

Reckoning with Colin Rowe: ten architects take position

JOSÉ ÁNGEL SANZ ESQUIDE

Resumen

Reckoning With Colin Rowe es un pequeño, pero muy inteligente y desinhibido, libro sobre Colin Rowe, publicado después de su fallecimiento y editado por el arquitecto, escritor y profesor Emmanuel Petit.

En él se recogen una selección de textos realizados ex profeso por los siguientes autores: Robert Maxwell, Anthony Vidler, Peter Eisenman, O. Mathias Ungers, Léon Krier, Rem Koolhaas, Alan Colquhoun, Bernhard Hoesli, Bernard Tschumi y Robert Slutzky. Todos arquitectos, a excepción del último que es pintor.

Autores muy variados, de diversas generaciones y de muy distinta procedencia que mantuvieron cierta relación con Rowe, que escriben desde un breve texto hasta los más amplios y abarcadores, combinando la forma del ensayo con la entrevista, con el propósito de valorar su legado.

Palabras clave

Manierismo, Contra el Zeitgeist, Traspirencia, Collage, Montaje.

Abstract

Reckoning With Colin Rowe is a small, but very intelligent and uninhibited, book about Colin Rowe, published after his death and edited by architect, writer and teacher, Emmanuel Petit.

The book collects a selection of articles, written specifically for this issue by the following authors: Robert Maxwell, Anthony Vidler, Peter Eisenman, O. Mathias Ungers, Léon Krier, Rem Koolhaas, Alan Colquhoun, Bernhard Hoesli, Bernad Tschumi and Robert Slutzky, all of them architects, with the exception of the last one, who is a painter.

All very different authors, from different generations and from very different backgrounds, that maintained a certain relationship with Rowe. They have written texts that vary from essay to interview and from short to more extensive and comprehensive texts, in order to asses his legacy.

Keywords

Mannerism, Opposing Zeitgeist, Traspirency, Collage Montage.

José Ángel Sanz Esquide es arquitecto y profesor del Departamento de Composición Arquitectónica en la Universidad Politécnica de Catalunya. Imparte clases de varias asignaturas –Bases para la Teoría, Composición IV– preferentemente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès. Ha publicado y editado textos sobre A. Perret, F. L. Wright, Adolf Bhene y muchos ensayos sobre la arquitectura de los años treinta en formato libro o artículos sobre la figura de Aizpúrua y sobre el G.A.T.E.P.A.C.

En los últimos años sus intereses se han centrado en la Arquitectura, teoría y crítica después de la II Guerra Mundial, con especial atención en las figuras de Vincent Scully, Arthur Drexler, María Luisa Caturla y Colin Rowe. El texto aquí publicado así como la reseña del libro de Colin Rowe y Leon Satkowski *La arquitectura del siglo XVI en Italia*, publicada en el número 3 de ZARCH, se inscriben en este campo.

José Ángel Sanz Esquide is an architect and a professor at the Department of Architectural Composition of the Polytechnic University of Catalonia. He teaches different subjects –Basis for the theory, Composition IV – preferably at the Vallès School of Architecture. He has published and edited articles on A. Perret, F. L. Wright, Adolf Bhene and many essays on the architecture of the thirties in the form of books or articles on the figure of Aizpúrua and on the G.A.T.E.P.A.C.

In recent years, his interests have focused on the architecture, theory and criticism after World War II, with special attention to the figures of Vincent Scully, Arthur Drexler, Maria Luisa Caturla and Colin Rowe. The text published here, as well as the book review on the book by Colin Rowe and Leon Satkowski *Italian Architecture of the 16th Century*, that has been published in ZARCH 3, are part of this field.

*Reckoning with Colin Rowe:
ten architects take position*

(ed.) Emmanuel Petit

New York: Routledge, 2015, pp. 178

Idioma: inglés

Ajuste de cuentas con Colin Rowe es una forma oportuna de ampliar y profundizar en el conocimiento de una de las personas más influyentes en la arquitectura y en la docencia durante la segunda mitad del siglo XX principalmente en los países de habla inglesa, aunque no sólo en ellos. Por la razón de su influencia innegable, la necesidad de empezar a ser reexaminada críticamente.

La idea del libro fue una sugerencia de Alan Colquhoun y Peter Eisenman en el año 2000, un año después del fallecimiento de Rowe (1920-1999). Finalmente editado por el arquitecto y crítico Emmanuel Petit en 2015 con el mismo título, y el añadido *diez arquitectos se posicionan*, consiste en la reunión de diez textos realizados ex profeso por otros tantos autores, si exceptuamos el artículo de Bernhard Hoesli, que es un escrito rescatado de 1982, anterior a su malogrado fallecimiento en 1984.

El resultado es un pequeño volumen muy inteligente y desinhibido gracias a la selección de creadores, estudiosos o críticos escogidos –Robert Maxwell, Anthony Vidler, Peter Eisenman, O. Mathias Ungers, Léon Krier, Rem Koolhaas, Alan Colquhoun, Bernhard Hoesli, Bernard Tschumi y Robert Slutzky-, todos arquitectos, a excepción del último que es pintor. Autores muy variados, de diversas generaciones y de muy distinta procedencia -primeros vislumbres de la capacidad de irradiación de Rowe - que atentos a diversos cotos o zonas de intersección, escriben desde un breve texto en algún caso hasta otros más amplios y abarcadores, combinando la forma del ensayo con la entrevista. La característica común a todos ellos, colaboradores, colegas o discípulos, es el haber tenido una relación directa con Rowe en algún momento de su vida aunque fuese distinto el grado de frecuentación; pero, de cualquier forma su actitud crítica, reflexiva y posición divergente en varias cuestiones nos mostrará a unos individuos muy distintos a los casi “bobos”, según califica Rem Koolhaas con desparpajo a algunos de sus seguidores de la universidad de Cornell, en la larga entrevista con Robert Sommol, que se edita en el libro. Ciertamente, aquí no pueden tener cabida todas las personas dignas de aprecio que sobre Rowe pudiesen escribir después del 2000. Viene a la memoria la ausencia, por razones obvias, de John Hejduk y James Stirling, pero en cambio sí es indudable que quienes figuran son representativos en extremo. El resultado final de la exploración nos da un Rowe poliédrico, complejo y difícil, pero con un legado extraordinariamente rico y fértil.

El luxemburgués Emmanuel Petit estructura los diez testimonios muy bien hilvanados, en tres apartados titulados: “Manierismo”; “Contra el Zeitgeist” y, por último, “Trasparencia, collage, montaje”, que acogen cuestiones que centralizan preocupaciones temáticas y temporales en Rowe. Al mismo tiempo incorpora una larga introducción suya a la manera de pórtico donde plantea los dos frentes a los cuales Rowe hubiese tenido que enfrentarse si hubiera seguido viviendo en los comienzos del siglo XXI: el primero representado por el nuevo desarrollo de actitudes filosóficas frente a la ciudad, la historia y el significado de la teoría arquitectónica; el segundo, representado por la modernización tecnológica y conceptual del proceso de diseño arquitectónico. Por último, se incorpora acertadamente una postdata del prometedor arquitecto y crítico estadounidense Johan Rowen donde intenta definir el método de Rowe: un análisis comparado con grandes

dosis de abstracción a fin de identificar cuáles son los criterios con los que evaluar las cualidades específicamente arquitectónicas de las obras de arquitectura.

El ensayo del inglés Robert Maxwell *Manierismo y modernidad: La importancia de la ironía* no tiene desperdicio. Es delicioso, muy *British* y nos alumbrá aspectos desconocidos del joven Rowe, quizás por explorar en un futuro, como por ejemplo el interés de Rowe en ese primer momento por Jacques Maritain y Cyril Connolly, junto con el ya conocido por Le Corbusier.

Maxwell principia el artículo contextualizando “Mannerism and Modern Architecture” (1950) en el momento de su publicación en el Reino Unido afirmando con gran aplomo, “(el artículo de Rowe) *tuvo una gran influencia en mi generación, pero su influencia en James Stirling fue decisiva: Rowe le convenció de que el manierismo era crucial en nuestra época, de modo que Stirling desde el principio de su carrera decidió convertirse en un manierista moderno*”.

Maxwell sabe de lo que habla, “gran amigo” de Rowe, él y Stirling fueron condiscípulos de Rowe en los años 50, en la escuela de Liverpool, donde éste último enseñaba historia de la arquitectura. Historia no como una disciplina académica, nos aclara Maxwell, sino porque ciertos arquitectos habían hecho para Rowe arquitectura que merecía la pena: Palladio, Serlio, Scamozzi, Romano, Hawksmoor, Ledoux, Soane, Cockerell, Lutyens (aunque no sé si a Maxwell en este último caso se le ha ido un poco la mano si pensamos en el Rowe de 1950). Lo que les une a todos esos arquitectos, dice Maxwell, era una gran “*autoconciencia sobre su arte*” y el factor común en todas estas preferencias era una tendencia: “*la duda manierista*”. Así el manierismo en lugar de ser una clasificación de una época (1520-1600), como habían dicho los historiadores del arte desde los años 20, pasa a ser en los años 50 del siglo XX, en “*la edad de la angustia*” parafraseando el conocido poema de Auden, “*una condición de la creación del arte*”.

