pereda de la capital cántabra hasta el último de los detalles del edificio. Además de plantas, alzados y secciones a diferentes escalas y rigurosamente acotados, se incluye una cantidad apabullante de información técnica. Desde las soluciones constructivas que caracterizan al edificio, como la envolvente de piezas cerámicas, el sistema multicapa que permite la iluminación cenital de la sala de exposición o la resolución estructural del entramado de escaleras y pasarelas de acero y cristal esmerilado que sutura los dos volúmenes del edificio (el pachinko), hasta detalles que podrían considerarse anecdóticos, como los despieces de las carpinterías, la barra equipada de la cafetería o las estanterías de vidrio laminado de la tienda, esta documentación convierte el libro en una herramienta muy útil no solo para aquellos que deseen conocer el Centro Botín en profundidad, sino también para cualquier profesional o estudiante deseoso de recibir una magnífica lección de construcción.

El libro incluye además la transcripción completa de una entrevista concedida por Renzo Piano en febrero de 2018, unos meses después de la inauguración del edificio. Se trata de un texto poético e introspectivo, en el que Piano reflexiona sobre el silencio, el mar, la luz y sobre la función social de la arquitectura. También habla de su vínculo de amistad con Emilio Botín, y dedica palabras de sentido pésame ante la repentina muerte del banquero en 2014, que no pudo ver terminada su obra. El arquitecto recuerda sus encuentros en Génova, Santander o París, en los cuales navegaban juntos y hablaban sobre arquitectura, en italiano uno y en español el otro, ya que, según Piano, Botín fingía no entender inglés. Estas anécdotas se complementan con íntimas fotografías que satisfacen la curiosidad voyeur del lector. Así, podemos ver reuniones apasionadas en mesas abarrotadas de maquetas, papeles y planos, que se hacen hueco entre botellas de agua y tazas de café, o a Piano y Paloma Botín bailando sobre un prototipo de la pasarela del edificio construido a escala real en un patio del estudio del arquitecto en Punta Nave.

Un libro que no oculta nada porque enseña todo.

Daniel Díez Martínez

Renée Gailhoustet Une poétique du logement

Bénédicte Chaljub, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2019. 175 Páginas, 25 Euros. ISSN: 2554-6910, ISBN: 978-2-7577-0649-7.

Visibilizar la discreción de la obra de una arquitecta

La voluntad de atender a lo colectivo se cultiva desde la arquitectura a través del compromiso del creador, de su diálogo con proyectos de coetáneos, pero sobre todo a través de la experimentación. Esa intencionalidad de mejora de lo común se transmite en este libro de Bénédicte Chaljub dedicado a la obra de la arquitecta Renée Gailhoustet, para el que se establece en primer lugar una lectura política fundamentada en dos motivos.

El primero supone la reivindicación que, desde ámbitos académicos, se lleva a cabo para visibilizar el trabajo de arquitectas relegado -aunque no era el caso, por su ejercicio en solitario- por el protagonismo masculino, en la historiografía de la arquitectura moderna y su desarrollo posterior. Ese condicionante femenino contrasta con la actitud discreta de Gailhoustet que nunca asumió su condición de género, sino simplemente su función social como profesional que proyecta desde su tiempo, hacia un mejorado futuro.

El segundo aspecto político subraya su compromiso social, procedente de su militancia comunista en la Francia de los 60 y 70, reflejado en los programas arquitectónicos que desarrolló. Un hecho conformado por el paisaje cultural del París de 68 que difuminaba fronteras interdisciplinarias y por el que desde la arquitectura se atendía a intereses filosóficos, sociológicos y políticos, impulsados por el aspecto científico promulgado por el materialismo histórico marxista.

Esa atención multidisciplinar se advierte en el subtítulo del libro, *Une poétique du logement*, donde la autora parece querer homenajear a *La Poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard, de cuyas enseñanzas la propia Gailhoustet disfrutó durante sus estudios de filosofía en La Sorbonne, previos a su ingreso en la École de Beaux Arts. Esa coincidencia invita a recurrir al papel de una crítica poética, que supere la mera crítica interpretativa o relacional, para así descubrir el nivel de verdad constructiva, funcional y formal alcanzado por el proyecto de arquitectura.

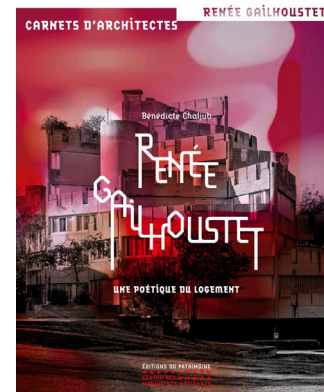
Semejante crítica poética es la que emerge tras la abundante información del libro, cuyo origen se encuentra en la tesis doctoral de Chaljub, titulada *Les Œuvres des architectes Jean Renaudie et Renée Gailhoustet 1958-1998*. Una información que engloba planos, dibujos y fotografías procedentes del archivo de Gailhoustet, repartido entre el Frac Centre-Val de Loire de Orleans y la Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'Architecture du XXe siècle. Y que se complementa con entrevistas, citadas en el texto para avalar argumentos, y con imágenes de procesos de ejecución de las obras conservadas en los Archivos Municipales; o en la colección de fotografías de Véra Cardot y Pierre Joly, custodiada en la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou.

