

REIA #16/2020
216 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Javier Casas Cobo

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Alfaisal University
paco@brijuniarquitectos.com / foco@alfaisal.edu

Beatriz Villanueva Cajide

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Prince Sultan University
bea@brijuniarquitectos.com / bcajide@psu.edu.sa

Exaltación de lo americano en Architectural Forum a finales de los cincuenta: validación de lo europeo y nuevos códigos locales / Exaltation of the American in the late fifties in Architectural Forum: validation of the European and new local codes

La década de los 50 del siglo pasado fue testigo de una profunda revisión crítica de la arquitectura moderna como consecuencia de los acontecimientos relacionados con la Segunda Guerra Mundial.

La emigración forzosa de figuras como Mies, que ejercerán una gran influencia en ámbitos académicos y profesionales, el trabajo de otros arquitectos europeos o la proliferación de centros de vanguardia cultural, desencadenan el desplazamiento de la actividad y el liderazgo intelectual desde una Europa donde languidecía frente a la necesidad de una reconstrucción urgente, hasta América, donde dicha reconstrucción no era necesaria.

Para ello fue indispensable el que algunas publicaciones de arquitectura americanas crearan un clima favorable a una arquitectura moderna importada de Europa, pero entendida de un modo más amable, despojada del original componente programático social del movimiento moderno y de su, en ocasiones, críptica abstracción y carga intelectual, muy difíciles de aceptar por el público americano.

Architectural Forum fue una de esas revistas que ayudaron a la aceptación de una nueva arquitectura americana que, a partir de la validación de una arquitectura europea importada, incorpora códigos propios del imaginario popular y recupera y exalta a Wright como la gran figura histórica que la arquitectura americana necesita.

The decade of the 50s in the last century witnessed a profound critical review of modern architecture as a consequence of the events related to the Second World War.

The forced emigration of figures like Mies, who will exert great influence in academic and professional fields, the work of other European architects or the proliferation of avant-garde cultural centres, trigger the displacement of activity and intellectual leadership from a Europe where it was languishing due to the need for urgent reconstruction, to America, where such reconstruction was not necessary.

In order to achieve this, it was essential that some American architecture journals created a favourable climate for a modern architecture imported from Europe, but understood in a kinder way, released from the original social programmatic component of the modern movement and its sometimes cryptic abstraction and intellectual side, hard to accept by the American public.

Architectural Forum was one of the magazines that enabled the acceptance of a new American architecture that, upon the validation of an imported European architecture, incorporates actual codes from the collective popular imaginary and recovers and exalts Wright as the great historical figure that American architecture needs.

Architectural Forum, modernidad, crisis, funcionalismo, popular, América, Wright
/// *Architectural Forum*, modernity, crisis, functionalism, popular, America, Wright



Un contexto favorable a lo americano¹

Es muy conocida la labor de la revista *Arts&Architecture* y su entusiasta editor John Entenza en la difusión de las posibilidades formales y expresivas de la prefabricación a través del programa *Case Study Houses*, que ejemplificaba el éxito de la alianza entre la arquitectura y la industria. También lo son las figuras de Eric Mumford como gran articulista de la época desde su columna “The Sky Line” en *The New Yorker*, o Vincent Scully, muy presente en las páginas de la revista *Perspecta* de Yale,² pero quizá lo es menos la figura de Peter Blake y su labor haya sido menos divulgada, a pesar de que la revista *Architectural Forum*, que quiso llegar a una audiencia mayor y más popular que otras de las revistas de la época, pudo hacerlo al ser publicada por el gigante de comunicación *Times Incorporation*.

La validación de la arquitectura moderna y su asimilación posterior como algo genuinamente americano al incorporar códigos locales fue una tarea lenta y constante, que se prolongó a lo largo de la década y aún en la década siguiente, si bien una serie de seis artículos en *Architectural Forum* (cinco de Peter Blake y uno de Douglas Haskell, editor de la revista) publicados en números consecutivos del año 1958, son clave para entender este proceso.

-
1. En el artículo, se utiliza el adjetivo “americano” para referirse a lo “estadounidense”, en una simplificación en realidad nacida desde el propio país norteamericano que resulta en una metonimia injusta (todo el continente americano a partir de sólo un país del norte), si bien aceptada comúnmente y de más fácil lectura, por lo cual se ha favorecido su uso.
 2. La importancia de la aportación de Scully en la revista *Perspecta*, junto a la de otros autores, puede verse en otro artículo publicado en REIA recientemente: Casas Cobo, F.J., y Villanueva Cajide, B. (2019). *El papel de la revista Perspecta durante la década de los años 50 en la validación histórica del Estilo Internacional y su contribución en la elaboración de la postmodernidad*. REIA, (14), 9-26.

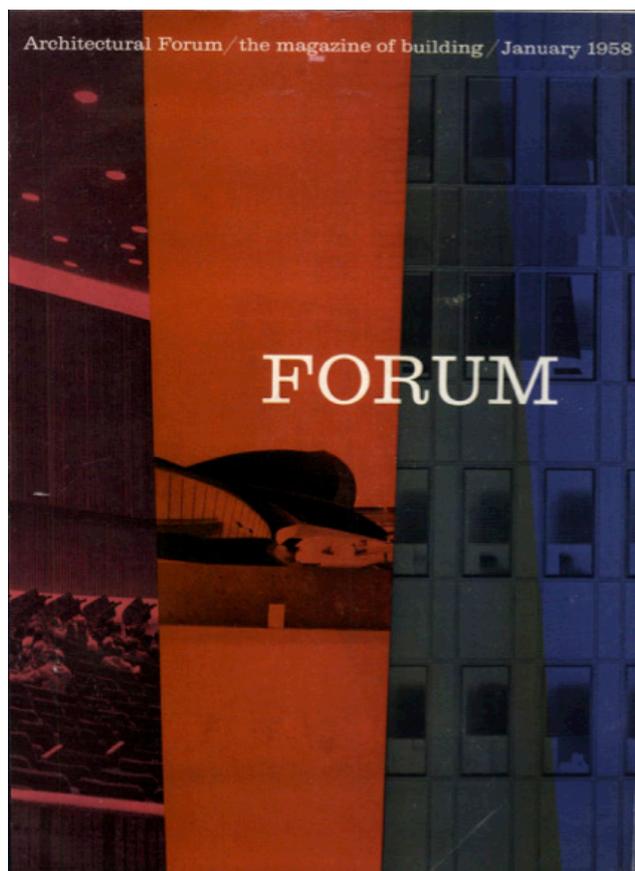
Peter Blake es una más de las figuras que personifican la consolidación de un nuevo escenario donde la hegemonía se traslada de Europa a América. Las razones son más y pueden rastrearse en años anteriores. Así también, en una rápida mirada a la biografía de Blake, sucede que de familia judía y nacido en Berlín en 1920, estudió en Inglaterra como consecuencia de la llegada de los nazis al poder en Alemania, si bien luego se trasladó a los Estados Unidos para estudiar finalmente arquitectura e incluso trabajar brevemente con Louis Kahn. A los 24 años ya era ciudadano americano y sustituyó su apellido original por el de Blake. Fue comisario de arquitectura y diseño en el MoMA durante dos años a finales de los cuarenta, durante los cuales escribió una monografía de Marcel Breuer, a la que seguiría otros libros sobre Wright, Le Corbusier, Mies³ y Johnson, quien fue también su mentor.⁴ Fue editor-jefe de *Architectural Forum* entre 1965 y 1972 y renegó de la modernidad en su libro *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked* (1977) –donde criticó la arquitectura moderna de posguerra– y del propio término, por su asociación con un estilo reduccionista.

El hecho de que estos artículos se publiquen en 1958 no parece casual. El año anterior fue clave para la arquitectura moderna por muchas razones, por ejemplo, la conferencia de John Summerson⁵ donde presenta su teoría del “programa” y la arquitectura moderna y su regla de los treinta años⁶. Algunos eventos como el gran debate sobre el Estilo Internacional en 1951 o la aparición del Nuevo Brutalismo en 1955 son anteriores, pero un editorial de la revista *Architectural Review* viene a confirmar 1957⁷ como el año donde esa sensibilidad arquitectónica cambiaría, coincidiendo con la publicación de Ronchamp⁸ en distintas revistas de forma simultánea, o el fallo del concurso para la *Sydney Opera House* en enero de 1957, favorable a Jorn Utzon, que marcaría la década siguiente al extenderse su construcción hasta 1973.

Mucho después, Anthony Vidler también estaría de acuerdo con el texto de Summerson al señalar 1957 como “un año de crisis arquitectónica”,⁹ por lo

-
3. BLAKE, PETER. *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1960.
 4. Philip Johnson nombró a Blake Comisario del Departamento de Arquitectura y Diseño Industrial del MoMA en 1948, poco antes de que Blake finalizara sus estudios de arquitectura en el Pratt Institute en 1949.
 5. Con motivo de la medalla de oro que el RIBA le otorgaba (más tarde publicado en RIBA Journal).
 6. SUMMERSON, John. “The Case for a Theory of Modern Architecture,” *Royal Institute of British Architects Journal*, June 1957, pp. 307–310. Summerson explica que la *Thirty-Year Rule governing changes of architectural taste* es la regla de los treinta años que gobierna los cambios en el gusto arquitectónico.
 7. Otros asuntos destacados de ese año son la exposición Hansaviertel (Interbau) en Berlín o las primeras imágenes de la exposición de Bruselas que tendría lugar al año siguiente y las repercusiones del fuerte envite de la campaña a favor de la recuperación del pintoresquismo inglés en las páginas de *Architectural Review*, un debate que enfrentó a esta revista con la también inglesa *Architectural Design*. Poco después y como claro signo de este cambio, los CIAM que salpicaron la década acabarían en una disolución que supuso un nuevo desgaste del frente hegemónico europeo.
 8. También el Seagram y pronto el Guggenheim, si bien generando ambas obras un debate de menor intensidad que Ronchamp.
 9. VIDLER, Anthony. “*Toward a Theory of the Architectural Program*”. Massachusetts Institute of Technology, *October Magazine*, otoño 2003, p. 61.