Pero si Rowe había puesto la semilla con su artículo sobre el manierismo en arquitectura, fue Stirling quien le dio continuidad con su arquitectura, conjugando magistralmente orden y desorden, regla y transgresión: en fin, arquitectura, concebida con un alto grado de consciencia. Así lo pone de manifiesto en su ensayo “Ronchamp and the Crisis of Rationalism” (publicado en la *Architectural Review* en marzo de 1956):

“El deseo de burlarse de la base esquemática de la arquitectura moderna y la capacidad de darle la vuelta a un diseño y convertirlo en arquitectura son síntomas de un estado en el que el vocabulario se ha estancado y puede encontrarse un paralelo en el periodo manierista del Renacimiento. Ciertamente, las formas desarrolladas a partir del racionalismo y la ideología inicial del movimiento moderno están siendo “manierizadas” y transformadas en un “imperfeccionismo” consciente”.

El ensayo de Maxwell desarrolla el aspecto de como toda la arquitectura del siglo XX hunde su raíz en la propia modernidad y por tanto es algo manierista. Asunto que ya estaba iniciado en el artículo de Colin Rowe, “Mannerism and Modern Architecture” (1950), pero que Maxwell acentúa y dilata hasta finales del siglo XX. De hecho considera que el manierismo tiene una mayor influencia en los arquitectos de hoy en día cuando dice: “*recientemente alguien le sugirió a Eric Parry que su proyecto para el Museo de Holbourne en Bath era manierista, (y él) estuvo encantado. La cornisa decorada en su reciente edificio de Picadilly no es otra cosa que manierista*”.

Se puede interpretar que el ensayo de Maxwell es una respuesta a la célebre nota que Rowe añadió en 1976, con motivo de la publicación *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, cuando reedita el texto de “Mannerism and Modern Architecture” de 1950:

“Desde que este artículo fue escrito las iniciativas de Robert Venturi han esclarecido en cierto modo la situación. Sin embargo, mientras Venturi se ha mostrado desenfadado en su modo de utilizar elementos de origen manierista y aunque de este modo ha ampliado el teatro del discurso arquitectónico, el tema de la arquitectura moderna y el manierismo continúa esperando la interpretación extensa y positiva que merece”.

Por otro lado, aunque Maxwell manifiesta su distinta posición con respecto a Rowe en los años 70, *“(él) estaba italianizado y yo estaba afrancesado”*, el artículo acaba siendo un homenaje en toda regla al dúo Rowe & Stirling, uno como historiador y crítico con *“una comprensión de cómo los edificios se crean”*, el otro comprometido con la exigencia y la práctica del arquitecto:

“Stirling, inspirado en el trabajo por Rowe, anticipó este futuro incierto cultivando bromas arquitectónicas. En tiempos peligrosos, manteniendo la calma, habituándose y silbando en la oscuridad. La importancia de ambos hombres pronto será reconocida”.

El texto del historiador y erudito inglés Anthony Vidler tiene un tono y un carácter muy distinto. Vidler ya había escrito extensamente sobre Rowe en su libro *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism* (2008) y en otras muchas ocasiones.

En realidad el ensayo aquí editado es una versión ampliada de otro publicado en la revista Log en 2014 *“Up Against the Wall: Colin Rowe at La Tourette”*. Titulado *La visión crítica de Rowe* intenta mostrarnos las fuentes intelectuales que están en la base de la formación del crítico inglés y cómo las aplica en el famoso ensayo sobre La Tourette de 1961, que es el único ensayo de Rowe publicado dedicado monográficamente a la lectura de un sólo edificio, si exceptuamos el artículo dedicado a *Robert Venturi and Yale Mathematics Building Competition* escrito en 1970 y publicado en 1976.

Vidler empieza afirmando, Rowe no es *“ni un arquitecto profesional”*, *“ni un historiador del arte”*, sino un híbrido: entre crítico y arquitecto, recogiendo la definición de Maxwell cuando lo caracteriza como *“un crítico con preparación de arquitecto”*. De ninguna forma es un historiador, por lo que tiene de observador neutral y desapasionado, calificación que Rowe rechazaba de plano.

Vidler subraya en una larga nota aclaratoria –una de las partes, a mi forma de ver, más bonitas del ensayo- donde repasa, brillantemente y a grandes trazos, la evolución de la crítica anglosajona: *“la crítica arquitectónica, distinta de la historia y la teoría, siempre ha sido de alguna manera un híbrido, pillada, como Erwin Panofsky mencionó, entre la descripción narrativa del objeto en el contexto y los juicios de valor asociados a la condición del edificio como objeto estético”.*

Lo que sí es nuevo en este ensayo respecto al anterior es cuando Vidler trata de determinar minuciosamente y cronológicamente los distintos pasos de la formación de Rowe concluyendo provisionalmente con una doble entrada la caracterización de la crítica híbrida de Rowe, que sintetiza en dos lenguajes: una formación de los estudios beaux-artianos, perteneciente al proceso de enseñanza y su relación con el tablero de dibujo, Guadet, Gromort...; y por el otro, una formación procedente del lenguaje de los historiadores del arte, Wölfflin, Wittkower. Sin obviar el conocimiento de Rowe de la crítica inglesa procedente de las artes plásticas, Roger Fry y Clive Bell, que tiene su paralelo en el campo de la arquitectura en las figuras de Geoffrey Scott y Adrian Stokes y que actúa como una especie de contrapunto, según Vidler. Todo ello incorporado a un talento innato de Rowe para el reconocimiento visual y la memoria, capaz de formar una postura crítica y sentenciosa.

Vidler desarrolla la formación de Rowe a través de varios episodios y la centra en sus primeros artículos, especialmente los dos primeros, “The Mathematics of the Ideal Villa” (1947) y “Mannerism and Modern Architecture” (1950), teniendo en cuenta especialmente la conocida *Adennda* de 1973 que hizo al primero y donde él mismo explicitó las raíces wölfflinianas de un análisis basado en la comparación y el contraste.

Vidler es consciente que dicha filiación solo provee una descripción más o menos estructurada de su enfoque, pues el contenido de esos ensayos iba más allá. Es aquí en la “*descripción entusiasta*”, presente según Vidler desde la tesis de Rowe en 1947, cuando Vidler hace entrar en el juego la combinación del análisis perceptivo y la psicología de la percepción de la Gestalt.

Otra parte novedosa del ensayo es cuando apunta Vidler la deuda de Rowe con Adrian Stokes, “*aunque estuviera, como generalmente era el caso, en oposición*”. Aspecto que, sin embargo, nos gustaría estuviera más desarrollado en el ensayo y que aquí sólo se insinúa.

A partir de aquí desmenuza el artículo sobre La Tourette, al que no duda en calificar de edificio manierista. El análisis es exhaustivo: Ortega, la visión del Partenón de Le Corbusier, la percepción, la conjunción de *partis*, salen a colación como puntos fuertes en el transcurso de la lectura de Vidler en su ensayo. Más sofisticada y menos clara resulta, sin embargo, su larga digresión sobre Panofsky y su libro *Arquitectura gótica y escolasticismo*.

Aunque quizás esto último tenga que ver con el objetivo último del artículo de Vidler. En efecto, la interpretación no intenta dejar claro su propio enfoque de la historia, la teoría y la crítica, así como sus discrepancias con Rowe –como era en principio el encargo del editor-; por el contrario, su ensayo consiste en penetrar en el terreno de Rowe, para reclamar la potencialidad de su crítica para el análisis crítico contemporáneo: “*Hoy quizás es imposible conseguir de nuevo un momento en la historia donde, historia, teoría y crítica puedan estar tan íntegramente capturados por una sensibilidad arquitectónica. Después de la longue durée con enfoques analíticos desde fuera de la disciplina, y el contragolpe resultante de lo que ha sido denominado pensamiento “post-crítico”, la tendenciosidad de Rowe, su postura social retardataire, parece, sino más, anticuada. Aunque, finalmente su convicción de que un edificio es mucho más que su objetividad física...-, y que desenmarañar este argumento es el papel de la crítica, podría todavía, uno espera, -dice Vidler- conservar su validez en un mundo que demasiado rápido se ve dividido por la “autoridad” de los hechos y los caprichos de la opinión*”.

El texto del arquitecto y teórico estadounidense Peter Eisenman *Bifurcando a Rowe* es una reflexión global llevada a cabo por una de las personas más en deuda con Rowe en su adiestramiento intelectual y que sin duda mejor ha aprovechado su magisterio desde el comienzo de su trayectoria–con su tesis *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963)-, lo que no le impedirá, sin embargo, una mirada personal ni una evaluación crítica del mismo.

Estamos de nuevo ante un ensayo que tiene un precedente. Peter Eisenman escribió en vida de Rowe “Not the Last Word: The Intellectual Sheik” (1995), donde manifestaba su preocupación por cuando se producía el cambio en Rowe entre una tradición abstracta y analítica y la asunción de una tradición literal e historicista. Ahora Eisenman hilará más fino y en un ensayo corto pero contundente intenta precisar más sobre el mismo asunto: buscar en Rowe cuáles son los temas centrales de su propio trabajo, y finalmente dejar en suspenso el Rowe que prevalecerá.

