

catálogos de

arQUITECTURA



COLEGIO
OFICIAL DE
ARQUITECTOS
DE MURCIA

2002 nº 11



Catálogos de arQuitectura

VIVIENDA 1

Número 11. Diciembre 2002

PUBLICA

Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia
C/ Jara Carrillo 5 - 30004 Murcia
Tfno. 968 213 268 - Fax. 968 220 983
e-mail: coamu@coamu.es
www.coamu.es

DIRECTOR

José María Hervás Avilés

CONSEJO EDITORIAL

José María López Martínez
Vicente Martínez Gadea
Fernando de Retes Aparicio

SEDE SOCIAL Y PUBLICIDAD

"Catálogos de Arquitectura"
C/Apóstoles 12, 1º izq. - 30001 Murcia
Tfno. 968 210 359

DISEÑO

A&A

FOTOGRAFÍA

David Frutos Ruiz

TRADUCCIÓN

Encarna Cayuela Albarracín

IMPRIME

Gráficas Estilo

I.S.S.N.

1138-2430

DEP. LEGAL

MU-123-2002

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

David Frutos Ruiz: Págs: 2, 34, 54, 56, 57, 58, 59, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 88, 89, 91, 93, 95.

Juan de la Cruz Megías: Págs: 3, 96, 97, 99, 101, 103.

José María Hervás: Págs: 23a, 23b, 27a, 130c, 131a.

Alfonso Segovia Montoya: Pág: 27b.

Philippe Ruault: Pág: 24c.

(El resto de fotografías han sido proporcionadas por los autores de las obras que se publican y por las empresas anunciantes)

Portada: Maqueta del proyecto de EUROPAN 5. Arquitectos: Juan Hevia Ochoa de Echagüen, Nuria Ruiz García, Manuel García de Paredes y Fernando García Pino.

Las opiniones vertidas en los textos que se publican, son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

SUMARIO

VIVIENDA (1)

VIVIENDA. UNA HISTORIA EN CINCO TIEMPOS 20
Antonio Miranda Regojo

LA VIVIENDA SOÑADA 26
Catálogos de Arquitectura

¿A QUÉ ASPIRA EL USUARIO POTENCIAL DE NUESTRAS VIVIENDAS? 30
Felipe Pich-Aguilera Baurier, Teresa Batlle Pagés
y Guillermo Maluenda Colomer

OBRAS Y PROYECTOS

ARQUITECTURA SOSTENIBLE EN SHARJAH 36
Carlos Abadía Suanzes-Carpegna y Ernesto Sierra Díaz

EDIFICIO SINGULAR EN CORVERA, ASTURIAS 46
Javier Fresneda, Javier Peña y Javier Sanjuan

VIVIENDAS EN PUERTA NUEVA, MURCIA 54
Vetges tu i Mediterrania: Víctor Bernal Calderón
y Antonio Picazo Córdoba

EUROPAN 3. ALGUAZAS 60
Pich-Aguilera Arquitectos

EUROPAN 5. CARTAGENA 68
CMYK Arquitectos: Juan Hevia Ochoa de Echagüen,
Nuria Ruiz García, Manuel García de Paredes y Fernando García Pino

VIVIENDA UNIFAMILIAR CON DOS FACHADAS EN LA ÑORA 74
Antonio Abellán Alarcón

VIVIENDA UNIFAMILIAR CON TRES PATIOS EN JAVALÍ VIEJO 84
Antonio Abellán Alarcón

VIVIENDA CON TIENDA EN LA ÑORA 88
Antonio Abellán Alarcón

VIVIENDA UNIFAMILIAR EN LA ALCAYNA 96
Enrique Carbonell Meseguer

CONCURSOS

NUEVA SEDE DEL INSTITUTO CERVANTES EN NUEVA YORK 106
ad hoc msl: Carlos Jurado Fernández y Juan A. Sánchez Morales

EL MUSEO IMAGINARIO

LAS FÁBRICAS PINTADAS DE JOHN HEJDUK 116
José Calvo López

NUEVOS Y NOVÍSIMOS

PABLO CARBONELL ALONSO 124
Centro de Restauración de Arte Románico.
San Baudelio de Berlanga. Soria

Los OTROS

EDUARDO CORTILS 128

RESEÑAS

130

El museo imaginario

José Calvo López

LAS FÁBRICAS PINTADAS DE JOHN HEJDUK

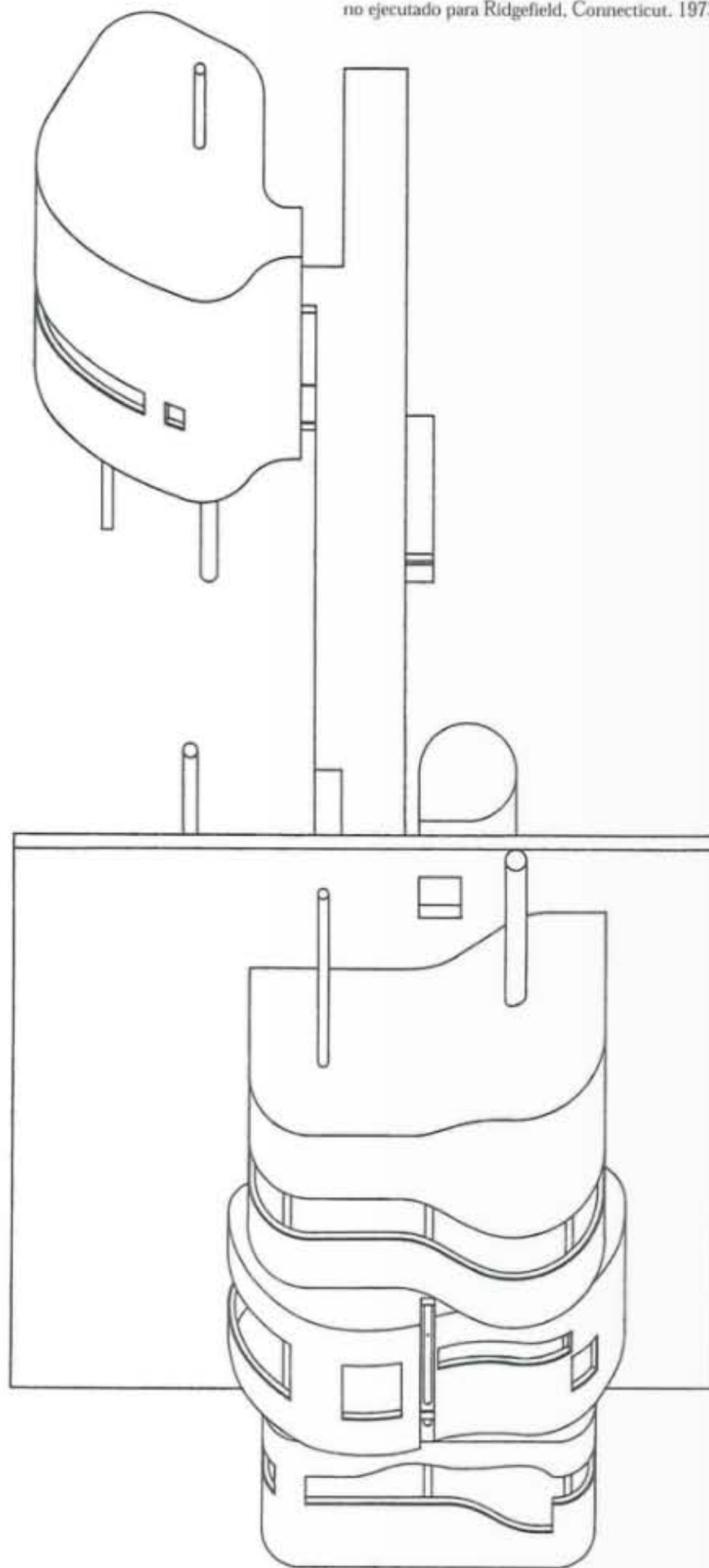
John Hejduk proyectó en los años sesenta y setenta casas de nombres singulares: *Diamond House*, *Wall House*, *House 10*, *One-Half House*. Las representó de una forma desusada; sus dibujos muestran un muro y la cubierta, o el suelo, mientras ponen de perfil otras dos fachadas, para ocultarlas cuidadosamente a nuestros ojos. Tanto los paramentos delanteros como las terrazas o los pisos se delinean respetando escrupulosamente su verdadera forma: los cuadrados son cuadrados, los círculos círculos, hasta los diamantes de la baraja son diamantes; es decir, se ven frontalmente. Pero esta literalidad exige un artificio: la frontalidad de lo proyectado sólo se logra por medio de la oblicuidad de la proyección.