Fig. 01. Portada del mes de enero de 1958 de *Architectural Forum*.



que 1958 parece el momento ideal para hacer una suerte de balance o estado actual de la arquitectura moderna, tal como propuso la revista *Architectural Forum* en la serie de artículos cuyo análisis crítico presentamos a continuación, y de cuya atenta lectura se deben extraer necesariamente importantes conclusiones en relación a la pérdida de la hegemonía europea, la utilización de lo europeo en la validación de lo americano y, también, la aparición de algunos textos que allanan el camino del siguiente gran momento en la historia de la arquitectura, que no es otro que el postmodernismo.

La arquitectura moderna según la revista *Architectural Forum* (1958)

La primera portada del año 1958 de la revista *Architectural Forum* resume los intereses de la revista. Se trata de un montaje de tres edificios: las nuevas oficinas de CIT Financial Corp. en Manhattan de Harrison & Abramovitz, el pabellón americano en la exposición de Bruselas de Edward D. Stone y la terminal TWA en el aeropuerto JFK de Nueva York de Eero Saarinen. En ellos están representados tanto el poder económico, ya que CIT es la mayor firma crediticia americana de la época, el orgullo patrio del muy celebrado pabellón americano en la exposición de Bruselas de 1958, y uno de los nuevos territorios a conquistar en torno a la idealización de la naturaleza y la expresión de la estructura, que ya había explorado Wright y que era ahora transitaba Saarinen en su proyecto. En su primer artículo¹⁰ de marzo, de esa serie de seis que aparecerán a lo largo

10. BLAKE, Peter. "Modern architecture: its many faces", *Architectural Forum*, marzo 1958, p. 77-81.



Fig. 02. Página 77 del artículo de Peter Blake de marzo 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Fig. 03. Páginas 78 y 79 del artículo de Peter Blake de marzo 1958 para la revista *Architectural Forum*. En la página de la izquierda (78) aparecen la capilla Ronchamp de Le Corbusier (izquierda) y una iglesia en Oregon de Pietro Belluschi (derecha). En la página de la derecha (79), las terminales para la Pan Am (izquierda) y TWA (derecha) de Tippetts-Abbet-McCarthy-Stratton, Turano&Gardner (Pan Am) y Eero Saarinen (TWA).

Fig. 04. Páginas 80 y 81 del artículo de Peter Blake de marzo de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

del año 1958, Peter Blake se esfuerza en explicar las distintas caras de la arquitectura moderna. Lo hace con un tono dirigido a un público general, no necesariamente un especialista en la materia, al que interpela en distintas ocasiones para, a continuación, tratar de responder a sus hipotéticas preguntas, en un texto con una clara intención didáctica.

Blake lamenta que, de entre las revistas más populares, sólo *The New Yorker* tiene una sección dedicada a la crítica de arquitectura.¹¹ En realidad, lo que está poniendo sobre la mesa es la oportunidad de que América alcance en arquitectura las cotas de éxito de las que disfrutaban otras disciplinas relacionadas con la cultura.

Subyace en el conjunto de artículos el objetivo de subrayar la continuidad de la arquitectura del movimiento moderno y de Europa en la arquitectura americana de posguerra, con especial énfasis en las muchas posibilidades y virtudes del nuevo continente en todos los sentidos, es decir, los textos son a veces apologeticos de América como el país ideal donde la arquitectura moderna puede y deber continuar su evolución.¹²

Junto a esa reivindicación de lo americano, aparece enseguida otra de lo orgánico que, ya avanzamos, culmina cerrando un círculo muy evidente en el sexto de los textos de esta serie de Blake, dedicado por entero a Frank Lloyd Wright, el máximo representante de lo americano y lo orgánico. La arquitectura orgánica como hecho histórico tiene –según Blake– una especial afinidad con América, si bien ha sido saludada con júbilo en Europa mucho antes de que fuera apreciada en América.

Blake explica la necesidad de una arquitectura nueva que rompa con el pasado en tres ideas: La primera es la aparición de dos tipologías nuevas –los edificios en altura y los grandes edificios industriales– donde la historia lógicamente no podría ofrecer ejemplos ni referencias. La segunda es el cambio en los desplazamientos: de un movimiento relativamente lento a uno mucho más rápido: vehículos de tracción animal, coches, trenes y aviones. Si bien algunos de esos medios de transporte derivaron de nuevo en tipologías nuevas como las estaciones de tren, los aparcamientos o las terminales aeroportuarias, Blake prefiere aprovechar la oportunidad para hablar del concepto de “espacio en movimiento” de Frank Lloyd Wright, que “ha cambiado radicalmente las formas de nuestros edificios”. La tercera y última idea es la necesidad de una “tecnología¹³ de la construcción mecanizada” a la altura del reto que supone el enorme crecimiento de la población mundial en el último siglo.

11. Como ya se ha dicho en páginas anteriores, se trata de “The Sky Line”, la famosa columna que Lewis Mumford escribió durante unos treinta años, entre 1931 y 1963.
12. Para desentrañar de dónde viene la arquitectura moderna y hacia dónde va, Blake se sirve de una observación de un crítico que él respeta –Eero Saarinen– quien dice que estamos a mitad de camino de un nuevo pico en la arquitectura del mundo occidental. El momento es, por tanto, muy excitante y quiere hacer partícipe y cómplice del mismo a los lectores de la revista.
13. En cuanto a la tecnología, Blake se sirve de los apartamentos en el MIT de Alvar Aalto y de un edificio de oficinas de William Wurster en Calif para poner de manifiesto dos soluciones diferentes en cuanto a la selección de los materiales, con resultados igualmente modernos. Mientras el primero resuelve el aspecto tectónico desde la forma curva que puede construirse con ladrillo y hormigón, el segundo utiliza formas rectilíneas con la madera como material principal. Una fotografía de cada obra aparece en la página 80 de la revista. (ver fig. 04)



Two civilizations, two kinds of modern architecture: at the left, Le Corbusier's chapel at Ronchamp in the Vosges Mountains of eastern France is plastic, curvilinear, white, stone-finished—unmistakably Mediterranean in character. At the right, Pierre Boullée's church in Orpèze is angular, straight-lined, natural-finished—unmistakably the product of a wood-building, northern country. In its particular setting, such has equal validity, such is usually "modern," and each belongs to an equally ancient tradition.

trends—because the creation of a really new, coherent way of putting a building together is a mighty task.

Now does it mean that one system is better or more efficient than the next. It only means that the systems are *different*. The differences among them rest on the complex preferences, prejudices, backgrounds, and experiences that can be found among the originators of each system. For unlike a mathematical equation, which is satisfied by only one "correct" answer, an architectural problem can be met in many ways. The variety thus created keeps the scene from becoming monotonous and enriches the world.

And architecture—unlike "styling" or "packaging"—possesses another quality that is of the greatest importance to any client or consumer: it only starts to live after the job is done. A box of Kleenex tissue is through once it has been designed, manufactured, sold and used up. The cycle is short, simple, direct. But a good building is a living organism—it starts to do things of its own accord once it has been born. "It's shape our buildings," Winston Churchill has said, "and, afterwards, our buildings shape us." Good architects know how to breathe life into a building; it becomes a powerful force once the building is left to its own devices. The man who says that he knows nothing about architecture but knows what he likes had better take another look at his wife: he may be married to a Kewpie doll.

The ground rules are complex

Some things about modern architecture everybody knows, of course—or thinks he knows: he has been told that a "modern" building is more functional than so-called "traditional" architecture would be. This he understands to mean two things: first, that the new style is very practical; and, second, that it has no "traditions." He undergoes some shock, therefore, when he learns that buildings which architectural juries rank

very high in competitions may, at times, be of dubious practicality; that they can cost a pretty penny to build; that whole groups of "modern" architects do not agree by functionalism at all; and that others feel they are working in the main stream of an ancient tradition.

And as he gets closer to his subject, the complexity seems to grow rather than diminish; what appeared simple at first turns out to be anything but simple. Take the very concept of simplicity itself: on closer inspection, the buildings that appear simplest in their finished form turn out to have achieved that appearance by fairly complicated means, and at no reduced cost. Meanwhile, buildings that look complicated turn out to be relatively simple in terms of what goes on inside them—and quite inexpensive to build. Moreover—as in the case of "functionalism"—the observer soon discovers that there are many "modern" architects who do not subscribe to "simplicity" at all; they feel that a kind of "organic complexity" will produce the most convincing architecture for a complex era.

If these tendencies in architecture today seem confusing, it may make sense to keep in mind that it is the *life* of the building that matters, not its conception and growth. A "simple" looking building may have been



Some problems, two approaches: above, Fan An's new Midway terminal grew out of engineering principles; at the right, TWA's originated in pure sculpture. The first approach sees problems hourly—but not automatically; the second one produces punctually—but, again not automatically. Although the end results often look similar, the two approaches are philosophic opposites. Architects: Tappan-Albert-McCarthy-Bramson; Ives, Terano & Gardner (for Fan An); Eero Saarinen & Assoc. (for TWA).



created by the most tortuous detours imaginable—but once completed, it becomes an influence for greater simplicity and order in the lives of those who use it or merely see it. A "complex" building may have been very simple to build—but once completed, it can only serve to generate more complexity. (When such complexity is ordered—or "organic"—it may be a salutary influence in itself, but it will be a different influence.)

If the traveler from the world outside architecture has the courage to go on, he may next try to find out what is meant by "organic" architecture. Here the paradoxes are less pronounced, for the concept of "organic" architecture is rather broad in itself. It means that man has sought to build as nature does, in a more natural, more sentient, more rational way. Organic architecture as a historic fact claims a special affinity with America (and rightly so); yet, it was hailed in Europe long before it was appreciated in the U.S.