Arranca con una anécdota divertida y escenificada, a la que se ha referido repetidas veces Eisenman (memorable la “Interview with Peter Eisenman: The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe”, *Perspecta*, Vol. 41, Grand Tour, 2008), una visita en 1961 a la villa Montagnana de Palladio con un Rowe sentado bebiendo una “Sanpellegrino Aranciata”, cuando éste le pregunta incisivamente *¡Dime algo sobre lo que estás mirando que no se puede ver!*, y un Eisenman de pie bajo un sol a 35 grados, totalmente confundido no se sabe si por el calor y/o la pregunta, ya que hasta entonces la arquitectura siempre había sido para él lo que se podía ver, algo así como, el estilo de la mampostería, los tres pisos, la simetría del pórtico frontal: esto es, su presencia en la realidad material construida.

Se trataba de *“la presencia de la ausencia”*, una de las problemáticas principales de la comprensión del pensamiento de Rowe y de la arquitectura, que Eisenman emula a la “lectura lenta” o en detalle y que según él es lo que motivó los dos primeros ensayos de Rowe “The Mathematics of the Ideal Villa” y “Mannerism and Modern Architecture”:

“Rowe imaginó como un edificio puede ser interpretado cuando lo visualizas en contextos nuevos y diferentes; en otras palabras, le gustaba imaginar lo invisible: su proceso de análisis formal implicaba conocer algo que no fuera simplemente visible. Y esto significaba que las cosas y su historia nunca eran lo que parecían ser –los llamados hechos- sino más bien posibles sujetos de invención, así como asuntos importantes. Por ejemplo me acuerdo de la repetida insistencia de Rowe en el carácter caprichoso de la historia”.

Y si bien Eisenman manifiesta que *“la presencia de la ausencia”* o la lectura atenta podría ser útil hoy por su naturaleza inventiva, y así había sido en los análisis formales de los años 70 y 80, sin embargo parecerían haber perdido su capacidad de llegar a un acuerdo con los requisitos de lectura de la cultura digital. Frente a un algoritmo que puede generar 50.000 variables o frente a una toma de decisiones con colaboración abierta, ¿qué tipo de lectura atenta es posible?, se pregunta Eisenman, cuando la lectura atenta es una actividad individual.

Eisenman pasa después revista a otro ensayo importante de Rowe “Character and Composition” (1953) que implicó un cambio de la lectura atenta y sobre el cual hace unas primeras consideraciones terminológicas muy clarificadoras. En efecto, la definición de Rowe del término composición, ha ido adoptando muchas divergencias desde entonces, que poco tienen que ver con la definición primigenia. Un diagrama dice Eisenman *“es una plantilla para la producción de algo que no preexiste su notación; tal vez captura lo invisible, mientras que la composición es el proceso que coge una idea a priori sobre la forma y la lleva a una condición de realización”*. Por otro lado: *“El diagrama puede ser considerado como el parti de un edificio, pero en muchos sectores el diagrama, es puro programa –como los diagramas burbuja de la Bauhaus, que son todo contenido y nada de forma”*.

En Rowe *“la composición es interpretada como una idea planimétrica, mientras que la noción de carácter se relaciona con el plano vertical de la fachada”*. El análisis de Rowe con estos conceptos unidos en su ensayo está limitado a una narrativa de las casas inglesas del XIX, *“introduciendo una primera variable histórica lejos del carácter abstracto y ahistórico de sus dos primeros ensayos”*. Sin embargo nos dice Eisenman son otros ejemplos los que desplazarían el trabajo de Rowe lejos de sus primeras problemáticas. Para él, son la introducción en 1972 al libro *Five Architects* y su proyecto para la exhibición “Roma Interrotta” de 1978. Allí comienza su hostilidad a la modernidad que con el tiempo iría a más. Además en la primera se produce la anomalía que el introductor critica a los presentados, como

le reprocha Eisenman con ironía. Tanto en una como en otra, dice Eisenman, si bien Rowe argumenta racionalmente, sus cambios hacia posiciones *anti-Zeigeist*, *anti-historicistas*, *anti-utópicas*, *anti-ideales* reflejadas en el conjunto del libro *Collage City* (1978) en colaboración con Fred Koetter, tiene más que ver con creencias personales, esto es, con su ideología, que propiamente con argumentos.

Al final, remata Eisenman, los argumentos de Rowe “*ya no eran sobre ver lo invisible, sino más bien de la realidad de un ahora apreciado conjunto de manipulaciones formales que se adaptaban a sus gustos básicamente conservadores*”.

En conclusión, Peter Eisenman se pregunta qué Rowe nos sobrevivirá tal y como el discurso sobre la arquitectura se está desarrollando hoy con el giro digital: “*¿La lectura atenta de lo invisible o las conservadoras predilecciones de su temperamento? O quizá la bifurcación entre el Rowe individual y sus avatares “Rowe-bots”*”. Nadie duda que Eisenman la encuentra en el primero.

El siguiente texto es del arquitecto alemán O.M. Ungers y con él comienza el apartado titulado “Contra el Zeitgeist”. Se trata de breve ensayo crítico, claro, preciso e irónico sobre la relación que mantuvo con Rowe. *Quién no entendió el Zeitgeist* es el título del escrito de Ungers donde explica desde cuando y donde se conocieron hasta su desencuentro en Cornell, pasando por otros avatares que nos permite entrever otra cara de la figura poliédrica de Rowe, con sus determinados comportamientos ante distintas situaciones.

Fue en 1965 a raíz de una visita de Rowe a Berlín donde se conocieron y según Ungers allí “*tuvimos momentos armónicos e inspiradores. Particularmente el trabajo de dos estudiantes Rainer Jagals (de él es el dibujo axonométrico que es la portada del libro) y Eckardt Reisinger (para ver sus proyectos remitimos al número monográfico extraordinario de la revista archplus n. 179, julio 2006, hoy reconvertido en libro que está dedicado a los años 1964 y 1965 de Oswald Mathias Ungers como docente en Berlín), le impresionaron tanto que se llevó copias de vuelta a la Cornell*”. La coincidencia de los dos en el interés por la autonomía de la arquitectura era manifiesta: por un lado, Rowe, desde 1963 a 1968, había establecido el *Urban Design Studio* en Cornell con el objetivo de estudiar alternativas a las propuestas urbanísticas de Le Corbusier, Hilberseimer, Townscape o de la Ciencia-ficción como proponía Archigram; por el otro, Ungers desde 1963, que comenzó la docencia en la *Technische Universität de Berlín*, hasta 1967, centró su trabajo en “*la morfología de la arquitectura*”: “*La transformación morfológica de formas y elementos era uno de nuestros intereses principales en nuestros estudios. Era un campo de arquitectura de la arquitectura basado en los estudios de Durand y los escritos de Wittkower sobre el palladianismo*”. Aunque el joven Ungers, por aquellos años era un arquitecto de segundo orden en Berlín- ante la supremacía del arquitecto Hans Scharoun que dominaba todo, se acababa de inaugurar la Philharmonie (1964), había ganado el concurso para la Staatsbibliothek (1964)- ya había sido objeto de un artículo de Aldo Rossi en *Casabella*, de alusiones en algún escrito de Pevsner y formaba parte del libro de Ulrich Conrads *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, con su manifiesto “Para una nueva arquitectura” (1960) en colaboración con Reinhard Gieselmann.

La inmediata invitación a Ungers a la Cornell University por parte de Rowe en 1965 tuvo un primer resultado en un curso de diseño de cuatro meses que dio en 1967, trabajando en cuestiones muy parecidas a las que hacía con los estudiantes de Berlín: “*El trabajo tenía que ver con las preguntas básicas de la forma, su mutación y un lenguaje elemental de la arquitectura, independiente de su tiempo y ubicación. Tuvo que ver con la autonomía de la arquitectura –de la arquitectura como función de nada más que la lógica de la forma y el espacio. En otras palabras, era*

la filosofía del racionalismo, esto es, la idea de que el ratio de la arquitectura es la arquitectura misma. Mi curso fue bien aceptado, en gran medida debido a Colin”.