Los planos de Hejduk se distancian de los modos de representación empleados por la vanguardia de los años veinte y treinta; aunque parten del mismo punto, pretenden alcanzar fines bien diferentes. Las perspectivas militares de Sartoris, Van Eesteren, Meyer o Terragni, en una imposible búsqueda de la objetividad, colocan el punto de vista en el infinito. De esta manera, los rayos visuales no concurren en el ojo de un ciclope, como en la perspectiva de la época humanística, sino que tienen en común una dirección. Ahora bien, dirigiendo los rayos visuales el dibujante elige las fachadas que quiere mostrar, y da más importancia a una que a otra; puede incluso graduar estos privilegios, lo que desmiente la supuesta objetividad del método. Por otra parte, estas representaciones se construyen proyectando sobre un plano oblicuo a los rayos visuales, como fruto de una nueva paradoja; si el plano del dibujo se orienta paralelo a las terrazas o a las plataformas horizontales, la cubierta conservará su forma, pero entonces los rayos visuales no pueden ser perpendiculares a ella, porque en tal caso se obtendría una planta; la conservación de la forma requiere líneas de proyección sesgadas.

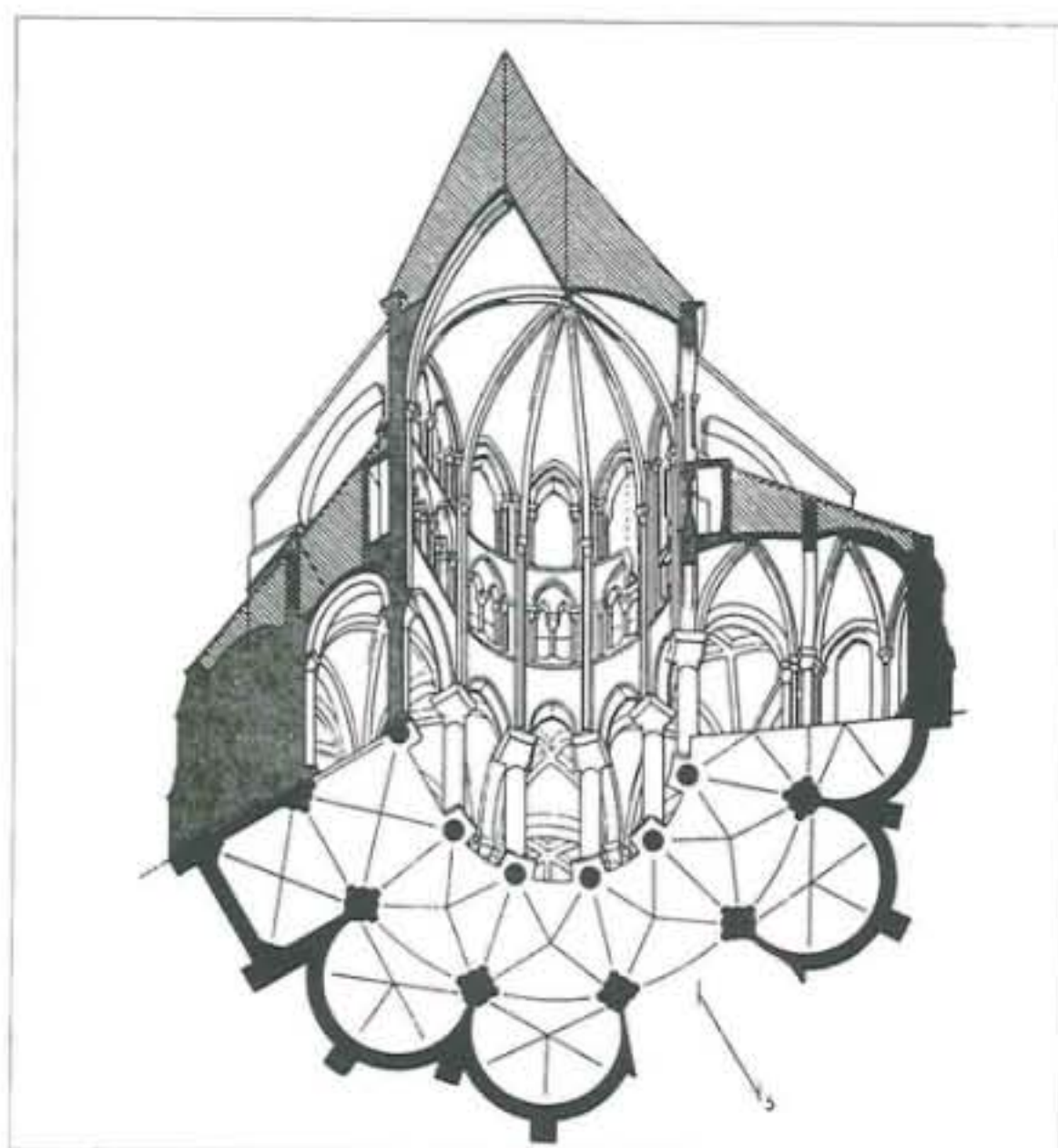
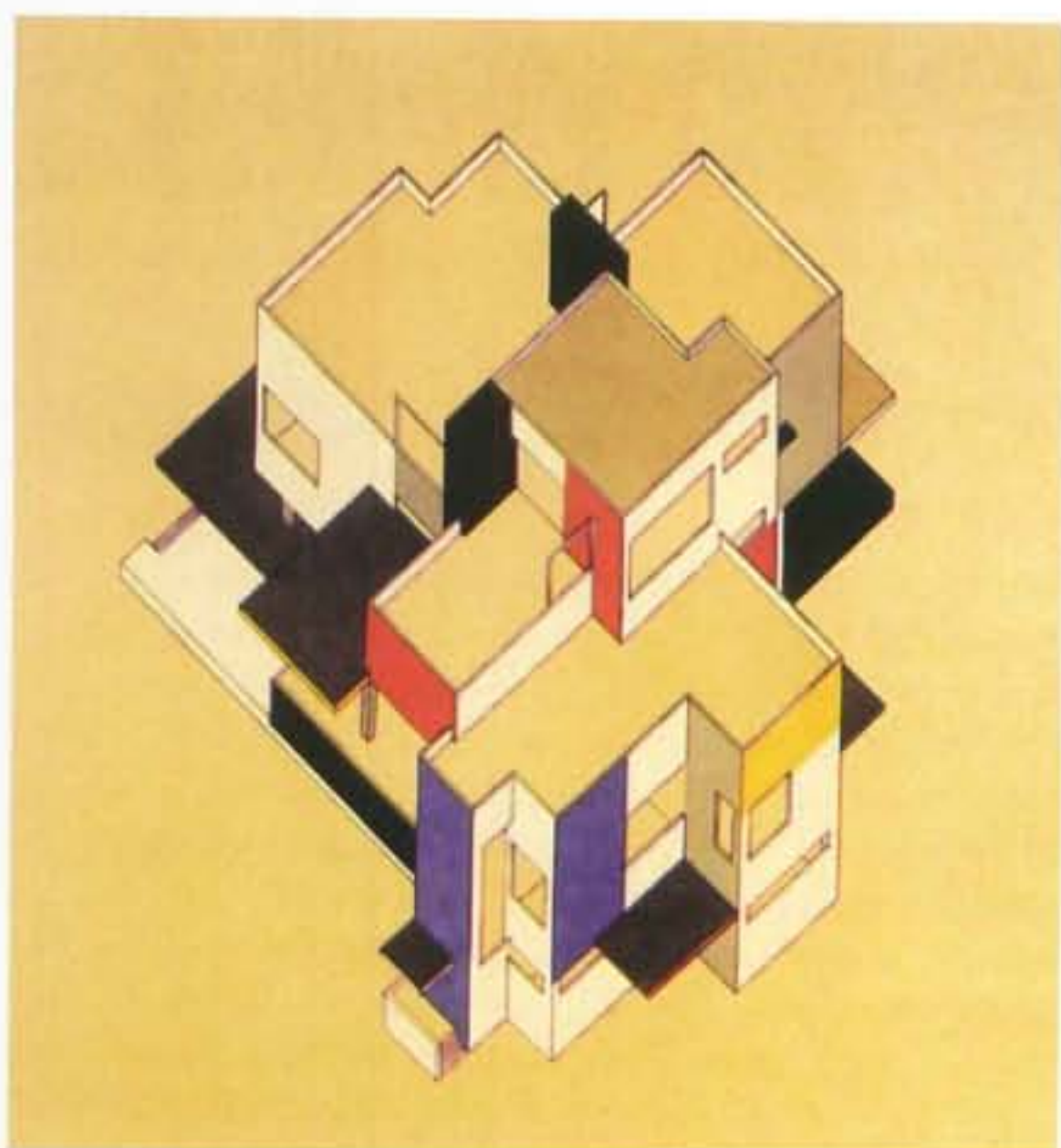
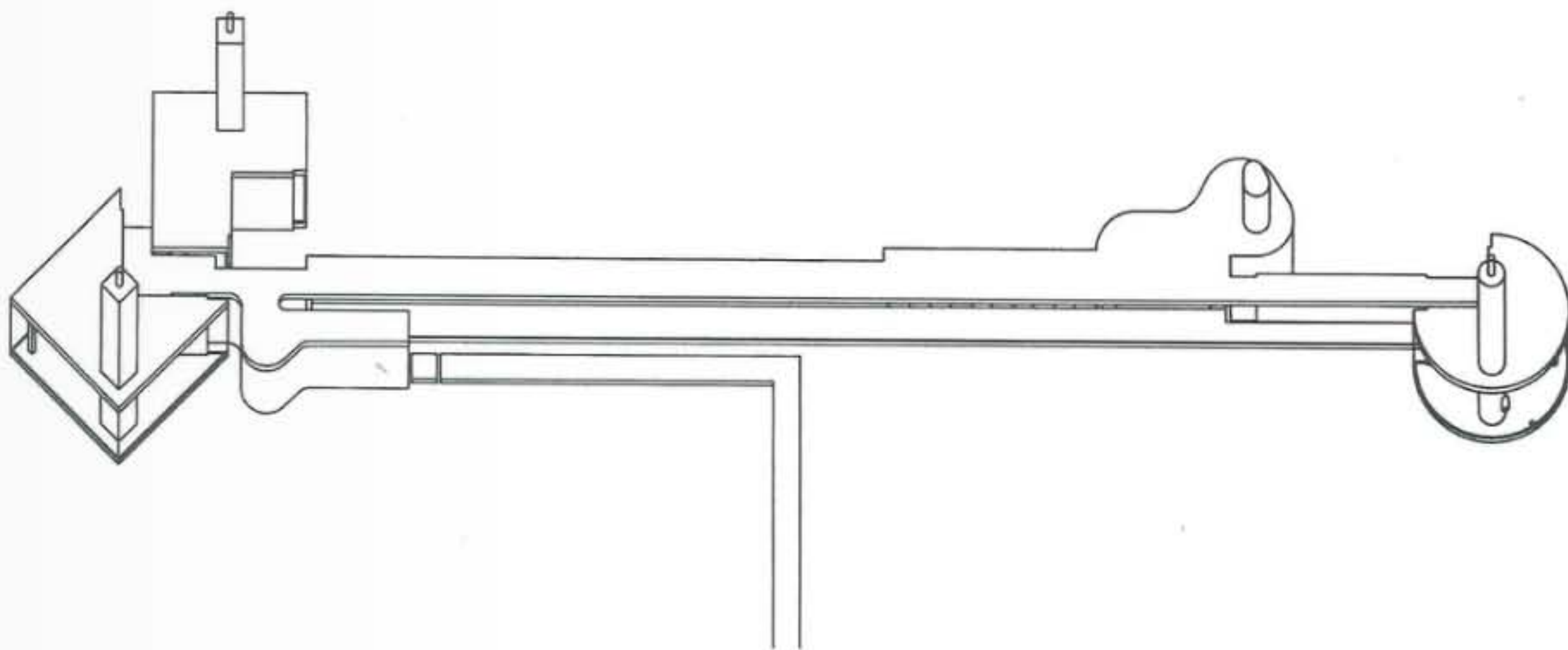
Así, la proyección canónica de la arquitectura moderna es un compromiso, una contradicción; el plano se coloca en paralelo con la planta, casi se confunde con la planta, reproduce la forma de la planta, pero no es una planta, porque no renuncia a mostrar la disposición espacial de las figuras. Este modo de proyectar no era nuevo: Choisy levantó su obra monumental sobre dibujos que miraban la planta desde abajo. Pero los arquitectos de los años veinte dieron la vuelta a esta inversión para mostrar, no el espacio interior como Choisy, ni tampoco el espacio exterior, que en la arquitectura moderna es un residuo, un negativo, sino su positivo: el volumen que Johnson y Hitchcock señalaban como rasgo central del *Estilo Internacional*.