The matter of paradoxes grows longer and longer; there are those who stress the ideal of "regionalism" in architecture—but their buildings are often curiously alike, whether built in Oregon, Norway, Switzerland, or Japan. And there are others who pride themselves in their grasp of twentieth-century technology and produce what the public thinks of as "miracles of engineering"—but their particular structures are often hardest of all for twentieth-century engineers to construct. Some of the new large concrete shells, for example, may look as if they "grew right out of geometry," whereas they may actually violate structural theory—which, in turn, grows out of geometric laws.

The trends are many

This is the first in a series of articles which will seek to explain the paradoxes that confuse the layman. An attempt will be made to separate some of the major trends in architecture today by going back to their

sources, their aims, and their characteristic attitudes.

When Saarinen suggested that we had just reached the first plateau, he was speaking in part as a leading exponent of one of these major directions in modern architecture. In fact, of course, there are several parties of mountaineers; each party started out in a different valley; each has now reached its "Camp One"; each has used its own maps. Each party, indeed, has made its own guesses about the shape of the peak—or peaks—ahead. Somewhere along the line, two or three of these parties may have joined forces. Other parties may do so as the ascent continues.

So there are only two things reasonably certain at this stage, halfway up: first, where each party of mountaineers started out; and, second, where they are now. Their final objective, as suggested, is still shrouded in clouds. This series of articles will trace these early developments and hazard a guess about the future.

Why break with the past?

A newcomer to architecture may reasonably ask why it was necessary to invent a new kind of architecture in the first place. Was not the Parthenon good enough?

The question may be answered in three ways:

First, our era needed a new kind of architecture because we began to need (and learned to construct) two entirely new building types—the first radically new building types since the cathedral. One of these was the tall building, starting with the Home Insurance Building of Chicago in 1885, and the skyscraper just could not be built in the shape of the Parthenon or, for that matter, in the shape of Chartres. Instead, it was necessary to develop an entirely new architectural expression—and a great architect, Louis Sullivan, took the first steps along that road. The other new type was the modern factory, one story high and putting vast areas under one roof. Second, our era—and our architecture—had to reflect



Available building materials often suggest different forms of expression. Aalto's student apartments at M.I.T. curved up in the shape of a whiplash curve partly because concrete and brick permit—and even suggest—such forms. Wurster's office building in San Francisco, Calif., made a virtue of straight lines (and emphasized their straightness with long horizontal lines) because wood is essentially a straight material. Yet, in spite of the two buildings have much in common.



and respond to the biggest physical change man had undergone in several thousand years—the change from a relatively slow-moving to a relatively fast-moving animal. The many implications of that change were best understood by Frank Lloyd Wright. His concept of "space in motion"—about which more later—radically changed the forms of our buildings.

And, finally, our era needed a new kind of architecture because we needed a faster, more mechanized building technology to keep up with the fantastic population growth that has dominated the past 100 years of life on earth—the growth from 1 billion people in 1850 to 2 billion people in 1950, to an expected 3 billion people in 1975. This simple and terrifying statistic is responsible for almost every major change, both for the better and for the worse, in the way we live today.

These three momentous developments—bigger scale, faster motion, and more efficient technology—are most generally associated with the nature of America. So the architecture we call "modern" has always had a special affinity for America, and America for it.

And there is another reason for this special affinity. America is often called a "continuing revolution." Constant change is considered, at best, a necessary evil in most areas of Europe. To us it is an exhilarating characteristic of a youthful and energetic society. We were—and are—a nation with more space, more resources, and more left undone than any country in Western Europe. So the answer Americans might give to the question, "Why invent a new architecture?" is plainly—"Why not?"

New technology—and the man who used it

That, roughly, was the state of affairs in all the valleys from which our mountaineers started out. Their equipment was excellent: there were new techniques of building with iron and steel rods and rails, iron and steel

plates, sheets of glass. There was the great impetus of mechanization in every field—in transportation and in the manufacture of goods of every description. There was the growing interest in making things that were "honest"—honest to the material, honest to the mode of manufacture, honest to the ultimate use. (Greater honesty was necessary so that rapid development could continue; for it could not have continued on a false base.) There was also, after 1860, the sudden influx from Japan of new ideas about arts, crafts, and architecture. Rarely had so many new tools of the hand and of the mind appeared within so short a span of time.

But a new style is not created by a statistic, or by the invention of a better mousetrap. It is created by great architects, appearing at the right time, and capable of fusing the tools, the influences, and the various pressures into a single, beautiful, and convincing statement—into a single system of order. In Europe and in America within the past hundred years such architects appeared in astonishing profusion: Richardson, Sullivan, Root, and Wright in America; Mackintosh, Wagner, Loos, Van de Velde, Behrens, Berlage, Perret, and others in Europe. These men started the ascent.

They started the ascent from different points at the foot of the mountain range: some started from the cultural base of Mediterranean civilizations; others from the base of Northern Europe; still others came from the American prairie. In background, in temperament, and in esthetic preference these men could hardly have been more different. But all had this in common: they responded to the great problems of our age—the pressures of population growth and of the growth to popular democracy; they recognized the impending crisis of the individual in a mass society; and they all had an intuitive grasp of the technical tools that had been placed into their hands—and, more important, of the technical tools that would soon become available.



Two skyscrapers: above, Frank Lloyd Wright's "organic" Puller Tower in Oklahoma; at the right, Skidmore, Owings & Merrill's smooth Lever House in Manhattan. Wright's tower is constructed like a tree—its core is the trunk, its cantilevered floors are the branches. Although this is an entirely modern building made up of standard parts, its truly novel form suggests that it was designed to house individuals, rather than members of some "haphazard crowd." SOM's Lever House makes a virtue of simplicity and ornamentation, shows a degree of "simplicity" that such attitudes only with today's machine technology. It does not "glorify the individual," nor does it express the client's personality or profession as Wright's tower does; instead, Lever House provides a neutral backdrop against which the individual may express his or her own self. In short, in two buildings would be more different—though both are "modern." Subsequent articles will take up these differences in detail.





Fig. 05. Páginas 98 y 99 del artículo de Peter Blake de abril de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Las posibilidades que se derivan del uso honesto de los materiales constructivos y de cómo trabajarlos, ya sea artesanalmente o a través de procesos mecánicos, llevan a Blake a la influencia japonesa (muy conocida en Wright) y a la relación entre las artes, oficios y arquitectura, pero evita el movimiento *arts&crafts*, lo cual sería admitir una referencia -aunque europea- inglesa, algo que se muestra como una constante en los artículos y en el interés por validar lo americano a partir de lo europeo, pero no tanto lo británico, tal como veremos.

Las dos últimas imágenes del reportaje enfrentan dos edificios esencialmente modernos según Blake, aunque bien diferentes: la torre Price en Oklahoma de Frank Lloyd Wright y la *Lever House* en Nueva York de SOM; dos edificios construidos por arquitectos americanos en América.¹⁴

Del funcionalismo naif y sofisticado de la tradición funcional y las vanguardias al funcionalismo flexible de Mies y su clasicismo universal

En el segundo texto¹⁵ de la serie, Blake discute el manido concepto de “la forma sigue a la función”, preguntándose desde el título si es necesariamente así. Una fotografía a toda página de unos silos gigantes abre el

14. Las fachadas de los edificios son muy elocuentes y explican muy bien la individualidad de Wright y lo orgánico de su edificio, a partir no obstante de piezas estándar, frente a la sutileza y la precisión técnica de la fachada de SOM, síntesis de modernidad también, desde un acercamiento más anónimo.

15. BLAKE, Peter. “*Form follows function – or does it?*”, *Architectural Forum*, abril 1958, p. 98-103.

artículo. Su pie de foto revela cómo su “monumentalidad geométrica sirvió como inspiración para muchos arquitectos modernos” y plantea la cuestión de un dogma moderno, por otro lado ya superado y puesto en crisis hace tiempo, que necesita de la intervención del diseñador para alcanzar la categoría de arte. Así lo afirma Blake en ese pie de foto donde dice que “esas estructuras que fueron “no diseñadas” no se convertirían en arte hasta ser reinterpretadas por arquitectos habilidosos”.¹⁶

En el texto desarrolla una paradoja interesante sobre cómo “la forma sigue a la función” evoca la idea de arquitectura moderna por oposición a arquitectura tradicional, mientras que al mismo tiempo no hay un principio arquitectónico que pueda resumir mejor una tradición más antigua en arquitectura que aquella de la funcionalidad.¹⁷

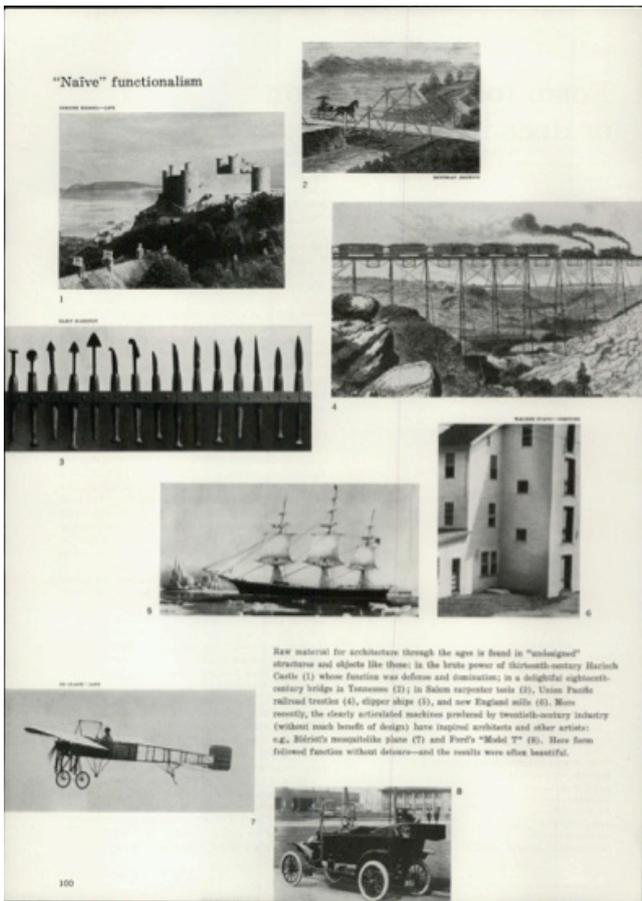
Blake incluye referencias como los almacenes ingleses del siglo XVIII,¹⁸ afirmando que el funcionalismo ha estado presente al comienzo de cualquier movimiento radical en arquitectura ya que, en su opinión, la arquitectura más funcional resulta más radical. Deja en segundo plano cualquier criterio estético a la hora de valorar las primeras catedrales del periodo normando (simples y austeras), los primeros *lofts* de la revolución industrial, e incluso los primeros rascacielos, de cuya apariencia estética se ocuparían después Sullivan y Root –dice Blake–, una vez la fase inicial de un funcionalismo radical y puro se había superado. Esta fase inicial del funcionalismo, que Blake denomina funcionalismo naif, y su ausencia de diseño, evolucionaría en el siglo XIX hacia otra variante donde las partes se articulaban y cuyos referentes en arquitectura podían encontrarse en Viollet Le Duc y sus análisis estructurales.¹⁹

16. BLAKE, Peter. “Form follows function –or does it?”, *Architectural Forum*, abril 1958, p. 99. “Grain elevators with their plan, geometric monumentality served as inspiration for many modern architects. Yet these structures were ‘undesigned’, did not become art until reinterpreted by skilled architects”.