El segundo contacto tuvo lugar de nuevo en Berlín en 1967 a resultas de una invitación de Ungers a un congreso internacional de teoría de la arquitectura donde intentaba rescatar la línea de la gran tradición alemana, de los Semper, Lipps, Wölfflin, Schmarsow, Worringer, Behne... Entre los invitados gente de primer orden, Banham, Giedion, Posener, Frampton, Sekler y por supuesto Rowe, cuya charla se titulaba “The Crisis in the Cultural Cabinet”, que se publicaría casi treinta años después en 1994 en el segundo capítulo titulado “Eschatology” dentro del libro de Colin Rowe *The architecture of good intentions*. Según Ungers la charla tenía *“uno de sus típicos títulos provocativos y una consideración crítica sobre Banham. El habló, como era habitual, de forma sofisticada sobre la cuestión de la tecnología versus el Zeitgeist, que era al mismo tan inspiradora como alejada de la comprensión de los estudiantes alemanes”.*

El congreso –según Ungers- *“fue un desastre”.* Al inicio de la revolución del 68: *“el interés estudiantil era enteramente político; no estaban nada interesados en un discurso teórico de la arquitectura”.* Giedion fue *“abucheado”*, Rowe estaba *“bastante disgustado”*, y el interés de los estudiantes *“no era en ningún caso los problemas teóricos, históricos o conceptuales de la arquitectura”* *“En lugar de escuchar a los maestros, ellos atacaron al comité final, gritando, chillando y sacando a los oradores del auditorio. Ese fue el fin de todo discurso arquitectónico en Alemania y el principio de las manifestaciones de Ho Chi Minh en Berlín”.*

El tercer momento fue cuando en 1968 buscaban en Cornell un nuevo director y gracias a Rowe fue presentado como candidato. Ungers deja Berlín, toma el puesto, con la consecuencia inesperada de que quien pensaba *“era mi amigo –Colin Rowe- y con quien compartía tantas visiones de la arquitectura, se volvió en mi contra llamándome Marxista y minando mi puesto siempre que podía”.* *“En otra palabras, se volvió mi enemigo –no tanto personalmente-, pero sí intelectualmente”.* *“Encontré que la influencia de Colin sobre los estudiantes era bastante peligrosa porque era bastantes abrumadora. Él no permitía a los estudiantes desarrollar su propio juicio, pero los adoctrinaba con éxito y a veces incluso con cinismo”.* *“Como profesor, Colin no dejó a los estudiantes libertad en su propio juicio y los monopolizó con visiones dogmáticas sobre la arquitectura y el diseño urbano, donde él creía ser el único experto. Nunca actuó solo, pues estaba siempre rodeado por colegas admiradores que actuaban como él, hablaban como él, y se sentían perdidos sin él.”*

El resultado de todo ello es que Ungers dejó Ithaca bastante decepcionado en 1980 para volver a la construcción en Berlín, después de haber dirigido un taller de diseño urbano -en el que colaboraban arquitectos como Rem Koolhaas y Hans Kolhoff- paralelo al taller de diseño urbano de Rowe.

A pesar de la agria controversia y el sectarismo de Rowe, Ungers nunca dejó de valorar a Rowe: *“su puesto como teórico altamente intelectual y sofisticado está por encima de cualquier duda. Su pensamiento arquitectónico en la segunda mitad del siglo XX fue enormemente importante en EE.UU. y empieza poco a poco a suscitar consciencia e interés en Europa”.* Por otro lado, según Ungers *“Rowe jugó un gran rol en mi vida de arquitecto. Era un adversario ideal de mi propio pensamiento sobre arquitectura”.*

En realidad estamos aquí ante una de las discusiones más apasionantes y fructíferas que se produjeron en el último tercio del siglo XX en la enseñanza de la arquitectura -Rowe versus Ungers- que tuvo la ciudad y el diseño urbano como

objeto de discusión, y que de alguna forma tuvo su continuidad con Koolhaas y recientemente en el siglo XXI con la propuesta de Pier Vittorio Aureli en su libro *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011) y más concretamente con el desarrollo de su último capítulo “The City within the City. Oswald Mathias Ungers, OMA and the project of the City as Archipelago”.

El texto del arquitecto luxemburgués Léon Krier titulado *Encuentro sin resolver con Colin Rowe* es un cúmulo de reflexiones y datos sobre lo que hubiera podido ser, pero no fue, una interlocución plena con Rowe, de alguien que ni fue alumno, ni colega ni amigo, pero con quien mantuvo una cordial relación.

La razón que no hubiera habido una discusión seria, según Krier, se debía a que Rowe lo tenía adscrito “*sin sentido*” a doctrinas como el “Rationalismus” y el “Marxismus”. Esto es a la “Tendenza” y a la izquierda italiana, cuando en la mente –de Krier– no había ninguna duda que únicamente tenía como referencia que la ciudad europea estaba siendo sacrificada por la agenda de la Carta de Atenas. “*Colin temió que estuviera impulsado por una utopía milenaria, mientras que mi motivación principal era simplemente entender, recuperar y dar legitimidad contemporánea al extraordinario entorno arquitectónico y urbano tradicional en el que crecí*”.

Krier reconoce una pasión y admiración compartida con Rowe por los trabajos pedagógicos de Ungers y su equipo de asistentes en Berlín a quienes nombra uno a uno, que, sin embargo desaparecería en ambos en cuanto Ungers se estableciera en Cornell. Según Peter Eisenman, lo que pasó fue, que Rowe no interpretó bien a Ungers: “*fue una creencia errónea en que O. Mathias Ungers compartía un interés similar en los mega-edificios urbanos lo que le llevo a Ithaca*”

Por otro lado Krier reprocha a Rowe que no fuera un hombre de debate o diálogo. Sus desviaciones a preguntas y sus salidas triviales y divertidas del tipo: “*ta ta ta... pero Léon Léon Léon Léon - olvidas que la Condesa de Y. estaba muy locamente enamorada del Cónyuge Príncipe y de la Wagnerschule*”, etc y etc.

¿Quién era Léon Krier a la sazón? En principio un profesor desde 1973 como lo era también Charles Jenks desde 1968 en la *Architectural Association (AA)* de Londres dirigida a partir de 1971 por Alvin Boyarsky. También un arquitecto colaborador de Stirling (1969-74) en proyectos para Derby, Siemens, donde se manifestó como un extraordinario dibujante con un componente neoclásico acentuado, no del todo coincidente con Stirling, ni con Rowe y aquí se impone su relación con los dibujos de mobiliario y decoración que había visto en el libro de David Watkin *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea* (1968). En efecto, el mobiliario de Hope y los dibujos de Krier gustaban a todo el mundo y entre otros a Stirling, Rowe y también a Ungers.

En 1975 cuando Krier llega a Cornell invitado por Ungers, se encuentra con que “*las trincheras estaban excavadas profundamente en ambos lados*”, esto es, *Rowe vs Ungers*. El Ungers que gustaba a Krier y a Rowe era el de los sesenta, como también a Koolhaas, y sin embargo aquel seguía su camino pensando que lo que hacía en los setenta era lo mejor y que la cumbre de la profesión se dividía entre Stirling y él. El caso es que finalmente Krier no participó en ninguno de los dos talleres adscritos a cada uno de los dos protagonistas.

En 1977 Krier es invitado a Princeton, la escuela de Michael Graves, quien por aquel entonces “*tenía un interés por la arquitectura neoclásica cercano al mío*”. Krier propuso a los estudiantes un taller sobre el proyecto urbano Mundaneum de Le Corbusier en Ginebra que estableciese una gramática lecorbuseriana que distinguiera entre lo monumental y lo doméstico y lo clásico de lo vernáculo. Aquí Krier confiaba que Rowe abordara estas diferencias fundamentales, pero no lo hizo.

Según Krier, *“Ungers, Rowe y Graves establecieron cada uno de ellos sus ámbitos de influencia académicos, con las excepciones de jurados comunes, pero no tuvieron nunca un intercambio serio entre ellos. No obstante, Rowe era el guía indiscutible y el gurú. La falta de una teoría coherente en ese ambiente tan inteligente y talentoso era desde mi punto de vista, obra de él”*. Este aspecto, la ausencia de una teoría consistente en Rowe la va admitir el propio Rowe autocriticamente unos años después (1995), cuando sostenía que en la segunda mitad del siglo XX no se había escrito nada en Teoría de la arquitectura comparable con los libros de Scott y Wittkower.

Después del *tsunami* ideológico -según Krier- una vez elegido presidente de la República francesa Francois Mitterand, que supuso un revival moderno y donde no tenían cabida ni las ideas de la “Arquitectura racional” ni las transmitidas por el Príncipe Carlos, Krier optó por la resistencia junto con Maurice Culot en Europa que tuvo su paralelo en Miami con los cursos bajo Duany y Plater-Zyberk. Su posición y sus proyectos fueron defendidos a ultranza por el historiador y crítico norteamericano Vincent Scully con extensos y exagerados comentarios laudatorios en su artículo publicado en GA “Where is Modern Architecture Going?” (1980).

Más interesantes, sin embargo, resultan las preguntas del propio Krier: *¿Por qué (Rowe) no reunió sus ideas bajo un movimiento globalizado americano –como el CIAM antes que él o el New Urbanism ahora? ¿O es que Colin Rowe permaneció casado con la agenda moderna? Y más aún, una afirmación de más calado interpretativo sobre Rowe: “A pesar de sus afirmaciones contrarias, su mente estaba más profundamente marcada por la historia del arte que por el arte, le métier de la construcción y el diseño”*.

En resumen: el texto de Krier es curioso e interesante. Aunque desalentadoramente anticuado, muchas veces me he sorprendido a mí mismo encantado con él: sus apreciaciones nos permiten observar otra cara del polifacético Rowe.

El último texto de este apartado corresponde a la entrevista de Robert Somol a Rem Koolhaas, que se inició en 2002, titulada *Ser el negro de O.M.U* (Oswald Mathias Ungers). Está llena de información, sugerencias y opiniones contadas con mucho garbo.

¿Por qué Koolhaas en un libro sobre Rowe? Toscamente la historia a grandes trazos es la siguiente. Koolhaas estudió arquitectura a finales de los sesenta en la AA de Londres, por lo que no conoció en esos años directamente a Rowe pero sí su efecto porque allí estaban Jim Stirling y Sam (Thomas) Stevens. Este último procedente de Liverpool -según Koolhaas- tenía una asombrosa erudición y había sido el interlocutor de Rowe antes de que éste último se fuera a EE. UU.