Estas perspectivas se suelen disponer en el papel de dibujo o la página de la revista de forma que el eje vertical resulta paralelo a un lado de la hoja, lo que hace que los otros dos ejes resulten oblicuos a los márgenes del folio; se crea así una característica tensión dinámica. Si además los ángulos que forman los ejes horizontales con el vertical son diferentes, como es habitual, el resultado es una suerte de *contrapposto* manierista, equilibrado, pero no simétrico, que necesariamente había de resultar atractivo a los arquitectos del alto Movimiento Moderno, comparado con las estáticas composiciones que alinean los ejes horizontales con el recuadro.

John Hejduk. Casa Bye o Wall House. Proyecto no ejecutado para Ridgefield, Connecticut. 1973



Rizando el rizo, Hejduk pretende otorgar igual importancia a la planta que al alzado, y lo hace mediante la más ambigua de las proyecciones, que son ambiguas por naturaleza; un antiguo modo de representación, conocido desde la época de Filipo de Macedonia, de vieja raigambre medieval y barroca. Podría pensarse que tal elección es un intento más de buscar esa nueva objetividad nunca alcanzada, que se escapaba de las manos de Hannes Meyer. Apunta en ese sentido la disposición de las vistas en algunas publicaciones de la obra de Hejduk; se renuncia a los entrelazamientos de la vanguardia, todas las caras tienen la misma importancia, son claramente independientes entre sí. Frente al *contrapposto* de Terragni o



la danza ebria de la escuela de Meyer en Basilea, la frontalidad triunfa y una cierta serenidad parece recubrir la lámina, cruzada sólo por líneas ortogonales.