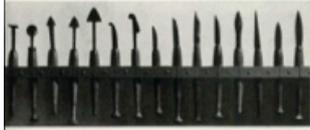
17. En este punto debe recordarse que al otro lado del Atlántico, la revista inglesa *Architectural Review* había iniciado pocos años atrás su campaña sobre la recuperación del pintoresquismo inglés, vinculada a la del *Outrage* (ira), como reacción a la fealdad de los paisajes urbanos de las nuevas ciudades inglesas. La campaña del pintoresquismo proponía soluciones para educar visualmente a los lectores de la revista y mejorar las ciudades. Una de las claves de la campaña era la mirada a lo que se llamó “la tradición funcional” (ver RICHARDS, J. M. “The Functional Tradition”, *Architectural Review*, n. 107, 1950, pp. 6-16, que luego daría lugar al libro homónimo RICHARDS, J. M., *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings*, The Architectural Press Ltd., Londres, 1958 [ilustraciones de Eric de Maré]). Tanto Richards, editor y articulista habitual de la revista, como Eric de Maré, habían presentado un gran conjunto de edificios industriales en lo que suponía una revalorización del patrimonio arquitectónico inglés. Esta suerte de catálogo de referencias quedaba así a disposición de los arquitectos modernos como ejemplo del buen hacer de sus antepasados del siglo XIX, en obras cuyo máximo valor residía en a su honestidad, franqueza y literalidad de materiales y funciones que, sin embargo, no estaban reñidas con una valoración arquitectónica muy favorable según Richards.

18. Anteriores incluso a los que conformaban el catálogo de Richards y las fotografías de de Maré, en su mayoría pertenecientes a edificios del siglo XIX.

19. Otra deriva del funcionalismo lleva a Blake a hablar de los constructores y promotores que rápidamente abrazaron el funcionalismo como estilo ideal con el que construir de forma económica, algo que los arquitectos no discutirán y los clientes aprovecharán para eliminar el vector humano o artístico, molesto y caro en ocasiones, reduciendo la construcción a una suerte de acto automático donde la función y la normativa definen la forma fácilmente.



"Naive" functionalism



Raw material for architecture through the ages is found in "undesign" structures and objects like these: in the brute power of thirteenth-century Harlech Castle (1) whose function was defense and domination; in a delightful eighteenth-century bridge in Tennessee (2); in Salem suspension tents (3); Union Pacific railroad trestles (4); clipper ships (5); and new England mills (6). More recently, the clearly articulated machines produced by twentieth-century industry (without such benefit of design) have inspired architects and other artists: e.g., Blériot's monoplanes (7) and Ford's "Model T" (8). Have form followed function without detours—and the results were often beautiful.



100



"Sophisticated" functionalism



The separation of different parts is the first rule of sophisticated functionalism, laid down by Viollet-le-Duc and illustrated in his 1864 design for a Concert Hall (1) whose iron frame was clearly expressed for all to see. Similar articulation is evident in the gothic dome by Buckminster Fuller (2) where construction and structure are clearly defined, and in a dining-plan school by Perkins & Weil (3) in which classroom, auditorium, and gym can be "read" from the outside.

Unadorned geometry as found in American sites (4) fascinated the late Eric Mendelsohn. He translated their forms first into a sketch for a factory (5), later (6), into a row of balconies on a San Francisco hospital—which proved to be quite functional despite its "functionalist" origins. La Corbuise and machine forms (7) in his early French pastiche (8), finally applied them to elements in architecture (9). By this time the original function of the machine had been all but forgotten.



102



MODERN ARCHITECTURE 23

The difficult

The neat, simple face of many a modern building is achieved at considerable expense and trouble

The late Constantin Brancusi's polished bronze sculpture, "Bird in Space" (1929), remains one of the finest examples of perfection and simplicity in art.



art of simplicity

BY PETER BLAKE, A.I.A.

The only trouble with a simple little word like "simple" is that so many people think it is synonymous with "easy." In real life, of course, "simple" often means "difficult." Horatio Greenough, who was Emerson's sculptor-friend and one of the spiritual fathers of modern architecture, once said that "the redundant must be pared down, the superfluous dropped, the necessary itself reduced to its simplest expression. . . . This dearest of all styles costs the thought of men much, very much thought, untiring investigation, ceaseless experiment." And 100 years later Ludwig Mies van der Rohe, the leading exponent of simplicity, put the thought more tersely when he proclaimed that "less is more." He might have added, "simplicity is not for the simple."

Contrary to general belief, the modern ideal of functionalism and the modern ideal of simplicity go along together only part of the way. Functionalism is (as FURCH explained last month) basically a romantic idea; it goes back in history to Viollet-le-Duc, the contemporary of Victor Hugo and restorer of Gothic churches. To be sure, in stripping away everything that did not help the building to operate, and in reorganizing the parts of a building so they would vitally serve specific needs, the functionalists did a lot of simplifying of their own; but in the end this proved to be something very different from the ideal of a simplifier like Mies—an ideal which is basically classical. Its roots go back not so much to Viollet-le-Duc as to those great German architects of the classic revival, Von Klenze and Schinkel, who prepared the way for Mies's kind of modernism behind a Greek screen.

Simplicity—classical and universal

The fact that the ideal of "classical simplicity" has been able to survive at all in this supercomplicated, technical age is due in part to an act of genius by Mies himself. To explain it one must go back for a moment into that many-sided, fertile, and tortured age, the nineteenth century.

There were then three great architectural moods competing for public favor in an ever more complicated world. They are well known. There was the classical mood which started on a broad scale with the classical and the Greek revivals and culminated in the Lincoln

Memorial. There was the romantic mood of the Gothic revival and of later romantic eclecticism—producing Richardson's Pittsburgh courthouse and jail, or Coolidge's St. Thomas. And then, as a steady undertone, there was the great dramatic surge of the Baroque, the style that lit up classical order with romantic fire—shown only weakly in America as "Georgian" architecture as, for example, in the rather imitative St. Paul's Church in New York.

These styles fought some spectacular duels, such as that between McKim's great public library in Boston across the square from Richardson's romantic Trinity Church, or between McKim's baroque Municipal Building in New York across the way from Cass Gilbert's pseudo-Gothic Woolworth Building. But all of the styles were bound to lose—at least in their nineteenth-century form; for science and technology soon demanded a very different kind of expression.

For one thing, building itself became simply too complex. Steel and concrete construction burst all the familiar masonry bounds, and mechanical equipment filled up the new buildings with a terrifying labyrinth of pipes, ducts, wires, shafts, chutes, wells, pins, docks, intakes, and exhausts. In some building types, more than 25 per cent of the enclosed space was turned over to the mechanics of living, and in a few the mechanics of living ate out the actual living space almost completely.

Worst of all, the building program itself became increasingly complicated also. Not only did new programs make a scrambled mess of those fine, stately progressions of lobbies, corridors, rotundas, and foyers that had been organized so well by the Beaux-Arts, but quick obsolescence made a hash of almost any predetermined sequence of spaces. More often than not, the only certainty about the future use of a building was that such use was quite uncertain—that the use might change a dozen times during the life span of the structure; so that flexibility of plan became an essential prerequisite regardless of whether an architect was designing a factory, an office building, or a three-bedroom house.

It was a situation in which—if all possible approaches—classical simplicity would have seemed to be the most certainly doomed. And so it would have been except for an act of pure genius. Yet genius itself might not have

Architectural Forum / May 1968

127

Fig. 06. Páginas 100 y 102 del artículo de Peter Blake de abril de 1958 para la revista *Architectural Forum*, donde aparecen los ejemplos sobre funcionalismo *naïf* y funcionalismo sofisticado de los que Blake habla en el texto.

Fig. 07. Páginas 126 y 127 del artículo de Peter Blake de mayo de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Por último, Blake lanza la cuestión de la vigencia del funcionalismo moderno y encuentra en Le Corbusier y Gropius dos arquitectos que se alejaron de los prismas puros y la abstracción (el segundo en su etapa americana) y se acercaron a una arquitectura con formas de inspiración más orgánica que, en lugar de aprender de la máquina, lo hace de las estructuras de la naturaleza.

En cuanto a la expresión de la estructura como parte de esa articulación funcionalista inicial, reclamada a uno y otro lado del Atlántico por los apóstoles de lo orgánico, la posibilidad de llevarla aún más lejos y hacer evidentes las instalaciones de los edificios es otra de las cuestiones que el autor plantea como una posible interpretación errónea del funcionalismo, al igual que la excesiva especialización de los espacios a partir de la función que albergan, ya que ésta, como explica Blake, puede cambiar a lo largo del tiempo, cuestión que aparece solucionada en el artículo siguiente gracias a Mies y su funcionalismo flexible. Blake finaliza el texto retomando el título de su primer artículo²⁰ y recordando que el funcionalismo es sólo una de las “múltiples caras de la arquitectura moderna” a las que entonces se refirió.