Por otra parte, Koolhaas obtuvo el diploma no sin conflictos con Peter Cook en AA a partir de una investigación titulada “Berlín Wall is Architecture”, fundamento teórico de su proyecto final de carrera “Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture” (1972). Lo importante es que durante su preparación y elaboración –principios de los setenta- descubrió las publicaciones que Ungers produjo en su seminario cuando era profesor en Berlín: *“Su seminario era increíblemente impactante... Los resultados del seminario fueron publicados de una forma muy directa pero con unos dibujos muy preciosos. También tuvo estudiantes increíbles que hicieron fusiones interesantes, porque estaba claro que Ungers al principio era un comprometido moderno. Entonces y después fue atraído hacia el Team X. Pero permaneció en el borde del Team X: siempre existía algún tipo de duda de si un alemán podía ser realmente sensible a las condiciones urbanas. Tuvo una ingenuidad formal enorme y un conocimiento increíble de las fuentes históricas. Una de*

las cosas que recuerdo muy bien, es por ejemplo, la forma en la que tomaba todos los ingredientes formales de Berlín y hacía desarrollar a un estudiante un proyecto que era un edificio lameliforme muy delgado y monumental. Así que Ungers era una de las primeras personas que empezaron a desarrollar lo moderno a partir de figuras históricas como Schinkel y otros. Pero no de una manera posmoderna, sino con unas relaciones más profundas. Ungers también tenía un seminario sobre Schinkel que fue verdaderamente extraordinario porque facilitó todos los métodos y todos los conceptos. Cuando estuve en Berlín estudiando el Muro, encontré este archivo de libros que me fascinaron hasta el punto que le perseguí en Ithaca”.

Todo ello condujo a Koolhaas a la *Cornell University* dónde permaneció durante los años 1972-73, colaborando en varios concursos con Ungers que tuvieron su punto culminante en 1977 con la presentación de su proyecto *Berlín archipiélago verde* junto con Kollhoff y Ovaska, donde aplicaron en buena parte los conceptos que Ungers había desarrollado en Cornell y anteriormente en Berlín.

Respecto a las diferencias entre Rowe y Ungers en esos años, Koolhaas las atribuye a las cosas que Ungers había hecho últimamente. Para Rowe eran informes, además de por sus investigaciones sistemáticas sobre la aleatoriedad y la casualidad en el concurso para el Parlamento de Bonn (1971), donde abandona su predilección más formal por cosas más sistemáticas. El proyecto para el Parlamento era una especie de proyecto de mega-estructura democrática, cambiante, móvil e imprecisa, cosa que molestaba a Rowe. En realidad, según Koolhaas, “*en lo que él estaba interesado (Ungers) de Schinkel era en cómo una sola idea se podía transformar en una cadena infinita de iteraciones. Esto era lo que también haríamos nosotros.*” “*Por ejemplo las variaciones podrían estar dentro de una tipología de viviendas o dentro de un simple edificio que se transformaría en un pequeño poblado sin casi ninguna presión que llegara de su contexto*”.

Según Koolhaas la experiencia de trabajar con Ungers fue muy interesante “*Me di cuenta de lo maravilloso que era ser el negro de alguien*”. “*Y de aquella manera obtuve un aire de auténtica confianza, cosa que enfado a Rowe todavía más. El resultado fue que solo estuve una tarde en toda mi vida con Rowe. Me recibió en su casa con una increíblemente elocuencia de anécdotas y libros sobre el regazo, obras completas. Aquello me era vagamente familiar a Sam Stevens. Así que conocía el lenguaje, las formulaciones sensacionalmente extravagantes y la obvia arrogancia irónica en la forma en que plantean sus argumentos. Pero como estaba con Ungers, nunca hubo la oportunidad de verlo de nuevo seriamente*”.

El conocimiento de Koolhaas sobre Rowe se amplió en el *Institut for Architecture and Urban studies (IAUS)* en Nueva York cuando estuvo como profesor en 1975 y provino directamente de su director Peter Eisenman. Allí vio claramente la influencia de Rowe sobre Peter: “*le había encerrado... completamente en la prisión de la arquitectura y tirado la llave. Esta es una línea ininterrumpida desde Peter hasta Greg Lynn que continúa toda esta historia*”.

La última parte de la entrevista entre Somol y Koolhaas se dirige hacia los prolegómenos del *Delirious New York* (1978) y la posible influencia o no de *Collage City* (1978) en dicho libro. Como es conocido el libro *Collage City* ya estaba escrito en 1972-73 y *Delirious New York* fue escrito en Londres en 1976 cuando Koolhaas estaba de vuelta de los EE.UU. El trabajo de investigación que hizo Koolhaas en el *IAUS* fue, entre otras cosas circunstanciales, encontrar una respuesta a Charles Jenks. “*Así que para mí fue un intento de abordar todas las cuestiones de lo figurativo e histórico. Todo para abordar el posmodernismo*”. Todos los demás en el *IAUS* rechazaban el posmodernismo que iba desde Robert Venturi hasta Charles Jenks y crearon una fortaleza respecto al mismo, pero “*yo me lo tomé increíble-*

mente en serio. Así que, por ejemplo, omití aquellos dibujos de Delirious New York en la segunda edición”.

En Londres explica Koolhaas empezó a leer a Roland Barthes y asistió a algún seminario de Foucault en París, lo que le lleva a afirmar que para él *Delirious New York* “es un libro francés escrito en inglés”.

Respecto a lo más sustancial de *Delirious New York*, Robert Somol le plantea la interesante reflexión a Koolhaas: “A pesar de provenir de diferentes fuentes e ir dirigido a diferentes audiencias, Peter (Eisenman) y tú estuvisteis trabajando en la cuestión de cómo dar una fuerza contemporánea a lo moderno. Para Peter el problema con Rowe explícitamente era que éste institucionalizó lo moderno desde lo clásico. Entonces Peter vuelve recuperando un nuevo Le Corbusier, primero a través de una lectura estructuralista del diagrama Dom-ino. Tu trabajo también da nuevo vigor a lo moderno, pero injertándolo en artefactos culturales metropolitanos y de las masas, así como en los datos empíricos y ficticios de América. Así que diste con la “propuesta de la caricatura” contra la denigración explícita del marco americano de Rowe y quizás también contra la continuidad implícita de esa dimisión en Peter a causa de su necesidad de observar la elevada práctica europea. Mientras tanto, tú específicamente estabas abrazando la situación norteamericana”.

A lo que Koolhaas contesta “Esta fue la completa ironía, desde luego. Había una doble abominación de lo que yo estaba haciendo. Por una parte aquello era americano, y todos estaban en la certeza de que América nunca podría producir nada importante. También hablaba del surrealismo, contra el cual existía una coalición de resistencia equivalente... para ellos era un asunto imposible de tomar en serio. Rowe también estaba completamente sublevado por el surrealismo...por la mediocridad del surrealismo”.

La relación de Koolhaas con Rowe empezó con *Collage City*, hasta entonces encontraba los ensayos de Rowe como invenciones pero con *Collage City* “curiosamente empezaba a hacer una lectura detallada de la obra”. Y así “mi relación con el contextualismo fue profundamente influenciada por Rowe y por tener el lujo de estar expuesto al contextualismo en todas sus dimensiones posibles. Aquello me hizo muy deliberado en términos de dónde no quería ir e intentar inventar un contextualismo que fuera plausible”.

En resumen, una entrevista muy rica tanto por lo incisivo del entrevistador como por el entrevistado donde se repasan cuestiones muy diversas que afectan a la “relación” Rowe-Koolhaas, si bien hecho a faltar en la entrevista alguna pregunta o referencia a las importantes investigaciones que llevaron a cabo por esos mismos años Manfredo Tafuri, Giorgio Ciucci, Mario Manieri Elia, Francesco Dal Co que daría su fruto en el libro *La città americana della guerra civile al “New Deal”* (1973). En especial el capítulo de Tafuri “La montagna disincantata. Il grattacielo e la City.” donde se tratan algunos temas que también están en *Delirious New York*.

En el tercer apartado “Trasparencia, collage, montaje”, el primer escrito a comentar es del arquitecto y crítico inglés Alan Colquhoun, colega de Colin Rowe, donde, como el título explicita trata de *La transparencia revisada*. Es una reconsideración radical de los pies a la cabeza del texto de Rowe y Slutzky “Transparency: Literal and Phenomenal” que a menudo ha sido dado por bueno por su extraordinaria brillantez sin entrar en los problemas que, sin embargo, dicho texto presenta. A eso se dedica el ensayo de Colquhoun.

El ensayo no tiene desperdicio y está muy bien montado. Se concentra en la relación cercana entre la arquitectura moderna y el cubismo pictórico usando como paradigma la villa Stein de Le Corbusier, para finalmente compararlo con la

visión de Giedion en *Bauen in Frankreich -Bauen in Eisen -Bauen in Eisenbeton* (1928). Previamente Colquhoun nos introduce en la tradición formalista del XIX, sin la que tanto las ideas de Rowe y Slutzky como las de Giedion hubieran sido inconcebibles.