Sin embargo, esta difícil objetividad está llena de contradicciones. El plano de Hejduk es una extraña perspectiva militar, con el cuadro horizontal; pero la fachada que muestra es antiparalela de la cubierta respecto de los rayos visuales, por decirlo con el lenguaje oscuro y revelador de la geometría. En términos más familiares, el antiparalelismo equivale a una simetría: simetría imposible del alzado y la planta, que niega implícitamente la ley de la gravedad. Pero esa simetría conlleva además una nueva paradoja: si el alzado es antiparalelo de la planta, la planta es antiparalela del alzado, y la perspectiva de Hejduk puede entenderse, a la inversa, como una rara caballera de cuadro vertical, como un alzado que muestra la planta en verdadera forma. Dos proyecciones se superponen; la

geometría tiene un término más que expresivo para esta situación: las proyecciones están *confundidas*, y no sabemos cuál de ellas estamos viendo. Además, sólo se puede mostrar en verdadera forma esta planta-alzado si miramos de canto las fachadas laterales; y eso exige precisamente renunciar al volumen, el ideal del *International Style*. De ahí la dificultad borgiana de leer estos planos: resulta más arduo que amonedar el viento sin cara.

Negar la gravedad, renunciar al volumen, hacer invisible el perfil, fundir la planta y el alzado en un único trazado: el plano de Hejduk es un cuadro. El color violento, la rotulación tectónica, de sus dibujos para el fascículo *Fabrications*, nos dirigen hacia Holanda. La singular obsesión de Hejduk por los diamantes, que en estricto rigor geométrico no son más que cuadrados girados, arranca de los cuadros descuadrados de Piet Mondrian, como *Foxtrot* o como *Victory Boogie-Woogie*, que dejó inacabado a su

Franz Ehrlich. Diseño cromático para un edificio, estudio para la clase de Joost Schmidt en la Bauhaus. 1928

Eugen Batz. Diseño de un cartel, estudio para la clase de Joost Schmidt. 1930-31

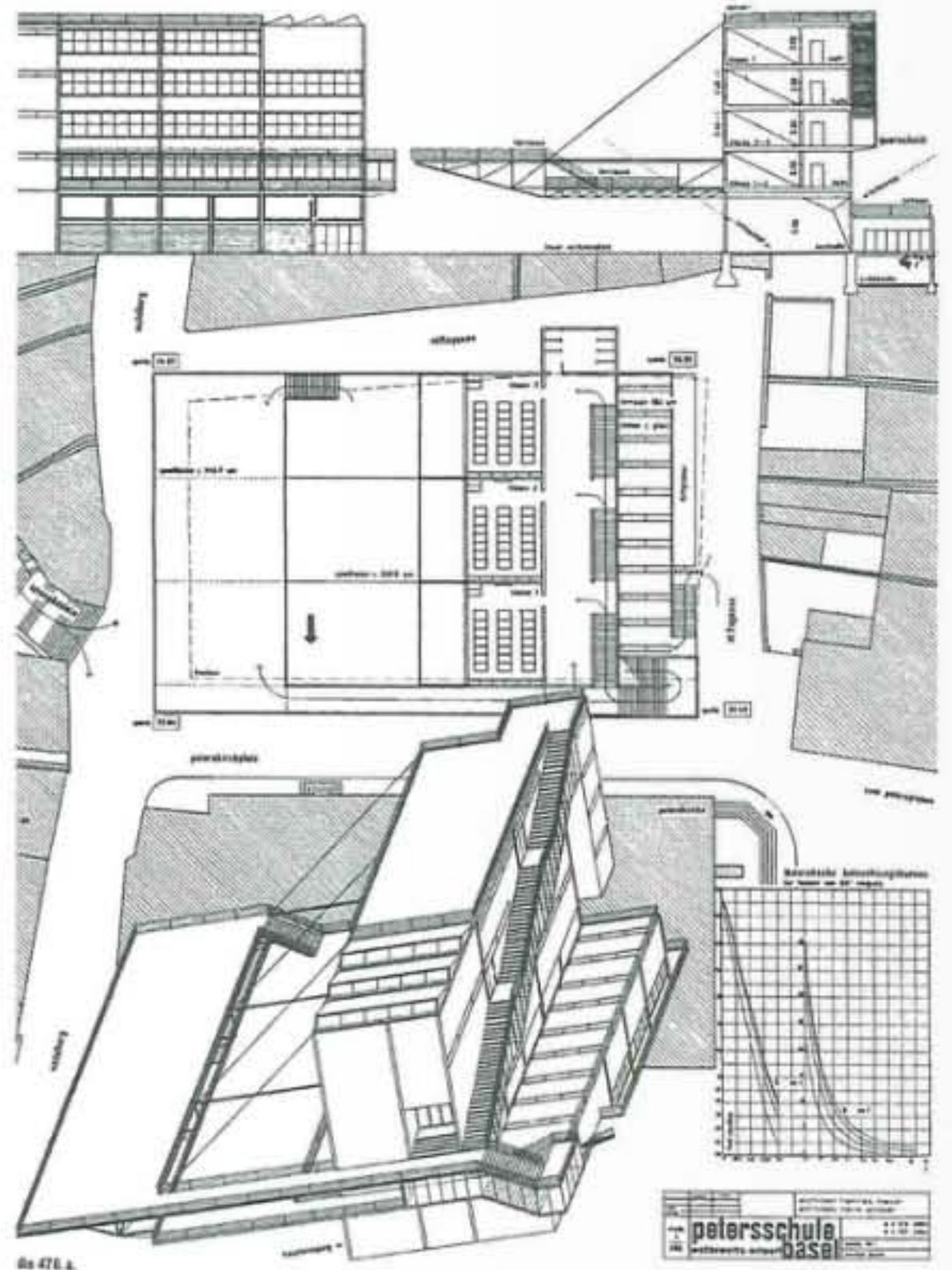
Hannes Meyer. Proyecto para la Peterschule, Basilea. 1926

Hans Böblinger. Cabecera del hospital de Esslingen. 1501

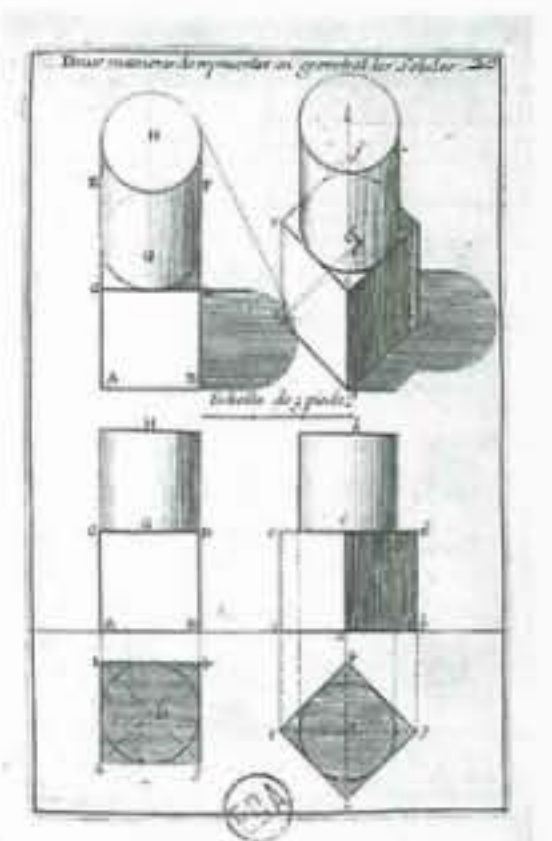
Abraham Bosse. *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, 1665

muerte. Si los tuviéramos ante nuestros ojos, percibiríamos cómo un diamante es mucho más que un marco rotado. La geometría de la perspectiva militar muestra que todas las rectas del plano horizontal tienen el mismo valor, y el énfasis en unas direcciones u otras es accidental, fruto del capricho del dibujante o del azimut efímero de un rayo de sol; pero la vertical es para nosotros una referencia atávica, absoluta. Al aplanar el diamante, Hejduk lo levanta en vertical. Sobre el paramento del muro, el diamante se revela como emblema de lo inestable, frente al equilibrio del cuadrado y la indiferencia del círculo.