El tercero de los artículos de la serie de Blake para *Architectural Forum* sobre arquitectura moderna tiene a Mies como protagonista y versa sobre “el difícil arte de la simplicidad”.²¹ El texto retoma la idea de funcionalismo que, dice Blake, no es sinónimo de simplicidad necesariamente. En este sentido, el autor se esfuerza en explicar cómo el “menos es más” de Mies podría apostillarse con un “la simplicidad no es lo simple”, ya que para alcanzar el grado de simplificación que presenta la arquitectura miesiana, se requiere una complejidad cognitiva absolutamente incompatible con un pensamiento simple.

Blake sostiene que el clasicismo universal de Mies es diametralmente opuesto al funcionalismo, entendiendo por este una articulación de partes muy especializadas y formas que acomodan exactamente las funciones a realizar. En el caso de Mies, Blake destaca su “espacio universal”, que él identifica inicialmente en el proyecto para un pequeño museo no construido en 1942 y tiene su desarrollo en el Crown Hall del I.I.T. doce años después. Dicho concepto espacial describe el espacio sin obstrucciones, anónimo y susceptible de acomodar un gran número de funciones diferentes que caracteriza este edificio, es decir, lo contrario de la articulación de espacios especializados que el funcionalismo más riguroso proyectaba con anterioridad; o, en palabras de Mies que utiliza Blake en su artículo: “No dejamos que las funciones nos dicten la planta. En su lugar, déjennos que hagamos que haya espacio suficiente para *cualquier* función”.²²

Del mismo modo que hiciera en artículos anteriores, Blake usa imágenes de proyectos construidos que ejemplifican los principales conceptos

20. “Modern architecture: its many faces”.

21. BLAKE, Peter. “The difficult art of simplicity”, *Architectural Forum*, mayo 1958, p. 126-131.

22. BLAKE, Peter. “The difficult art of simplicity”, *Architectural Forum*, mayo 1958, p. 128. “We do not let the functions dictate the plan. Instead let us make room enough for any function”.

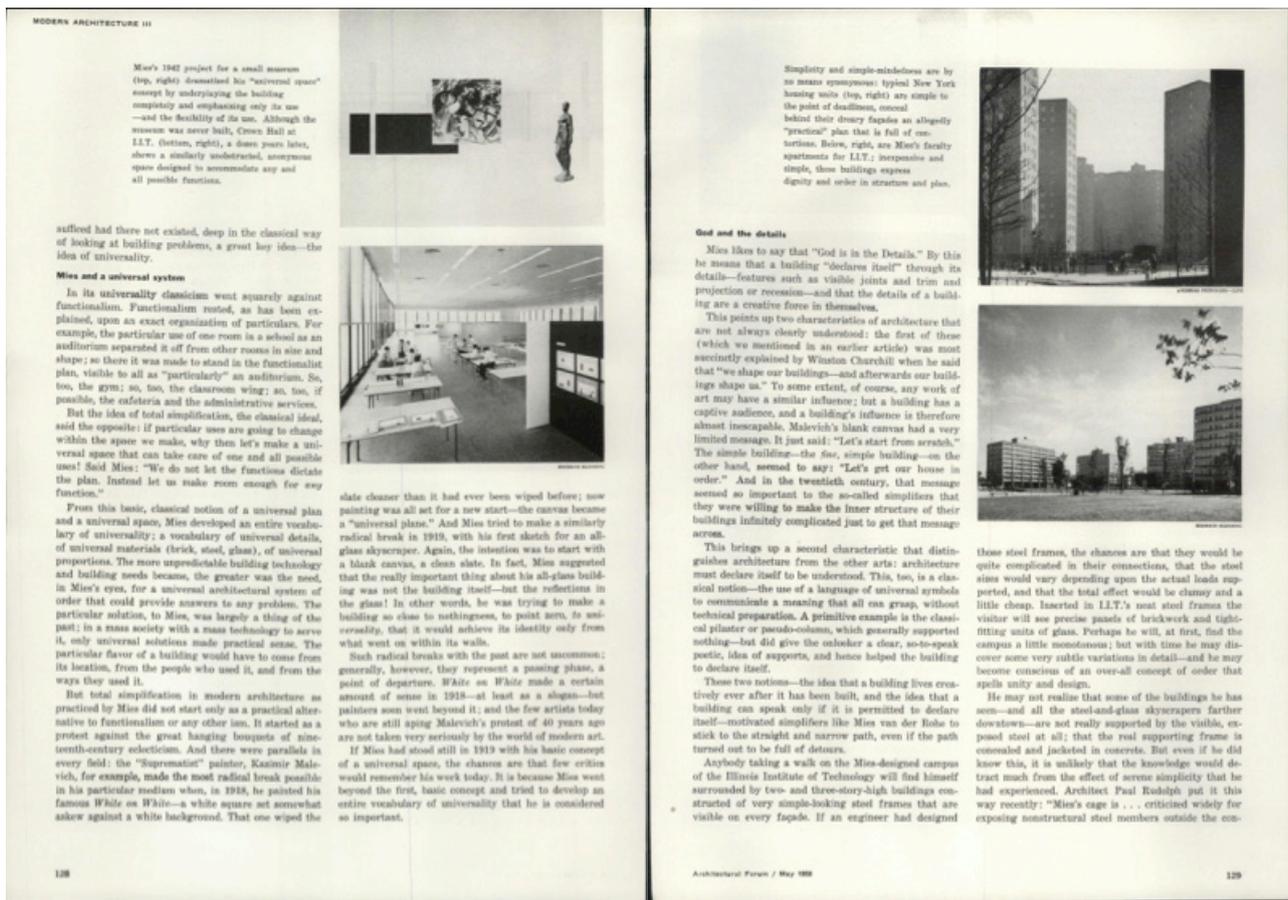


Fig. 08. Páginas 128 y 129 del artículo de Peter Blake de mayo de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

que desarrolla. Es el caso de la simplicidad, que es representada por los edificios de apartamentos en el I.I.T. de Mies, frente al pensamiento simple, que ilustra con unos edificios residenciales anónimos en Nueva York. De este modo, el autor ahonda en la oposición entre la simplicidad y lo simple, al señalar cómo, detrás de esas fachadas aburridas y monótonas que proclaman ser prácticas, pueden esconderse plantas con recorridos tortuosos.

Para finalizar, Blake señala dos principios de lo que define como arquitectura universal. Uno es la preferencia por los espacios polivalentes frente a los que adaptan rígidamente su forma a funciones muy específicas y que, consecuentemente, se vuelven obsoletos al cambiar estos. El segundo principio es el de la universalidad de los detalles y materiales sobre las soluciones especiales y detalles específicos.

Lo segundo probablemente se inscribe en esa decidida apuesta de la arquitectura americana por la estandarización y la industrialización que no sólo *Arts & Architecture* había hecho, también *Architectural Forum*, cuyos ingresos se sostenían en las muchas páginas de publicidad que anunciantes de la industria de la construcción pagaban y que la propia revista correspondía con secciones *ad hoc* sobre nuevos materiales y aplicaciones, así como descripciones y análisis en detalle de algunos proyectos que los utilizaban, en una simbiosis muy favorable para los intereses de ambas partes que duraría aún bastantes años, al menos hasta la crisis del petróleo de la década de los setenta.



Fig. 09. Páginas 114 y 115 del artículo de Peter Blake de junio de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

En un curioso alegato final, Blake recalca la importancia de la escuela de Mies diciendo que, además, es “relativamente sencilla de copiar”, y que su bondad en términos de calidad y universalidad, así como su simplicidad, la convierten en uno de los más importantes recursos que la arquitectura moderna puede utilizar en ese tiempo. El hecho de que la arquitectura de Mies tenga esa cualidad de ser fácilmente reproducible es interesante, en opinión del autor ya que no todos los arquitectos pueden ser unos genios como él. Esto también le sirve para contraponer el genio del alemán con el de Wright, que califica de prácticamente inimitable.

Sin embargo, el talento de los seguidores de Mies será clave para que esas soluciones universales puedan producir edificios que huyan de la monotonía y la homogeneidad que ya se señalaba como un problema de la arquitectura moderna y que, de hecho, tal como sucedió en Europa, será su tumba.

Un pintoresquismo *no inglés* para humanizar la arquitectura de la máquina. Aalto o Ronchamp como valedores del *California Style*

Si el tercer artículo de Blake giraba en torno a ese lenguaje universal de Mies en su simplicidad y capacidad de ser modelo para otros, el cuarto de la serie versa, opuestamente, sobre la individualidad y el enfoque humanista de la arquitectura moderna, que le permite huir de la hecha por máquinas.²³

23. BLAKE, Peter. “Architecture and the individual”, *Architectural Forum*, junio 1958, p. 112-117.

Además retoma el debate, todavía vigente, que sitúa a la arquitectura a medio camino entre ingeniería y arte. Mientras algunos arquitectos critican esa apariencia “fabril” de la arquitectura moderna ligada a la tecnología, sus defensores creen poder reproducir la belleza de los tradicionales edificios construidos con piedra y madera a partir de muros cortina y perfiles metálicos extruidos.

En este sentido, Blake señala a los humanistas como un grupo de arquitectos modernos que no tienen nada en contra de la tecnología y pueden, no obstante, hacer una arquitectura bella, más humana, a partir de, por ejemplo, las enseñanzas de Thoreau.²⁴ Al señalar a Thoreau y a lo pintoresco como referencias, Blake sitúa a los humanistas junto a lo casual, lo vernacular y lo intuitivo. Blake de nuevo no se detiene en esas referencias inglesas,²⁵ dando preferencia a autores y obras americanas, como es el caso de Thoreau o los dormitorios que Alvar Aalto proyecta para el MIT o la arquitectura japonesa, que tanto había interesado a Wright, y finalmente el “California Style”.