Dicha documentación gráfica acompaña a seis textos y a unos anexos constituidos por un listado de obras -estructurado por emplazamiento y cronología-, una bibliografía selectiva y unas notas biográficas.

El primero y más extenso de los textos desgrana los proyectos de Gailhoustet por factores como la herencia de la modernidad, la influencia de Le Corbusier o la de su compañero Jean Renaudie. Al mismo tiempo, califica su método de trabajo como intuitivo destacando la continuidad en la experimentación, tanto en lo macro -ciudad- como en lo micro -vivienda-.

Esa referencia a lo perceptual incide en contemplar su arquitectura como la reinterpretación de un memorial de espacios asociados a lo fenomenológico. Y orienta al lector sus referentes que englobaban las construcciones espontáneas sin arquitectos subrayadas por Rudofsky, las villas del sur de Italia, la arquitectura topográfica del *Mont Saint Michel*, o de las casas colgadas de Cuenca, y por último a la atmósfera doméstica de la pintura de Pieter de Hooch o Edward Hopper. A estas referencias asincrónicas se suman otras relativas a su contemporaneidad como eran las últimas obras de Le Corbusier, la creatividad volumétrica del equipo de Candilis- Woods-Josic, el factor de apropiación suscrito por Aldo van Eyck y Herman Hetzberger, o la potencia formal de la arquitectura de Frank Lloyd Wright.

Esos intereses intercalados en la exposición cronológica de los proyectos de Gailhoustet se materializan en las geometrías ordenadas que subyacen en la diversidad formal



de sus plantas. O en mecanismos de proyecto como el patio, los umbrales o la sección piramidal que mezcla funciones en vertical y prolonga el espacio interior hacia terrazas exteriores.

Al examen de esos factores de índole proyectual se yuxtaponen intereses intelectuales derivados de sus lecturas de Louis Aragon y Albert Camus, del libro *Order in Space*. A *Design Source Book* del matemático Keith Critchlow, o de la interpretación de escenografías de Antoine Vitez y Patrice Chéreau.

De esta introducción se extrae un corpus cultural e intelectual que, lejos de ser desvelado por primera vez en este libro, ya había quedado identificado por la propia Gailhoustet en sus dos publicaciones más significativas. En primer lugar, en su artículo titulado "Jeux de Construction", donde a través de veinticinco términos ordenados alfabéticamente desarrolló una especie de vademécum que sintetizaba referencias globales para su arquitectura. Y un segundo texto, en formato de libro, *Des racines pour la ville* (1998), donde desgranaba la implicación de su arquitectura con la ciudad, en cuatro apartados: la ciudad soñada, la contemplada, la practicada y la construida. Los argumentos desglosados en cada una de ellas demostraban un pensamiento crítico y muy cultivado -gracias a una gran cultura- en los que realizaba una reinterpretación actualizada de la historia de la arquitectura.

Los siguientes textos más descriptivos exponen, uno a uno, los proyectos de la autora. En primer lugar, las cuatro torres - Raspail, Lenine, Casanova y Jeanne Hachette - y el conjunto de bloque lineal Danielle Spinoza realizados en la renovación del barrio de Ivry-sur-Seine. Y a continuación, los conjuntos denominados La Maladrerie en Auberwilliers (1975-1985), Le Liéat (1971-1982) y Marat (1971-1986) situados en Ivry-sur-Seine, y el ZAC de Saint-Denis-Basilique.

En todos ellos, Chaljub elabora un análisis interpretativo de la estructura y el espacio elaborado por Gailhoustet para ofrecer respuestas nuevas a los programas demandados. La concisión de esos análisis obliga a considerar esta monografía como una mera introducción a una obra que, por dimensión y singularidad, merecería más profundidad analítica en lo propiamente arquitectónico. En su lectura se echa en falta factores que han quedado sin reseñar como la conveniencia o no de la formalidad final de cada proyecto en función de su emplazamiento en la ciudad, a través del examen del plano de situación. La reinterpretación de unos programas mixtos que en ocasiones nunca llegaron a funcionar tal y como se habían previsto. La crítica o el elogio a la repetición o diversidad de células tipo a través de la disección pormenorizada de las plantas y del juego volumétrico en sección. Y por último, el análisis de la asunción de un lenguaje confeccionado por piezas prefabricadas para una factura eficiente. Esperemos que todos estos nuevos análisis sean en breve llevados a cabo por investigadores, quizá pormenorizadamente obra por obra.

A pesar de esa carencia por falta de espacio o por lo ambicioso del proyecto de recopilación de una obra tan extensa, este libro merece el reconocimiento de haber realizado un gran esfuerzo de síntesis para poner en valor el itinerario profesional e intelectual de una arquitecta singular. Su trayectoria es, sin duda, digna de estudiar por lo puramente arquitectónico y también por su vinculación con contexto tan concreto y apasionante como el de las décadas de los 60 y 70 en París. Su trabajo y su experimentación debe ser conocido y reconocido en aras de servir de referente para el entendimiento del espacio público y la vivienda con una dimensión política, ética y social.

María Pura Moreno Moreno