Las extrañas ensambladuras de la *One-Half House* y la *Casa 10* juegan con estas tres formas primarias; más que maclas son mordeduras o penetraciones, como en los tratados barrocos de construcción pétreo. Aquí la geometría se expresa con un vocabulario bárbaro, distinto del sibilino lenguaje de otras ocasiones; pero las paradojas de Hejduk están en el extremo opuesto de las metáforas vulgares de Stanley Tigerman. Restar un cuadrado de otro es una operación clara y distendida como una rejilla cartesiana; si se quita una porción de círculo, la tensión crece; al abrir un diamante con un cuadrado, la violencia se hace dramática.

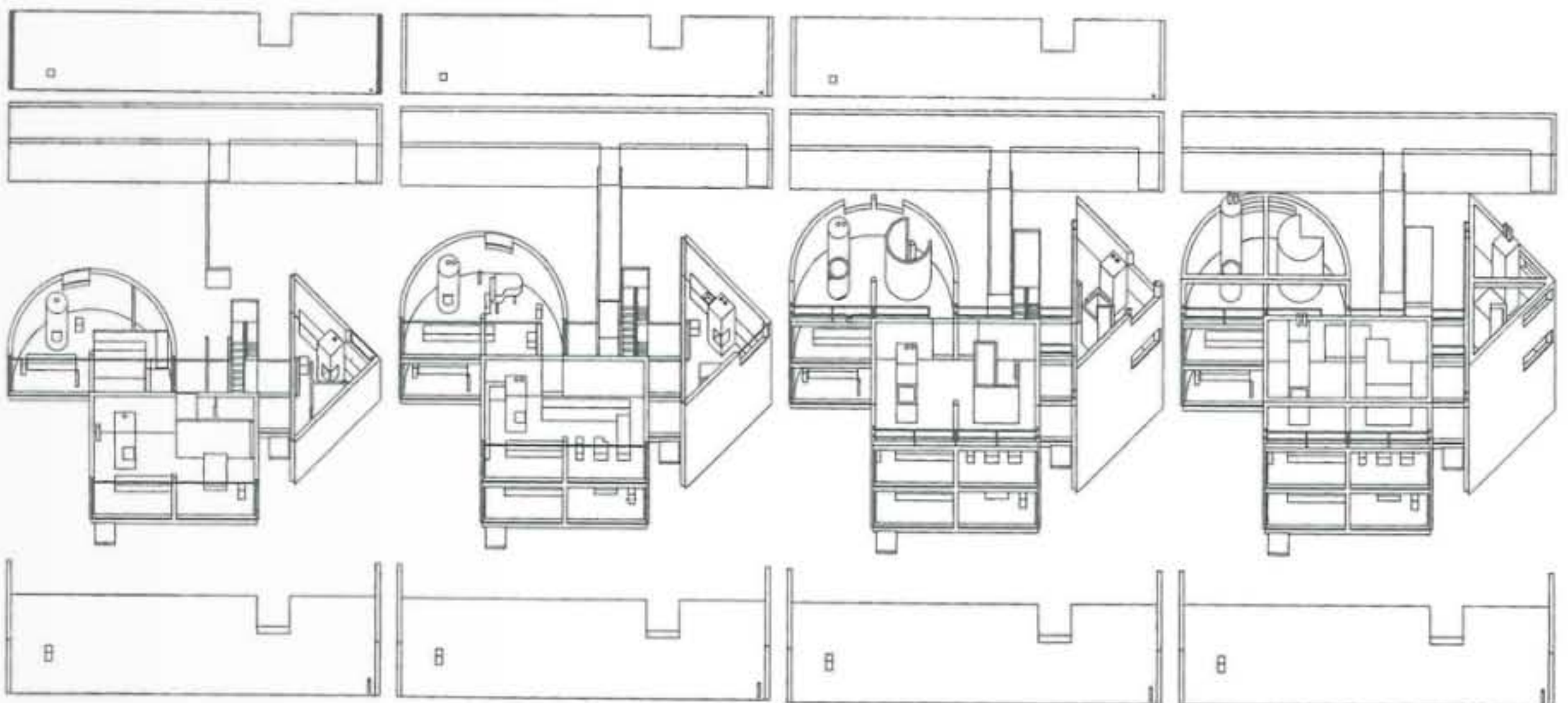
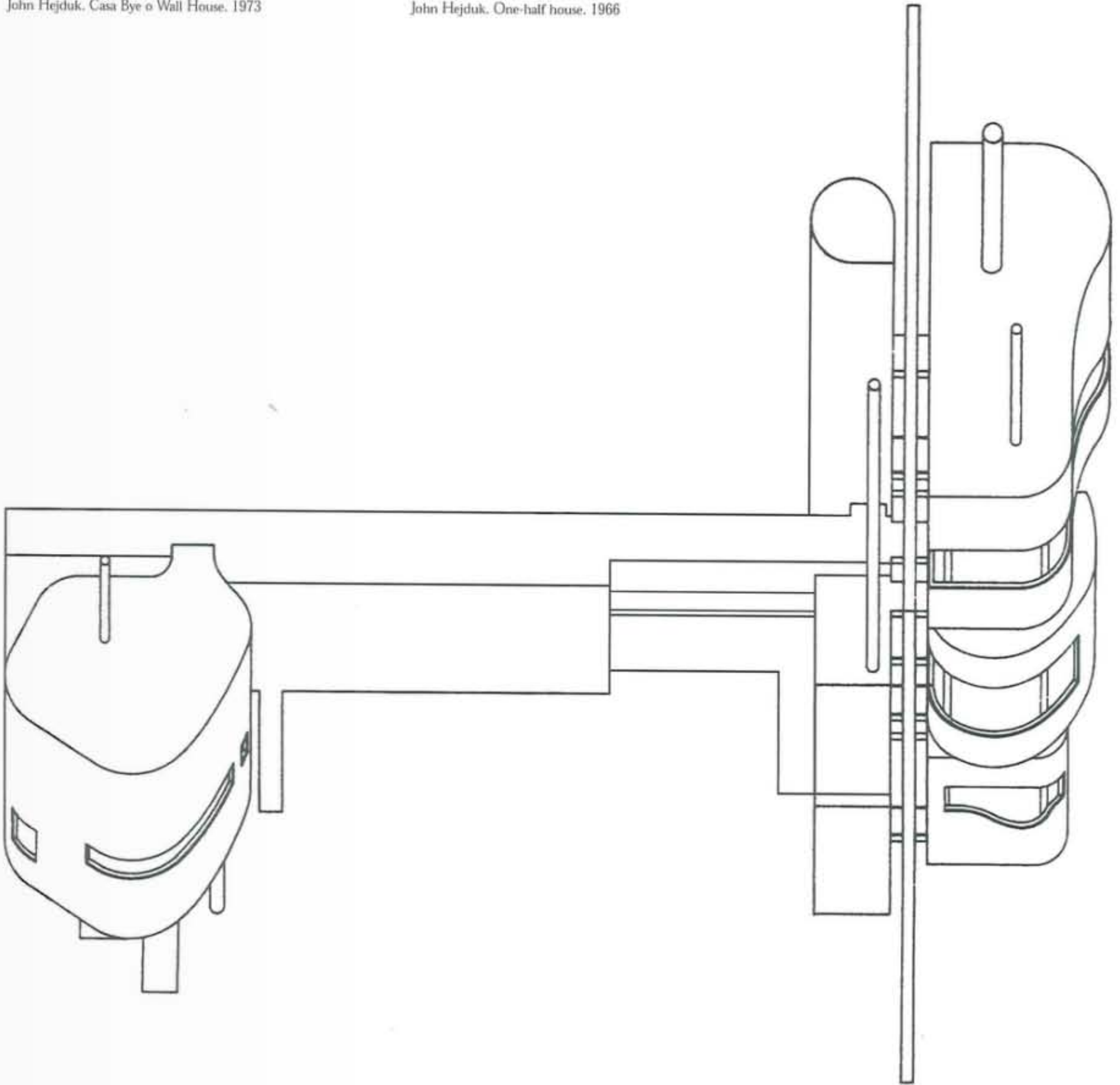