El trabajo de Alvar Aalto es puesto en valor por Blake como el de alguien con un ojo bien entrenado para producir estos accidentes pintorescos que en la arquitectura vernacular ocurrían por casualidad.²⁶ De esta modo, Blake está hablando de regionalismo en arquitectura (el *California Style*), como respuesta a una arquitectura deshumanizada, pero a la vez de un mundo cada vez más pequeño²⁷, donde en realidad

24. Henry David Thoreau (1817-1862) fue un filósofo y poeta americano considerado uno de los padres de la ciencia medioambiental, así como impulsor de la desobediencia civil y de una vida más en armonía con la naturaleza (ver si esto es exacto o re-escribir). Ya un siglo antes, hablaba de la irregularidad en tamaño y alineación de las ventanas (algo muy habitual en nuestras fachadas contemporáneas como signo de la liberación de la estructura que propuso Le Corbusier en sus *cinco puntos para una arquitectura moderna*) y en el pintoresquismo del que Blake en el pie de la primera de las fotos del artículo dice que se utiliza para confrontar con un juego de formas también irregulares pero que “escogidas y compuestas con el mayor cuidado y discriminación” también pueden dar lugar a una cierta individualización del conjunto construido.

25. A pesar de que la campaña del pintoresquismo de *Architectural Review* había empezado ya en la década de los cuarenta.

26. Es curioso que Blake no tenga problema en utilizar a Aalto o a otros arquitectos nórdicos constantemente, obviando, sin embargo, la relación evidente que existe entre el pintoresquismo inglés y el empirismo nórdico. Blake utiliza una anécdota un tanto extrema de Alvar Aalto, en la que este responde a un arquitecto de la India que le visita, que aunque desconoce cuál es el módulo de su oficina, probablemente sea “un milímetro o menos”, algo que podría enervar a cualquier promotor americano y a los defensores de la arquitectura moderna de catálogo industrial en aquel momento pero que, incluso en la contemporaneidad, puede que resulte anacrónico, más allá del valor del arquitecto que defendía este amor por el detalle y lo artesanal en esa aproximación humanista de la que Blake se hacía eco en el texto.

27. Blake habla de un mundo que está encogiéndose (*shrinking*) en el sentido de que los medios de transporte (sobre todo el avión) hacen que cualquier lugar se accesible en cuestión de horas. La globalización empieza a ser un hecho y las diferencias entre países (aunque él habla de regiones, dado el carácter inmenso de un país como los Estados Unidos de América) son cada vez más pequeñas. Por supuesto, todo ello encaja muy bien con las ambiciones colonizadoras y expansivas, en lo político y lo económico, del país americano, mucho más acentuadas después de proclamarse vencedores de la Segunda Guerra Mundial donde, más allá de las enormes pérdidas en vidas humanas, y sus ciudades no tuvieron que ser reconstruidas, como sí ocurrió en Europa, y de hecho su economía salió reforzada contribuyendo a afianzar esa hegemonía que en arquitectura no será una excepción.

se pueden buscar soluciones en lugares remotos como Japón, pudiendo ser válidas para resolver un problema local. En cierto modo, no es más que una arquitectura que puede servirse de recursos universales para ofrecer soluciones locales e individuales adaptadas a cada región, sin que ello lleve a una homogeneización como hiciera el Estilo Internacional, pero sí a la posibilidad de que en distintas partes del mundo aparezcan arquitecturas similares en *estilo*, tal como hizo el Estilo Internacional, si bien a partir de respuestas a programas o situaciones similares de recursos materiales y entornos medioambientales y no a cuestiones meramente estilísticas.

Ronchamp representa la fase madura de la obra de Le Corbusier que, para Blake, hace posible incluirle dentro de estos arquitectos humanistas. De este modo, el autor encuentra la referencia formal de la capilla en las “formas redondeadas de estuco de las casas de pescadores de las islas del mar Egeo”.²⁸

Consecuentemente, el enfoque humanista enriquece su vocabulario desde fuentes mucho más variadas que la máquina -dice Blake- y busca ofrecer una arquitectura que se parezca más a la vida humana, imprevisible y caótica, palabra que se utiliza a menudo en el texto, junto a la de pintoresco, para explicar el recurso del “*built-in chaos*” que define ese caos ordenado del que ya se había hablado en algunos artículos de *Architectural Review* y al que Blake no hace referencia alguna de nuevo.

Ese desorden pintoresco va más allá del espacio universal que ofrecía Mies en sus plantas isótropas, anónimas y abstractas. Los humanistas, frente a los “simplificadores”,²⁹ introducen de forma premeditada un cierto caos cuya irregularidad sea capaz de adaptarse a los cambios futuros, frente al orden y el vacío flexible de Mies y sus epígonos. La máquina debe adaptarse al hombre y no al revés, sostienen los humanistas, y Blake utiliza el Seagram de Mies, donde algunos paneles tintados de la fachada fueron rechazados en obra por tener un tono distinto de los demás, para señalar cómo los humanistas sí podrían valorar estas diferencias en el resultado de la fabricación de materiales a partir de procesos industriales, introduciendo así la ansiada variación e irregularidad de la que se viene hablando en el texto.

28. BLAKE, Peter. “*Architecture and the individual*”, *Architectural Forum*, junio 1958, p. 115.

29. Blake usa el término “simplifiers” para referirse a Mies y a otros arquitectos que proyectan espacios funcionales similares a los que él explicó en el texto anterior de la serie. Aunque por su traducción al castellano y el contexto de defensa del humanismo frente al funcionalismo, el término “simplifier” pudiera parecer peyorativo, ya se vio en ese tercer texto titulado “el difícil arte de la simplicidad”, que Blake entendía a Mies como una de las caras de la arquitectura moderna y, más allá de sus problemas, por ejemplo, de climatización, lo situaba como un genio junto a Wright.

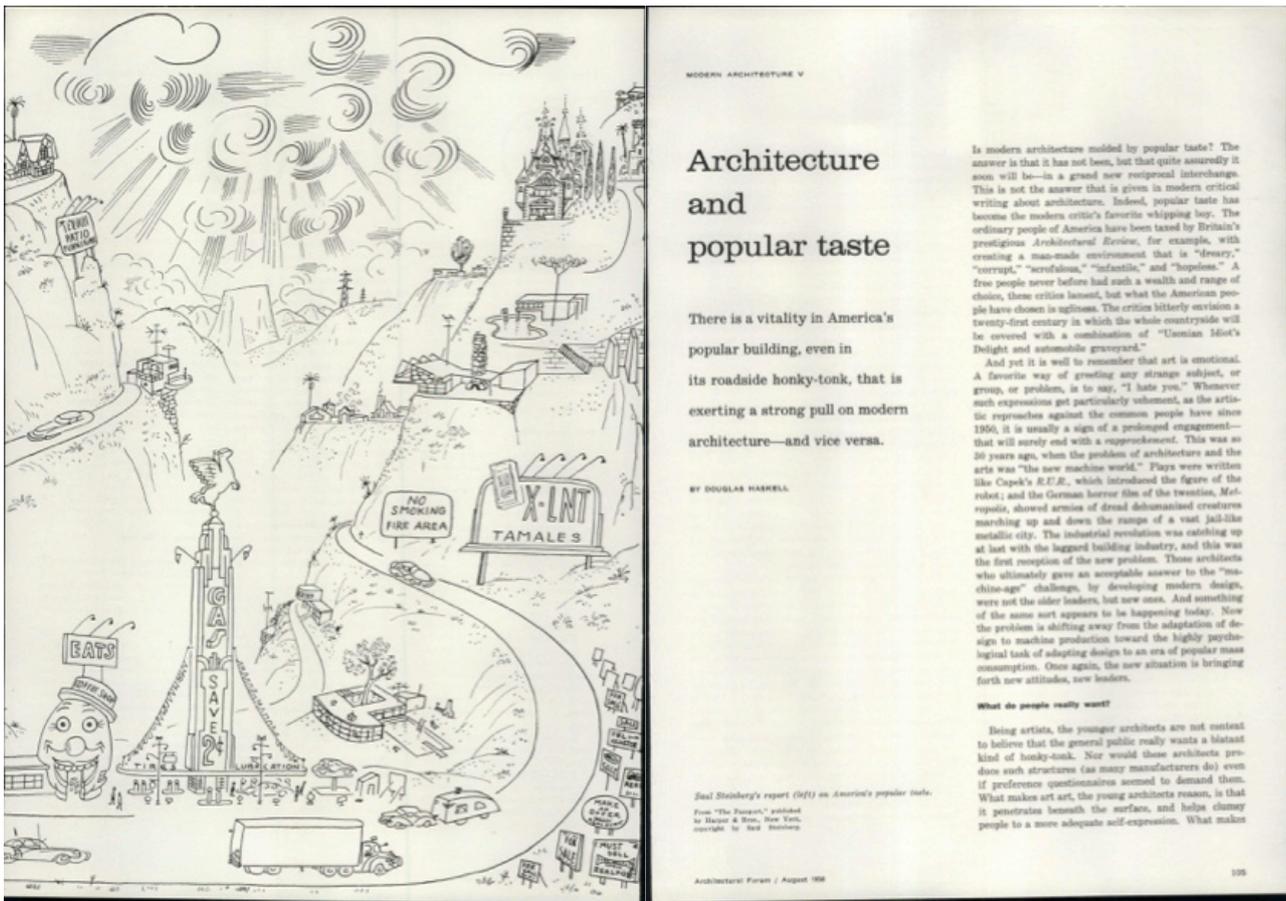


Fig. 10. Páginas 104 y 105 del artículo de Douglas Haskell de agosto de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

La necesidad de una arquitectura moderna inspirada en lo popular y lo americano

El quinto artículo³⁰ es quizá el más interesante de la serie por varias razones. La primera es que su autor no es Peter Blake sino Douglas Haskell, editor de la revista. El hecho de que el editor de la revista firme un artículo con el título “Arquitectura y gusto popular”, aún no siendo el editorial, que en cierto modo sí que puede identificarse con la agenda de la revista y su posición oficial en relación a según qué temas, habla de un interés por situarse cerca del público general y de ese gusto popular al que el título hace referencia. La segunda razón, lógicamente, es que se trata de un artículo absolutamente clave para entender la progresiva deriva de la arquitectura moderna hacia la posmodernidad, en paralelo a otros artículo que operan del mismo modo desde otras publicaciones, como, por ejemplo, la también americana revista *Perspecta*.