Esta primera parte del artículo es muy interesante. Hace un repaso de la emergencia del sistema moderno de las Bellas Artes en la segunda mitad del XVIII y sus implicaciones en la obra de arte. Una de esas implicaciones principales era que la obra de arte debería ser percibida como algo que tiene su propia densidad y opacidad y que conecta con el mundo “real” sólo a través de la mediación entre la subjetividad del artista y la materialidad de cada arte; opacidad que fue acentuada aún más por filósofos e historiadores como Fiedler, Riegl o Wölfflin y así como por artistas: Mallarmé y Wagner.

EL nuevo concepto del arte aplicado a la arquitectura, sin embargo, era más problemático. Siempre hubo incertidumbre- nos recuerda Colquhoun-, de si la arquitectura debería ser descrita como un arte “mecánico” o “liberal”. Porque si bien en el siglo XVI se convirtió en una de las tres artes basadas en el “diseño”, y por consiguiente en una de las artes liberales, y en la Ilustración en una de las “bellas artes”; por el otro para Kant y después para Schopenhauer, la arquitectura era un arte “dependiente”, debido a su función útil. Así, si en las otras artes el contenido estaba indisolublemente conectado a la forma, en arquitectura la técnica (estructura y materialidad) se asociaban con el propósito práctico.

Sólo después en la *Neue Sachlichkeit*, volvió la idea de que había un lado formal irreductible en arquitectura, debido a la desaparición de la artesanía y al rápido desarrollo de la mecanización. Las nociones de *Gestalt*, *Zeitgeist* y *Kunstwollen* se volvieron prominentes en el discurso arquitectónico, dando prioridad a la “forma” sobre el material y la artesanía, inaugurando una alianza complicada entre materialismo e idealismo, que poco tiempo después el filósofo Adorno se encargó de exponer magistralmente en su reflexión “*El funcionalismo hoy*”, caracterizando la arquitectura como un “*arte funcional*”.

Esta introducción, de Colquhoun, es del todo necesaria para encontrar alguna de las bases, nunca del todo explicitadas en el ensayo de Rowe y Slutzky. Así, la noción de transparencia aparece como opuesta a la opacidad del arte que tendría en Gropius, en su aplicación concreta a la arquitectura del muro cortina en el edificio de la Bauhaus, su paradigma. Sin embargo, dice Colquhoun “(éste) *no toca la diferencia fenomenal (y por tanto la diferencia estética) entre paredes sólidas y de vidrio, que es uno de los intereses de Rowe y Slutzky. Lo que están diciendo (R/S) es que Le Corbusier, a diferencia de Gropius, trata la envolvente opaca de la villa Stein de tal manera que sugiere el bosquejo estructural que ambas quieren ocultar y revelar. Al contrario (y de esto no dicen nada R/ S) cuando Le Corbusier usa un muro cortina (como en el edificio de l’Armée du Salut) es diferente que el muro cortina de la Bauhaus en que, en lugar de la transparencia (que tiene connotaciones importantes pero diferentes para Le Corbusier), la compacidad y el detalle de sus montantes nos da una cierta opacidad*”.

Colquhoun analiza minuciosamente y un poco maliciosamente el ensayo de R/ S y plantea tres objeciones de distinto calado que afectan a la totalidad del análisis. La primera, “(Rowe y Slutzky) *no consiguen mostrar la analogía cercana entre la pintura y la arquitectura que ellos quieren insinuar que existe*”. La segunda objeción, “*la descripción de R/S de la villa Stein parece atribuir algún tipo de inevitabilidad a la planta, ignorando las encarnaciones previas*”. Por último, “*la importancia exclusiva dada a la estratificación lateral de planos parece exagerada*”. Las tres objeciones a la “*transparencia fenomenal*” parecen estar largamente pensadas desde un sano

o perverso escepticismo que Colquhoun argumenta y desarrolla, lo que no le impide, sin embargo, subrayar que R/S mostraron que Le Corbusier, especialmente en Garches, había dado un nuevo poder a la opacidad del plano en contraposición de la transparencia de la retícula estructural, y al mismo tiempo había obtenido una complejidad y ambigüedad en el espacio arquitectónico de alguna manera análoga a lo que el cubismo había conseguido en la superficie plana del cuadro.

Como el artículo está muy bien trabado, Colquhoun enlaza la sección final de la segunda parte del libro de Giedion *Bauen in Frankreich –Bauen in Eisen –Bauen in Eisenbeton* (1928), en la parte referida al barrio de Pessac de Le Corbusier (1926), con el texto de R/S “Transparency: Literal and Phenomenal” para mostrar los grandes parecidos entre los dos: “*ambos tienen la tendencia de interpretar la arquitectura moderna en términos de pintura y ambos ponen entre paréntesis y aparte, de forma rigurosa las impresiones visuales/táctiles, y ambos se emplearon a fondo en las descripciones a las fuertes sensaciones visuales en la presencia de la arquitectura de Le Corbusier*”. Sin embargo, como subraya Colquhoun, con la paradoja de ser presentados Rowe y Giedion habitualmente desde posiciones ideológicas distintas.

En conclusión: el ensayo de Colquhoun está inteligentemente estructurado, es ingenioso, está muy bien modulado, es rico en contenido y distinguido, aunque uno tenga la impresión que *le clou* de su artículo está en la segunda parte más que en la tercera, cuando pone en cuestión la transparencia fenomenal. Me temo que el propio Colquhoun era consciente.

Las conversaciones entre el editor Emmanuel Petit y el pintor estadounidense Robert Slutzky grabadas en 2002, y editadas y transcritas por la historiadora Joan Ockman en 2012 constituye un documento de primera mano de uno de los co-autores junto con Rowe de los dos ensayos titulados “Transparency: Literal and Phenomenal” (I y II), escritos en los años 50, aunque publicados por distintas circunstancias años después. Textos que como dice el editor “*añadieron nuevos niveles de sofisticación a la lectura de la forma arquitectónica. Con sus hipótesis derivadas del cubismo y el neoplasticismo... fueron de los primeros en introducir una crítica a la presunta claridad immaculada de la arquitectura moderna y especularon a favor de un doble sentido*”.

Antes en 1948 el historiador Henry-Russell Hitchcock publicó el bonito libro titulado *Painting Toward Architecture* en la que manifestó la superioridad de los valores formales sobre los funcionales y “*la vitalidad del arte abstracto como una influencia importante en la arquitectura moderna*”. La mirada hacia la pintura en los años cincuenta como un modelo para la arquitectura, especialmente el cubismo y el neoplasticismo, debe entenderse como ha escrito Ockman “*como un intento de reorientar la disciplina fuera de los criterios funcionalistas hacia los estéticos. La preocupación de Rowe y Slutzky con la opticalidad (“inteligencia retiniana”), la frontalidad y la ambigüedad estructurada –ya sea producida por la estratificación espacial o comprimida en el plano de la fachada –emula las preocupaciones de Clement Greenberg, el crítico de arte norteamericano más importante del periodo. En un ensayo de 1949, titulado “El estilo de nuestra época”, Greenberg afirma que una nueva unidad estaba surgiendo entre las artes visuales en Estados Unidos a mediados de siglo, basada en la estética pictórica de la autorreferencialidad y la bidimensionalidad*”.

Volviendo al contenido de la entrevista, titulada *Razonar con la visión de uno mismo*, Slutzky manifiesta que los textos sobre la transparencia... sólo podrían haber sido escritos gracias a la colaboración de un arquitecto y de un pintor -Rowe llegó a decir que las ideas principales eran de Slutzky y que él puso las palabras-. Nos

cuenta cómo se conocieron Rowe y él, al ser contratados para enseñar en la escuela de Austin, Texas, junto con Lee Hirsche, Bernard Hoesli y John Hejduk, grupo conocido posteriormente como los Texas Rangers. Allí Slutzky enseñaba dibujo y Rowe fue contratado para enseñar estudio arquitectónico avanzado y ocasionalmente historia y teoría.

Por otro lado, la variedad de aportaciones educacionales del grupo fue muy interesante y el cambio pedagógico manifiesto. Fue debido, entre otras cosas, a que Austin no era una gran ciudad y allí se podía experimentar gracias al cierto aislamiento que permitía estar al margen de las tensiones políticas en los 50/60 en EE. UU.

Además Slutzky explica que aunque provenían de distintas procedencias, él venía de Yale y del magisterio de Albers –*“Hoesli había trabajado en el estudio de Le Corbusier y vino a América buscando la arquitectura de Wright, Colin vino a América para estudiar con Hitchcock...Yo era un miesiano antes de encontrarme con la arquitectura de Le Corbusier y con la ayuda de Colin Rowe descubrí ciertas relaciones entre la arquitectura de Le Corbusier”*- la química entre los diferentes personajes fue muy buena: *“cada persona se sentía bien con los demás. Yo me llevaba muy bien con John Hejduk, porque él era del Bronx y yo era de Brooklyn... él era un arquitecto que tenía pretensiones de convertirse en pintor, y yo era pintor que tenía pretensiones de convertirme en arquitecto”*.