Estas construcciones elementales de la geometría forman el eje del léxico de Hejduk. En un texto de los años sesenta expone cómo los misterios del centro, la periferia, lo frontal, lo oblicuo, lo cóncavo, lo convexo, el ángulo recto, la perpendicular, la escala, la posición, la columna, el muro, la planta, la sección, la expansión, la contracción, la tensión, las tramas reguladoras, las relaciones entre figura y fondo, entre número y proporción, entre medida y escala, entre simetría y asimetría, entre diamante y diagonal, comienzan a tomar la forma de un vocabulario. Como en los dibujos, también aquí los medios se relacionan con la vanguardia de las primeras décadas del siglo, pero los objetivos son muy diferentes. Mondrian escribió con enorme seriedad un texto de inspiración teosófica, que hoy sería considerado una provocación dadaísta en el mejor de los casos.

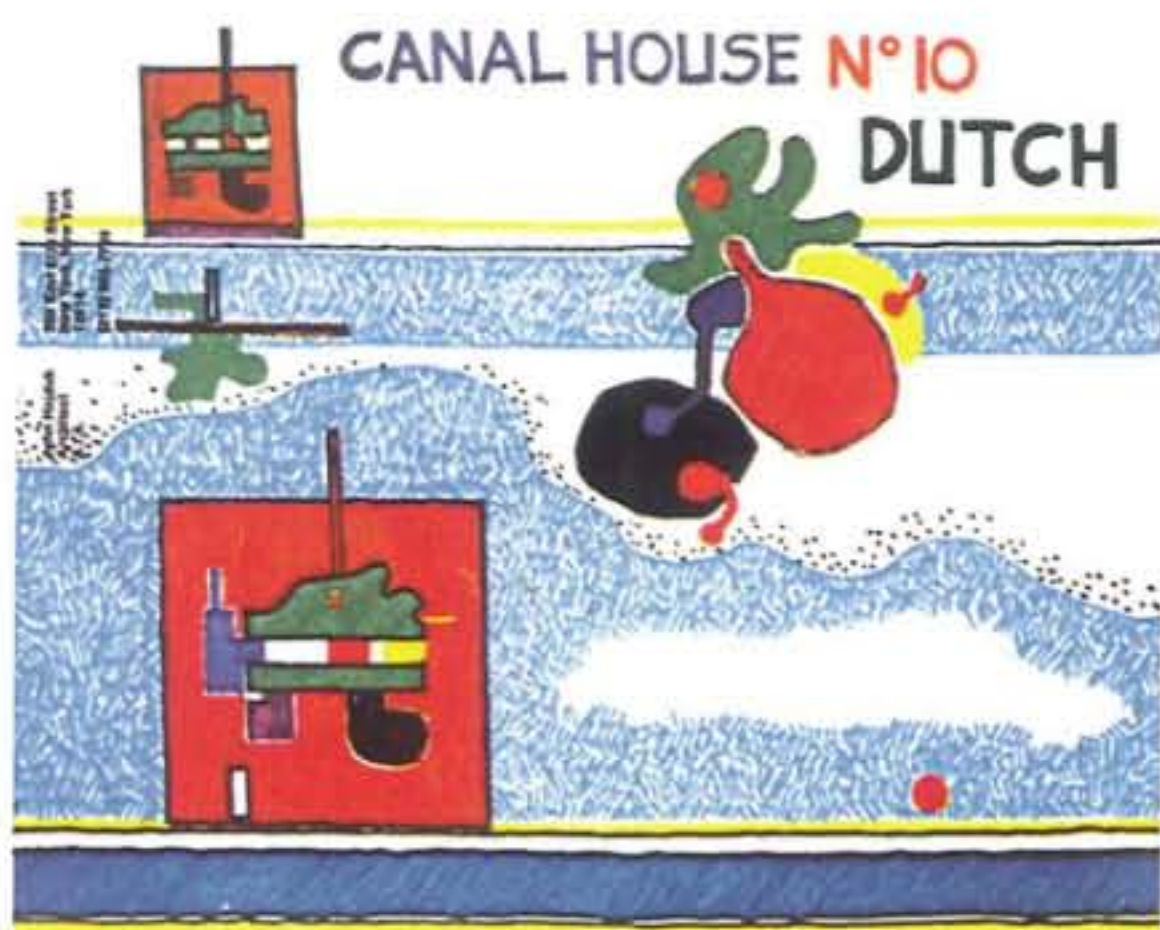


John Hejduk. Casa Bye o Wall House. 1973

John Hejduk. One-half house. 1966

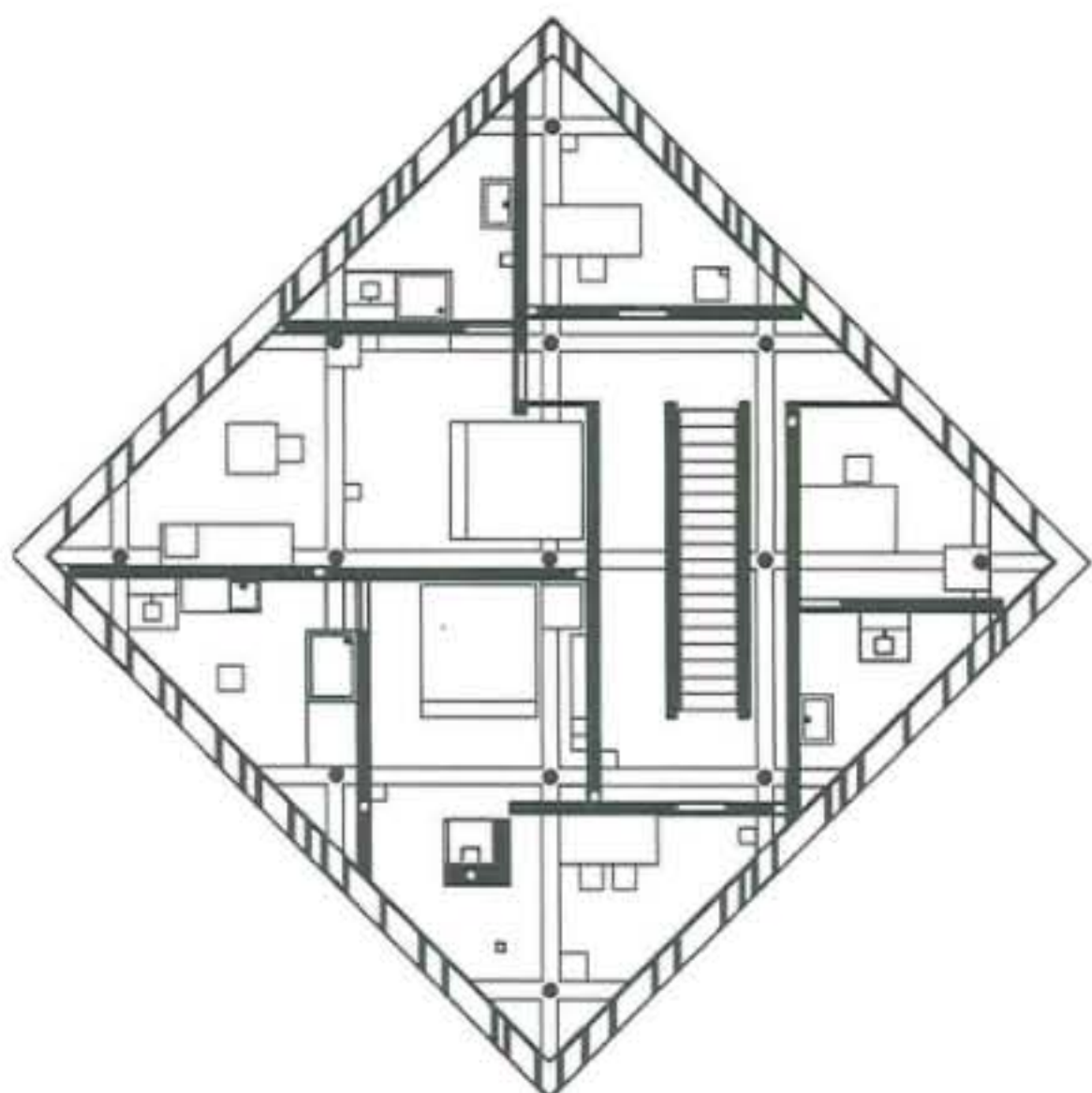


John Hedjuk. Canal House, dibujo para el fascículo *Fabrications*, 1974
 John Hedjuk. Diamond House, proyecto A, 1968