La ilustración elegida para abrir el artículo es un paisaje dibujado a toda página que pretende ser una suerte de “informe sobre el gusto popular americano” de Saul Steinberg. En él aparece una carretera serpenteante donde edificios pretendidamente modernos se intercalan junto a un fantástico castillo historicista y numerosos carteles y anuncios de carretera, coches, un camión y otros edificios parlantes de gran tamaño. Su visión no puede menos que recordar el *Learning from las Vegas* de poco más de

30. HASKELL, Douglas. “Architecture and popular taste”, *Architectural Forum*, agosto 1958, p. 104-109.

diez años después en una versión montañosa³¹ (las colinas de Hollywood en Los Ángeles) mezclada con edificios de Neutra o Schindler que aún resisten el envite postmoderno de Venturi y su propuesta de una arquitectura más simbólica, que este artículo sin embargo ya parece preconizar.

Haskell se pregunta al comienzo del artículo si la arquitectura moderna está moldeada por el gusto popular, siendo su respuesta que, si bien no ha sido así hasta el momento, un cambio en la dirección de la misma para satisfacer al gran público es inevitable. Quizás sea necesario mencionar para comprender un poco más al autor que éste –tal como Blake cuenta en sus memorias– era un acérrimo defensor de lo americano, hasta el punto de incomodar al propio Blake, cuyo origen alemán le hacía tener una posición más equilibrada.

El caso es que Haskell cuenta en su texto que “la prestigiosa revista británica *Architectural Review* ha acusado a la gente corriente de América” de haber creado un entorno para el hombre que es deprimente, corrupto, escrofuloso, infantil y desesperanzador.”³² Por el contrario, el autor va a defender una postura mucho más cómplice con el usuario y desplaza el problema de la adaptación del diseño en la era de la producción maquinista hacia una tarea mucho más difícil y de carácter psicológico en donde el diseño se adapte al consumo popular, esto es, a las masas.

Haskell se pregunta qué es lo que la gente quiere y llega a la conclusión de que los jóvenes arquitectos modernos están buscando una respuesta en tres direcciones. La primera, como consecuencia de la demanda popular de más decoración y “romance” como sustituto de una arquitectura altamente intelectual. La segunda sería la arquitectura *googie* basada en la futurista y la moda del *streamlining* en diseño de los años 30, que un crítico podría describir como “nuevo barroco”. Finalmente, una tercera dirección se hallaría como contraparte del jazz en música, es decir, una nueva forma de arte que evoluciona desde un origen popular hasta una disciplina más seria y elaborada. Como en las dos anteriores, utiliza dos términos, uno más pedagógico como el de *honky-tonk*, y otro que dice que ya los críticos ingleses han acuñado: el de *shariwaggi*.³³

31. Haskell utiliza a Wright y a Bruce Goff casi como únicos representantes modernos y aceptables de esta arquitectura que no renuncia a la fantasía, enfrentados a los deseos de un pueblo ignorante que quisiera construir casas de campo inglesas o palacios italianos fuera de sus territorios originales, o ranchos en el este americano, errores de interpretación de una sociedad desinformada en cuestiones arquitectónicas.

32. “*Man Made America*”, *Architectural Review* 108 (December 1950), 339, 414. “*The ordinary people of America have been taxed by Britain’s prestigious Architectural Review for example, with creating a man-made environment that is ‘dreary’, ‘crofulous’, ‘intantile’, and ‘hopeless’.*” El artículo al que se refiere Blake es en realidad antiguo y forma parte de un número completo que *Architectural Review* dedicó en diciembre de 1950 a América, siendo la cita que se acompaña atribuida a Richards y Pevsner que, no contentos con la descripción anterior, especulan con un escenario donde las afueras de la ciudad y el campo en el siglo XXI en los Estados Unidos no sean más que una combinación de “casas usonianas para el disfrute de los idiotas y cementerios de automóviles”.

33. Ciertamente, este último término se había usado ya en los años cuarenta y cincuenta en la revista *Architectural Review* para definir despectivamente un estilo que los ingleses encontraban absurdo, por oposición –luego– a las posibilidades del pintoresquismo.



Fig. 11. Páginas 108 y 109 del artículo de Douglas Haskell de agosto de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Esa triada de términos donde se puede hablar de sentimentalismo, arquitectura *googie*, *honky-tonk*, nuevo romanticismo, nuevo barroco y nueva improvisación, o incluso dulzura y simbolismo, son las evidencias que Haskell encuentra de una aproximación entre arquitectura moderna y gusto popular. Una prueba de ello es el término “nueva Alhambra”, del que Blake consideraba el pabellón americano de Bruselas de 1958 como su mejor representante. De este modo, explicaba que la fábrica americana ya antes había sido el epítome del funcionalismo, pero que la necesidad de añadir –tal como se mencionaba antes– lo que él llama ahora “los placeres del consumo” a una arquitectura antes sólo basada en la producción, ha hecho que los patios exteriores, las láminas de agua y los distintos elementos florales, incluso en la forma de macetas colgantes, hayan contribuido al éxito del pabellón. Haskell dice que América no está sola en este empeño ya que hay ejemplos de ello en las fábricas italianas de Olivetti y sus arquitectos.³⁴ Además de Edward D. Stone –el veterano autor del pabellón americano– los jóvenes arquitectos Minoru Yamasaki y Paul Rudolph también trabajan endulzando y haciendo edificios más bellos y del gusto popular, por ejemplo construyendo pilares con forma de árboles de tres pisos de altura en la *Wayne University* de Detroit, obra de Yamasaki, a la manera de las columnas y enjutas de arcos de algunos edificios góticos venecianos.

34. Lo que no dice Haskell, probablemente por desidia ya que antes ha mostrado su conocimiento profundo de la revista *Architectural Review* citando un artículo de hace ocho años, es que la revista inglesa ya había integrado en su recetario particular sobre el pintoresquismo todos estos elementos de los que él habla, sobre todo a partir de los artículos, dibujos y collages de Gordon Cullen. Pero de nuevo, igual que en el caso de Blake, este reconocimiento a una referencia muy inglesa no se hace.

El deseo de Haskell de una arquitectura que sea lo que el jazz a la música, nacida de lo popular pero elevada a culta, parece inalcanzable a juzgar por los ejemplos que propone. Más allá de la referencia a *Times Square* en Nueva York, que sí podría remitir al tempo del jazz y a los términos de *swing* y notas sincopadas que representan el tintineo y la vibración de los carteles luminosos que la definen, su traducción a la arquitectura está ausente en el artículo y queda sin desarrollar más adelante en la historia, al menos en los términos en que el autor propone.

La última reflexión del texto es una llamada a que la arquitectura moderna añada *decoratividad* (*decorativeness*), simbolismo e improvisación (de nuevo inspirada por el jazz) y cambie América. El cambio llevará tiempo –dice Haskell– y no ocurrirá de la noche a la mañana, pero tampoco es un cambio que se esté reclamando ni mucho menos para huir de la idiotez *usoniana* y la fealdad del cementerio de coches que destacó en 1950 *Architectural Review*. Bien al contrario, es un cambio que se apoya en esos elementos y va hacia esa dirección convencido de su idoneidad a pesar del desprecio que algunos intelectuales seguirán mostrando. Lo que propone Haskell, un acercamiento del diseño moderno al gusto popular, es justo lo contrario de lo que los ingleses proponían, una educación del gusto de la gente, incluyendo esa pedagogía visual de Cullen y sus colegas en *Architectural Review*. Por el contrario, en su artículo, Haskell simplemente asume sin ningún problema como una cuestión más a la que plegarse, un asunto sobre el que la arquitectura moderna debe reflexionar, acercándose como hará, en los años por venir, a ese gusto popular.

La supremacía de lo americano en Wright

El sexto y último artículo³⁵ de la serie lo vuelve a firmar Peter Blake y lo dedica por completo a glosar la obra de Frank Lloyd Wright, ni más ni menos que el “maestro del espacio en arquitectura”. El artículo consta de una introducción y varios temas: la liberación del espacio, la estructura modelada por el espacio, la naturaleza y los materiales, la ciudad y la pradera y, finalmente, la democracia y lo individual.

El tono es completamente apologético y sitúa a Wright como el ejemplo vivo de las muchas caras de la arquitectura moderna a finales de los cincuenta. Esta era la tesis inicial de Blake para esta serie de artículos al considerar que el arquitecto americano ha estado presente desde el comienzo de la arquitectura moderna en todas sus fases hasta ese momento.

Es muy interesante el análisis de algunos de los párrafos del artículo donde Blake disculpa a Wright cuando fue acusado de chauvinismo por relacionar el concepto *space-in-motion* (espacio en movimiento) con el espíritu americano.³⁶ Blake afirma que dicha preocupación existe

35. BLAKE, Peter. “Frank Lloyd Wright: master of architectural space master or”, *Architectural Forum*, septiembre 1958, p. 120-125, 196-197.

36. Espacialmente, la idea no es más ni menos que liberar el espacio, hasta ahora encerrado en habitaciones, y dejarlo fluir desde el interior al exterior, y en el interior a través de las distintas estancias que ahora ya no están separadas necesariamente mediante puertas sino que se comunican de forma menos discontinua a través de otros elementos arquitectónicos.