Pero si este era un poco el contexto, Slutzky explica en la entrevista cuestiones de fundamento: *“la diferencia fundamental entre la arquitectura y la pintura es que ésta no tiene funciones corporales, mientras que la arquitectura sirve al menos a una función. La pintura es más percepción, mientras que la arquitectura implica más movilidad física. No puedes pararte de pie en frente de un edificio y mirarlo como si estuvieras mirando un cuadro. Podrías, y podría derivarse placer de ello, y de hecho, en nuestro segundo artículo (“Trasparencia literal y fenomenal II”) consideramos San Lorenzo de este modo. Es un análisis de la fachada de Michelangelo, que realmente habla sobre tratar la fachada como si fuera una pintura”*.

Abundando en las diferencias y similitudes, Slutzky contestaba: *“La pintura siempre requiere un compromiso frontal. La frontalidad, como describió Clement Greenberg, es un plano pictórico tensado y espesado que se activa por el color y el dibujo en prácticamente un número infinito de configuraciones. Es cierto que la arquitectura está prevista para la circulación y el uso, y por tanto mucho más compleja en el sentido de que debe coreografiar la vista del espectador. Aun así, la arquitectura puede ser más autorreferenciada estructuralmente, en cuyo caso restablecería las fachadas de un modo más compositivo y dinámico...Pero generalmente la vista frontal es la vista más importante en términos de determinar posibles configuraciones de fachadas detrás de esta...No es solamente pictórica como tal, como si jugaras con formas; sino que te dirige hacia el entendimiento de la estructura de un edificio”. La arquitectura es una síntesis de todos los distintos aspectos de programa, estructura y lugar. Se dirige a todas estas cuestiones ya sea en secreto o públicamente”*.

La opción de Rowe y Slutzky en sus ensayos se decantaba por un establecimiento de significado más poético de la arquitectura que la manifestación pública del edificio acristalado de la Bauhaus. Manifestaban el error de Giedion de ponerlo en relación al cuadro de “L’Arlesienne” de Picasso y Slutzky en la entrevista plantea que usar el nombre del “cubismo” para el edificio de la Bauhaus cuando es esencialmente constructivista es un grave error: *“El edificio de la Bauhaus está más cerca de Moscú que de París”*.

El posterior distanciamiento entre Rowe y Slutzky, que impidió un “Trasparencia literal i fenomenal III”, se debió, según Slutzky al momento en que se produjo la llegada de Rowe a Cornell, y “*cuando este quería llevar el tercer artículo al clasicismo mientras que yo quería llevarlo a la modernidad*”. Y remata: “*Cuando reconoció a Léon Krier como un arquitecto importante, me di cuenta que había una división irreconciliable separándonos*”.

Para el tercer artículo sobre la transparencia, “*yo habría gravitado alrededor de La Tourette de Le Corbusier; es un edificio maravilloso para hablar de ambigüedades e imágenes metafóricas. Rowe publicó un artículo llamado “Revisiting la Tourette”, y tenía la oportunidad de hablar sobre las cosas que yo creía eran importantes, pero no lo hizo. Estaba interesado en esas formas pirotécnicas de describir un edificio*”.

Otro núcleo de preguntas del editor a Slutzky se dirige a la fortuna del ensayo y a la apropiación por parte de Bernhard Hoesli cuando tradujo al alemán “Transparency: Literal y Phenomenal I”. El texto formaba parte de un primer volumen de estudios sobre Le Corbusier que publicó el Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura) del *Eidgenössische Technische Hochschule* (Instituto Federal Suizo de Tecnología) de Zúrich. En efecto, a la traducción Hoesli incorporó un extenso “Kommentar” y convirtió el ensayo de una herramienta analítica que era en manos de Rowe y Slutzky, en un instrumento operativo para el diseño arquitectónico. Una “teoría operativa” sobre la que Emmanuel Petit pregunta la opinión a Robert Slutzky y éste no deja dudas de su rechazo:

“¡Definitivamente (Hoesli) la llevó demasiado lejos! Quiero decir, usar a F.L. Wright para hablar de espacio cubista es ridículo. Creo que uno de los errores que hacen los arquitectos –incluyendo a algunos de mis mejores amigos como Hoesli o Hejduk –es por ejemplo analizar una pintura de Juan Gris y construir a partir de eso. Así Hoesli congela una naturaleza muerta de Le Corbusier rebanándola. *Pero no puedes cortar una pintura transparente fenomenal. Lo mismo se puede decir de la arquitectura transparente fenomenal*”.

En cuanto a la definición que hace de su colega no tiene desperdicio: “*Rowe se formó como arquitecto y diseño varias cosas. Pero pienso que él estaba muy medido tras la búsqueda de un linaje, es decir buscaba si un edificio podía de alguna manera ser interpretado como algo creado a partir de la historia. Y como sabemos, esta no es la tesis de un constructivista o un suprematista o alguien de De Stijl, quienes creerían en un arte moderno desvinculado de la historia.*” En efecto, Rowe nunca se interesó por las vanguardias históricas, para él no existían en su campo de investigación. Su ámbito de trabajo en el siglo XX se reducía a los “maestros” de la arquitectura moderna y en todo caso a Stirling.

De cualquier forma Slutzky, y una vez manifestado que “*la inefabilidad del arte debe permanecer suprema*” defenderá su método de análisis con Rowe y la actitud: “*En este sentido, estés o no de acuerdo con algunas de las conclusiones a las que Colin y yo llegamos, es algo secundario. El tema es el modo en que se percibe el mundo de ahí fuera y cómo se aprecia sensitivamente*”.

Como conclusión, la entrevista con Slutzky resulta importante por la precisión con la que éste responde a las preguntas del editor, que la convierte en un documento de primera magnitud; también por las reflexiones que emite al hilo de sus respuestas. Por lo demás las contestaciones en la entrevista no están exentas de gran humor en varios pasajes. Por último, interpreto que la transcripción de la entrevista realizada por Petit de la historiadora Joan Ockman en 2012, viuda de Slutzky, ha ayudado aún más si cabe a la claridad expositiva.

El siguiente ensayo del volumen editado por Petit es un texto titulado *“La organización formal transparente como instrumento de diseño”*. Es del arquitecto suizo Bernhard Hoesli y se publicó por primera vez en 1982 como “Addendum” al “Kommentar” de 1968 que acompañó a *Transparenz*, edición alemana de “Transparency: Literal and Phenomenal” (primera parte), dentro de un volumen de estudios sobre Le Corbusier (*Le Corbusier Studien I*). A la sazón, Hoesli fue fundador del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura, unido al Instituto Tecnología de Zúrich, donde ingresó en 1960 después de regresar de Austin. De cualquier forma, los escritos de Hoesli del 68 y 82 se volvieron a reeditar posteriormente en alemán e inglés en 1997, junto con el texto “Transparency” de Rowe y Slutzky que dio título a la publicación *Transparency*, con una introducción de Werner Oeschlin, y que es de donde se ha rescatado por el editor el texto para el libro.

Con Bernhard Hoesli estamos de nuevo con otra persona clave por su estrecha relación con Rowe en los años 50, ya que había sido co-protagonista de la singular experiencia pedagógica de Austin. Además anteriormente había trabajado en el estudio de Le Corbusier en proyectos tan significativos como “L’Unité d’Habitation” de Marsella o la casa Curutchet en La Plata.

“Addendum”, era sólo eso, una breve adenda, que pretendía actualizar el extenso y bien ilustrado “Commentary” de 1968 con todo tipo de diagramas y esquemas, a la nueva realidad de 1982. Pues entre las dos fechas, 1968 y 1982, en el campo de la arquitectura y de la teoría ocurrieron multitud de acontecimientos.

En efecto: *“En mi comentario de 1968 estaba principalmente ocupado por la generalización del concepto de la transparencia que Rowe y Slutzky establecieron desarrollando a partir de una intensa contemplación y un análisis morfológico firme y razonado de dos edificios de Le Corbusier: la villa Stein y el proyecto-concurso para la Sociedad de Naciones”*.

En 1982: *“El concepto de transparencia nos invita a ver las diferencias que pueden aportar la clave para entender las cualidades de singularidad o similitud. Especialmente en tiempos donde los arquitectos parecen tener en cuenta la historia como una tienda de autoservicio, abastecida de un suministro inagotable de motivos y formas, debería ser útil herramientas y podría ser aleccionador dar la bienvenida a herramientas precisas que ayuden a reducir el motivo, la forma y el efecto a sus hechos y fuerzas significativas esenciales, para que podamos, empezando por ahí, crear conceptualmente los diseños auténticos, a partir de los factores constituyentes de nuestro tiempo, y dejando fuera del recuerdo el flirteo o abuso a un nivel perceptivo”*.

Si en su trabajo “Commentary” de 1968 Hoesli insinuó que la transparencia también podía ser usada como instrumento de diseño en un momento por otra parte de gran contestación sobre la forma arquitectónica, en 1982 Hoesli plantea que este aspecto debía ser acentuado, pues *“nadie se puede quejar de una falta de interés en la forma”, “ahora, se considera que la forma representa la tipología o es un precedente que está a nuestra disposición”*. Así, la propuesta de Hoesli es clara: *“la idea de forma no como un fin en sí misma, ni como un resultado de un diseño, sino como un instrumento de diseño”*, lo que le obliga a plantearse en primer lugar *“El dilema de la forma”*, tema muy candente en la discusión teórica de los setenta.