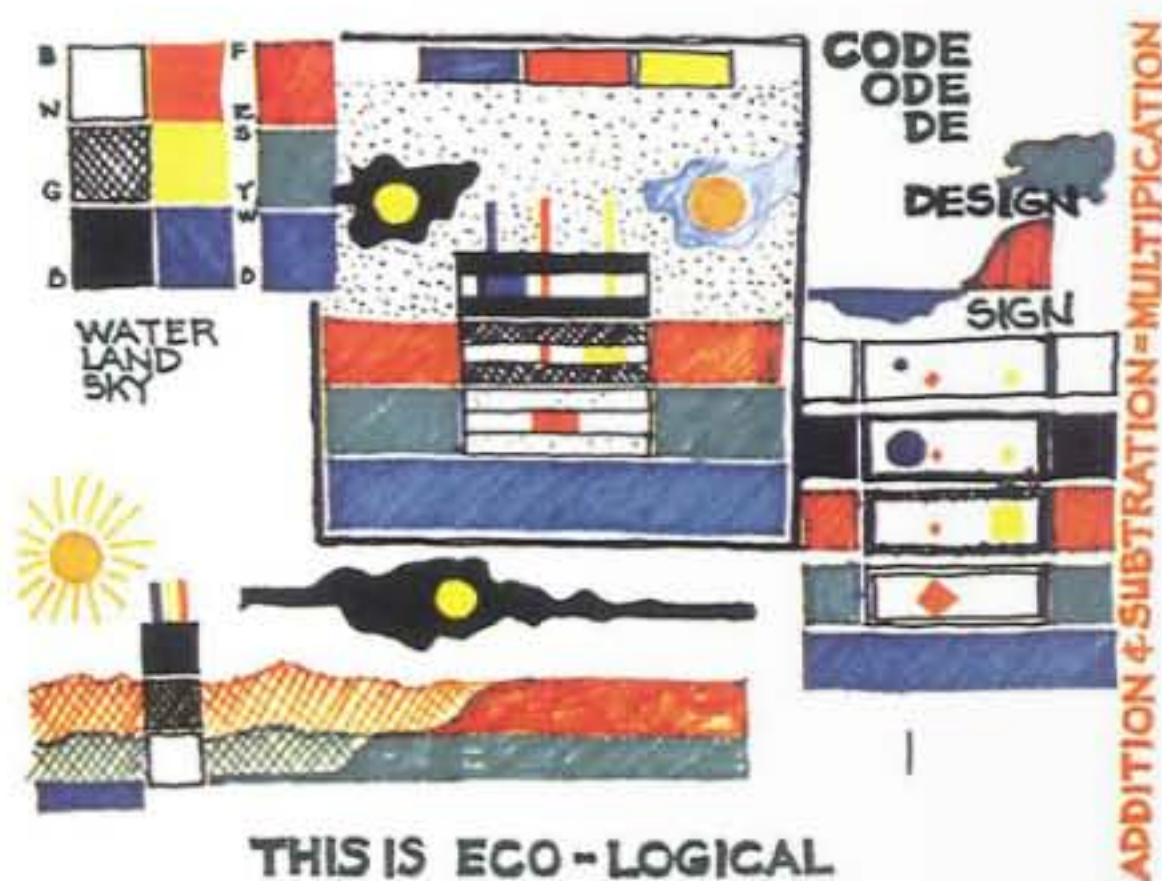


Identificaba lo vertical con lo masculino, el espacio, la estática y la armonía; y lo horizontal con lo femenino, el tiempo, la dinámica y la melodía. Frente a este código, los signos de Hedjuk sólo parecen denotarse a sí mismos y quedan vacíos de sentido: véase cómo las rejillas de la *Diamond House* son elemento de composición más que recurso estructural.

Sin embargo, el cromatismo hiriente de *Fabrications* es una excepción en la obra de Hedjuk, donde predominan los tonos pastel, que nos llevan a algunos artistas del poscubismo, como Amedée Ozenfant. En una *Naturaleza muerta* de 1920, obra de un pintor menor que firmaba sus obras como Charles-Édouard Jeanneret, compañero de Ozenfant en un efímero movimiento denominado purismo, encontramos una pila de platos y dos botellas que nos presentan una nueva ambigüedad: como no tienen planos laterales ni frontales, no podemos saber a priori si están representados en perspectiva militar o en la extraña proyección que venimos discutiendo. Sólo nos sacan de dudas una guitarra y un libro, abierto en posición vertical de manera extraña, que anuncian el modo de representación empleado por Hedjuk.