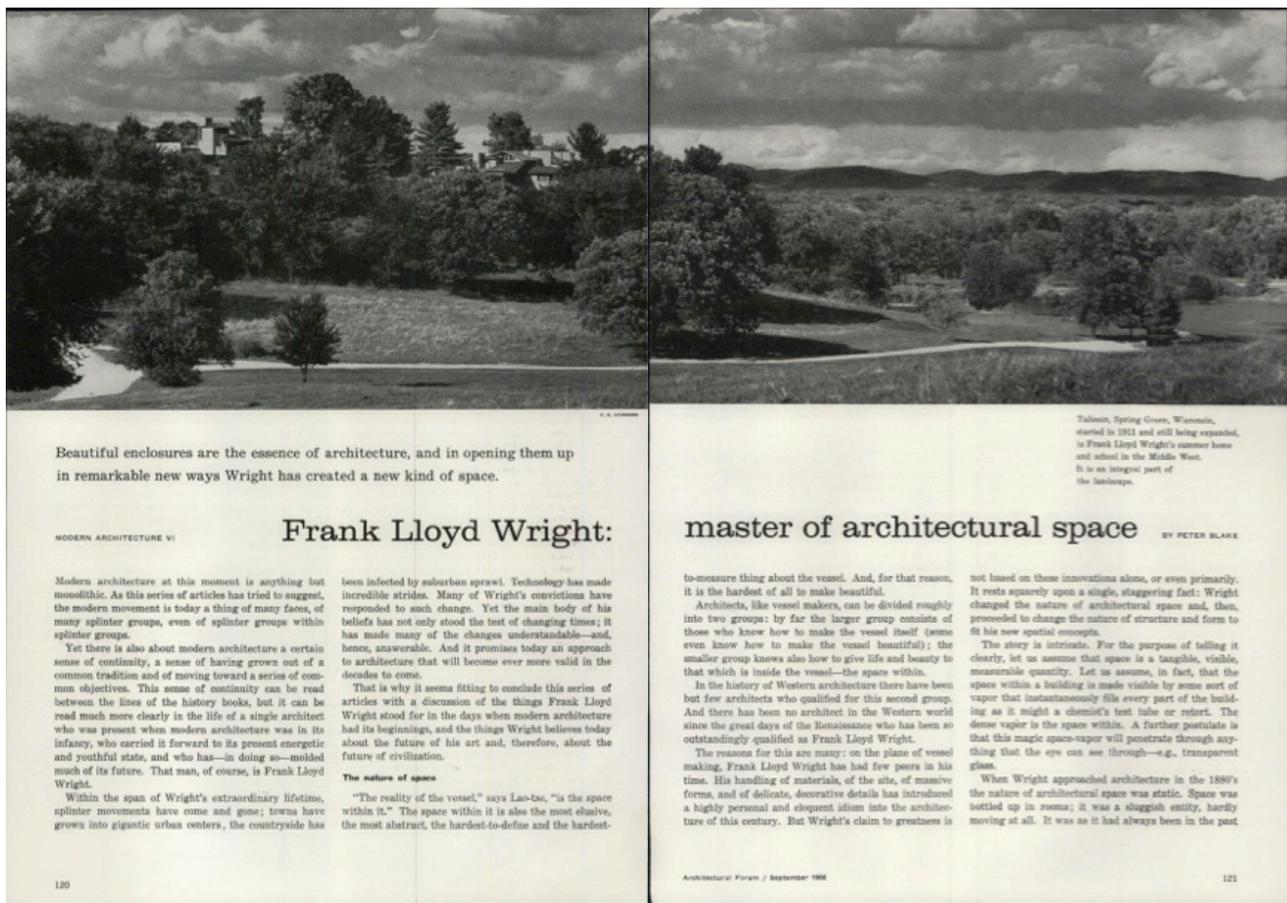


Fig. 12. Páginas 120 y 121 del artículo de Peter Blake de septiembre de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

también en Europa y menciona ejemplos muy dispares para justificar al maestro americano, tales como la teoría del tiempo como cuarta dimensión que desarrolla Einstein, el libro *Cuando las catedrales eran Blancas* de Le Corbusier (en el que el arquitecto franco-suizo proclama: “Yo soy americano”) y los experimentos artísticos de Duchamp, entre otros.

En la deriva orgánica de amor hacia la naturaleza como casi única fuente de inspiración que Blake apunta en Wright, donde ni los ingenieros ni los racionalistas son sus aliados, el autor del texto se esfuerza en no distanciar al arquitecto americano de lo geométrico y lo tecnológico recurriendo al uso de módulos, incluso hexagonales, que hace Wright en algunas viviendas. Blake no quiere que Wright sea visto como un personaje anacrónico –al fin y al cabo era el mayor de los maestros– y se refiere a él como un arquitecto que siempre tuvo presentes los elementos prefabricados y la industrialización para crear espacios más flexibles y no lo contrario. Esa flexibilidad recuerda sin duda a la que el propio Blake atribuía a los espacios abstractos y flexibles de Mies en un artículo anterior, en ese funcionalismo evolucionado y adaptado a programas cambiantes y no esclavo de la función como en décadas anteriores.

Blake anota cómo Wright sólo utiliza los materiales naturales sin “violiar” su naturaleza, es decir, ni la madera ni el ladrillo se pintan nunca, por ejemplo, lo cual de nuevo le situaría en frente de Le Corbusier o Mies, cuya visión de la arquitectura es más próxima a la idea de esta como un producto realizado por el hombre, una mirada sintética como símbolo de

nuestra cultura en la que la producción en masa de edificios en términos prácticos es una función de la geometría.³⁷

En resumen, el artículo parece concluir que Wright es tan moderno como los maestros europeos pero, al ser su fuente de inspiración la naturaleza, debe situarse al maestro americano en un lugar de vanguardia de la arquitectura moderna, una arquitectura más humana y espacialmente compleja que aquella nacida del funcionalismo.

Finalmente, los últimos párrafos se decidan a “la democracia y lo individual” y así Blake cierra su apología de Wright celebrando su integridad y nobleza, y el que esté dedicando su vida a la “defensa de lo radical en la vida americana”, lo cual sin duda inspirará a otros.

Conclusiones

No resulta forzado decir que la exaltación final de lo americano, a través de Wright o el gusto popular en los dos últimos textos, se consigue a partir de una validación de las referencias europeas, que sirven de sustrato intelectual y contrapunto en los cuatro primeros artículos, ya sean estas la tradición funcional del siglo XIX en Inglaterra, el funcionalismo (primero naif, luego sofisticado), el clasicismo universal y la sencillez de Mies o el modernismo humanista de Aalto.

La sencillez de Mies se usa como ejemplo de una posible solución de valor universal que pueda ser copiada por arquitectos de menos talento, es decir, se pone en manos de la prefabricación y de la industria la posibilidad de una arquitectura que repita –aún torpemente– la arquitectura miesiana, como de hecho así ocurrió con tantos y tantos edificios del *downtown* americano. Siempre, como apostilla, aparece el elogio a lo americano: al ser imposible copiar a un genio como Wright, al menos cópiese la sencillez europea de otro genio –quizá menor por ser susceptible de copia, Mies, aunque igualmente válido y de origen europeo– en su etapa americana.

Los artículos remiten así a la arquitectura moderna desde el funcionalismo y Mies junto a otras ideas, muchas de ellas presentes durante toda la década de los cincuenta en la revista inglesa *Architectural Review*, a la que sólo se nombra para hablar, de nuevo, de lo americano. La ausencia de una historia reciente –o de una tradición más allá de un par de siglos– explica esta necesidad y esta estrategia que contribuye a la pérdida de la hegemonía europea en favor de la americana.

Entreverada en las reflexiones de Blake aparece la propuesta de Haskell de acercar la arquitectura al gusto popular, en este caso siempre a partir de referencias americanas como el jazz, la publicidad o la arquitectura *googie*. Su contribución no puede sino entenderse desde el ánimo de la revista de continuar recorriendo un camino propio y eminentemente local, que desemboca pronto en una arquitectura más simbólica y cercana, a partir de la

37. “*Le Corbusier and Mies van der Rohe tend to treat architecture as an entirely man-made product and delight in the synthetic look as a symbol of our culture; it also places him in conflict with those who simply see mass-production building in practical terms as a function of geometry.*”

recuperación de ese imaginario popular y también histórico de elementos clásicos que el público no especializado sí conoce, y entendiendo cualquier renuncia de los contenidos programáticos originales de la arquitectura moderna como una necesidad que debe hacerse, si se quiere que la arquitectura alcance la popularidad y el éxito que otras disciplinas han conseguido y pueda ser, por fin, un producto dirigido al consumo de masas.

Bibliografía

BLAKE, PETER. *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1960.

BLAKE, PETER. *Marcel Breuer: Architect and Designer*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1949.

BLAKE, PETER. *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1964.

BLAKE, PETER. *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Little Brown, Boston, 1977.

BLAKE, PETER. *Philip Johnson*. Birkhäuser Verlag, Basilea (Suiza), 1996.

COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (*Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Mit Press, Cambridge, 1981).

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

JOHNSON, Philip. *Escritos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

MUMFORD, Lewis. *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building & Civic Design*. Mariner Books, 1956.

MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization*. Mariner Books, 1963.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. Prentice-Hall International, Londres, 1961.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture and Other Essays, Selected and with introduction by Neil Levine*. Princeton University Press, 2005.

VIDLER, Anthony. *Historias del Presente Inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (prólogo de Peter Eisenman). (*Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008).

ZEVI, Bruno. *The modern language of architecture*. Australian National University Press, Canberra (Australia), 1978.

Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York. Editado por Robert Wojtowicz y Bruce Brooks Pfeiffer. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.

Frank Lloyd Wright and Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence. Editado por Bruce Brooks Pfeiffer y Robert Wojtowicz (Princeton Architectural Press, 2001).

[Re] reading Perspecta, The First Fifty Years of the Yale Architectural Journal. Editado por Robert A. M. Stern, caroline picard (Peggy Deamer) and Alan Plattus. The MIT Press, 2005.