Así, frente al *“funcionalismo”*-la forma sigue a la función- o frente al *“racionalismo”*- (“Tendencia”) la función sigue a la forma, Hoesli reivindica la contribución de F.L Wright *“forma y función son una misma cosa”*. Y si esta fórmula se volviera operativa -dice Hoesli- nos llevaría hacia la intuición de la idea, que la forma es un instrumento de diseño: *“La forma en arquitectura podría ser entendida como ins-*

trumento- ni como una postura original tipológicamente preexistente a la que todo se le ha de subordinar, ni tampoco resultado de unas premisas”.

Ahora bien si forma y utilidad son los componentes de esta dialéctica el siguiente paso le lleva a Hoesli a plantearse una reflexión sobre un concepto de espacio arquitectónico, –“los conceptos de espacio son invenciones”- nos dice Hoesli, como matriz común del uso y de la forma. La reflexión va desde la distinción de dos tipos de definición espacial (la material y la experimentada)-hasta la conceptualización del espacio arquitectónico con masas sólidas y espacios vacíos hasta el espacio continuo del movimiento moderno para trabajar finalmente con un concepto general donde la pluralidad de la sociedad abierta es aceptada y el diálogo se reconoce como técnica para el progreso mutuo.

Estamos en la parte del ensayo de Hoesli donde la ideología de Popper, aspectos de *Collage City* (1978) de Rowe y Koetter, el concepto de transparencia fenomenal de Rowe y Slutzky, más las aportaciones propias y operativas del autor dan un producto muy eficaz en la enseñanza como lo muestran los proyectos y las ilustraciones con sus notas aclaratorias para la buena comprensión del texto, que se echan a faltar en esta edición de Petit y que sin embargo estaban tanto en la publicación original de 1982 como en la del 1997, a las cuales remitimos.

“De cualquier forma –dice Hoesli- los conceptos de espacio continuo y organización formal transparente pueden ser vistos como manifestaciones de una estructura mental. Una da significado a la otra”. Y así llega al apartado final “Transparencia-instrumento de diseño” que da título al ensayo, donde da énfasis a la transparencia como técnica de creación, capaz de organizar la forma con claridad, pero permitiendo al mismo tiempo la ambigüedad y ambivalencia: esto es, conseguir *“el vigor edificante de la tensión entre realidad e inferencia, entre hecho físico e interpretación”.*

La propuesta de Hoesli es muy crítica con la flexibilidad física y las particiones móviles tan querida a algunos miembros del Team X como forma de involucrar en la arquitectura al usuario. En Hoesli también el espectador, el usuario, es parte activa de la composición como en el Team X, pero lo es a partir de la interpretación.

Concluye Hoesli: *“en un tiempo de expectativas presuntamente plurales, de deseos contradictorios, de necesidades y demandas individuales y de la inclinación manierista para la inversión y la alusión, la organización-formal transparente podría ser de gran valor y debería gozar de favor cuando persiste el deseo de crear formas inclusivas bajo condiciones contradictorias”.* *“La transparencia fenomenal es un tipo de organización formal que permite incorporar elementos heterogéneos en un tejido arquitectónico o urbano complejo, para tratarlos como parte esencial de una memoria colectiva y no como turbación”.*

Por último, una brevísimas consideración acerca del *Poché*, representado como material invertido y opuesto a la transparencia como espacio, subrayando ambos aspectos como iguales a la hora de actuar.

En fin, Hoesli usó muchos conceptos de los fabricados o reinventados por Rowe, *transparencia fenomenal, collage, poché, manierismo moderno*, así como otros donde se impone la comparación con el Rowe de 1980 y más concretamente con el ensayo “Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic. The Typical, and the Possible” (1982/83); también utilizó conceptos de otros operativamente, en ocasiones para oponerse, en otros para posicionarse, pero todos los empleó con un extraordinario grado de libertad e invención, sin olvidar nunca tanto sus orígenes modernos como el claro establecimiento de un campo de investigación siempre en el interior de la arquitectura. Hoesli, nos dejó malogradamente en

1984, pero su trabajo –“Commentary” (1968) y “Addendum” (1982) acompañando a “Transparency” de Rowe y Slutzky sigue ahí y continúa reeditándose, lo que nos dice que funciona, aunque sólo sea en la enseñanza y en la gente empapada de arquitectura y de teoría.

El último ensayo del libro a considerar es el del arquitecto suizo Bernhard Tschumi. Según nos aclara el mismo, conoció a Rowe “*de lejos*” en la AA de Londres o en algún evento en el *Institut for Architecture and Urban Studies* en Nueva York. Si lo conoció a través de otros: Bernhard Hoesli, su primer profesor en la ETH de Zúrich, pero también a través de Alvin Boyarsky en Londres y Peter Eisenman en Nueva York.

El texto que aquí se edita se organiza brillantemente en 16 tomas cada una de ellas con su subtítulo que nos ponen sobre aviso de las conexiones que en el mismo se establecen entre arquitectura y cine como en el propio título del ensayo explicita *Montaje: deconstruyendo el collage*.

En seis de los subtítulos de las dieciséis tomas hay reflexiones que vienen del cine 1: *Deux ou trois choses que je sais d'elle*; 2: *Collage City*; 3: *Modernidad objetiva-subjetiva*; 4: *Oposiciones*; 5: *Mutaciones*; 6: *Plan Voisin*; 7: *Distorsión del tipo*; 8: *Definiciones*; 9: *Contempt*; 10: *¿Tipos ideales o funcionales?*; 11: *Villa Malaparte*; 12: *Acrópolis versus Fórum*; 13: *Los bocetos de Le Corbusier*; 14: *Pintura*; 15: *Eisenstein en la Acrópolis*; Última toma. Este punto es importante como Tschumi se encarga de subrayar: “*la generación de Rem Koolhaas, Jean Nouvel, yo mismo y otros- utilizarían el cine en lugar del dibujo como su conexión principal con el arte visual*”.

Tschumi hace una lectura deconstruida muy inteligente e interesada de *Collage City* (1976), el libro de Rowe & Koetter: “*empezando por la extracción de su pilar central, la construcción “binaria”, y proponer una lectura alternativa de la historia urbana – específicamente, a saber, una basada en conceptos y modelos abstractos, en múltiples configuraciones geométricas, todas objetivamente sin valor, todas iguales en su precisión quirúrgica. Concretamente, a saber, un término digamos objeto no es mejor que el otro digamos espacial*”.

Por otra parte, la lectura en la toma 6 referido a la imagen del Plan Voisin fue nos dice Tschumi “*uno de los varios y cruciales detonantes de mi proyecto para el Concurso del Parque de la Villete de 1982*” “*Estaba interesado, sobre todo, en el rigor conceptual de su cuadrícula de puntos, como declaración última de la anti-forma, anti-función y anti-contexto. También quería ver como un sistema de espacios –aquí paisaje- podía ser añadido o superpuesto al sistema de objetos representado por la cuadrícula de puntos, significándose en “espacios que definen” sumados a “objetos que activan”*”. Es manifiesto en la cita que la terminología es de procedencia hoesliana, resultado del magisterio de “su primer profesor” en Zúrich, con el que tiene muchos puntos de contacto tanto en sus propuestas formales como en su ideología. “*En la Villete la oposición dual objeto/espacio finalmente se convirtió en una tríada de “puntos/líneas/superficies” en el proceso de desarrollo del esquema del concurso*”.

En la toma 12, analiza el capítulo titulado “*Collision City and the Politics of Bricolage*”, donde se plantea la distinción entre ingenieros y *bricoleurs*, acudiendo a la definición de Claude Lévi-Strauss acerca de aquellos hombres manitas que usan todo lo que está a mano para resolver un problema, opuesto al ingeniero que concebirá herramientas específicas para resolverlo. Rowe está en el bando del *bricoleur*.

El análisis llevado a cabo por Hoesli de *Collage City* pasa también en la toma 14 por el análisis del último capítulo titulado “*Collage City y la reconquista del tiempo*”

donde Hoesli saca a relucir una cita importantísima de Rowe con la que prácticamente finaliza el libro: *“...el collage es un método que deriva su virtud de su ironía, porque parece ser una técnica para utilizar cosas sin acabar de creérselas, es también una estrategia que puede permitir tratar la utopía como imagen, tratarla en fragmentos sin que tengamos que aceptarla in toto, lo que representa sugerir, además que el collage podría constituir incluso una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino incluso podría materializar una realidad de cambio, movimiento, acción e historia”*.

Estamos de nuevo con en una de las interpretaciones más operativas y brillantes de *Collage City*, la de Tschumi, que contrasta con la lectura literal que fue la predominante, y donde muchos vieron el libro como herramienta para desacreditar y así erradicar la modernidad, volviendo a lo tradicional y a las apariencias urbanas historicistas de antes del siglo veinte.

Para concluir este informe y parafraseando a Borges “espero que las notas apresuradas que acabo de escribir no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes lo cierran”.

Agradecimientos: A los pocos alumnos que asistieron a la asignatura optativa impartida en la ETSA del Vallès durante el cuatrimestre de primavera del 2015-16 bajo el nombre “Rowe después de Rowe” y entre ellos, a Sarah Stoenescu y Matthias Holzner; a los alumnos de master David García y Gemma Pedragosa; al arquitecto y profesor invitado Jeroen Roorda, al profesor Raúl Martínez y, especialmente, al profesor Josep Giner, con el que compartí todas las sesiones.