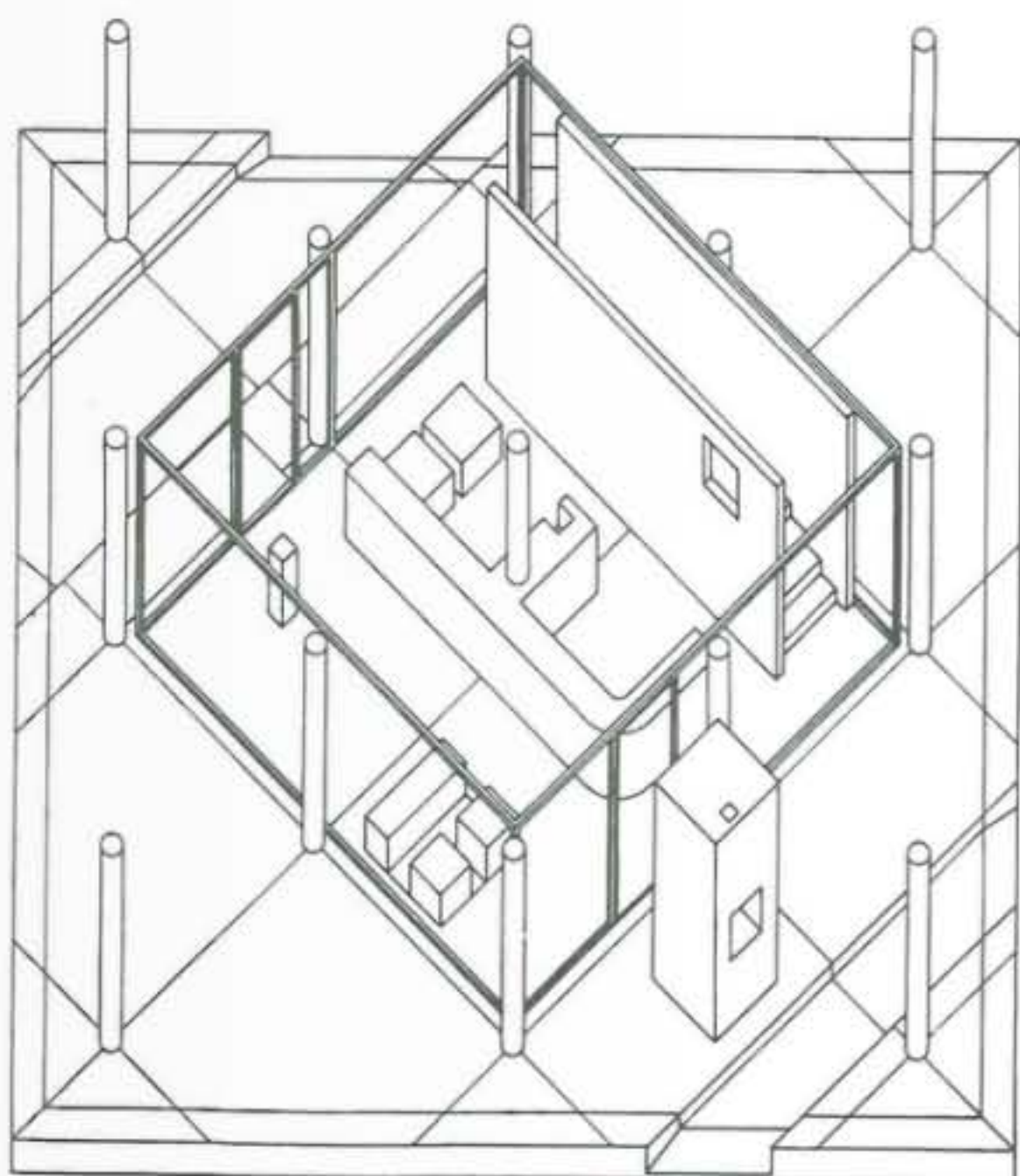
John Hedjuk, dibujo para el fascículo *Fabrications*, 1974
 Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1944



De ahí derivan no sólo los fríos colores y las ambiguas proyecciones de Hedjuk, sino también algunos de los aspectos más desconcertantes de su vocabulario: el inverosímil libro prefigura el muro de la *Casa Bye* en su absoluta frontalidad. También es parisina la *promenade architecturale* de la *Casa 10*, pero aquí el dinamismo no se encuentra en el recorrido, idealmente plano como los ejes de Colbert y Haussmann, sino en los objetos que el paseante encuentra en su camino: verá el cuadrado, el círculo y el diamante penetrados por salvajes mordeduras, y también dos formas ameboides, que nos traen a la mente una larga línea de asociaciones. Recordamos las casas de baile, piscinas o atraques de yates brasileños, el estilo surreoide curviquebrado de los años treinta, la guitarra picassiana de Jeanneret y su libro erecto, los látigos modernistas del desaparecido Atelier Elvira muniqués, la *belleza terrorífica y comestible* de Gaudí, la *serpentine line* de Hogarth y, en último término, la curva manierista. Pero también la línea orgánica se ve despojada de esta riqueza de connotaciones y sólo representa la tensión entre expansión y contracción, entre convexo y cóncavo.

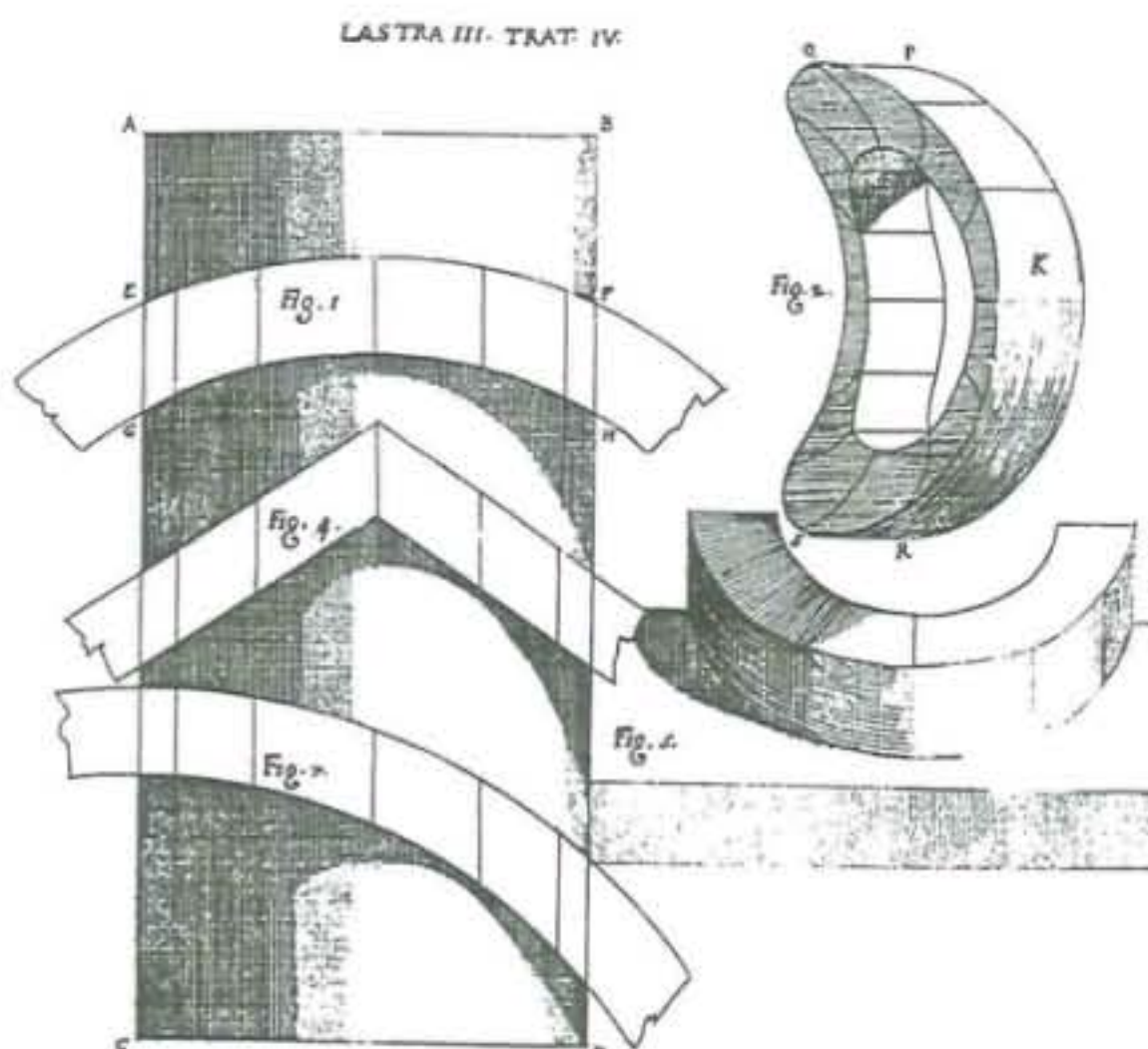
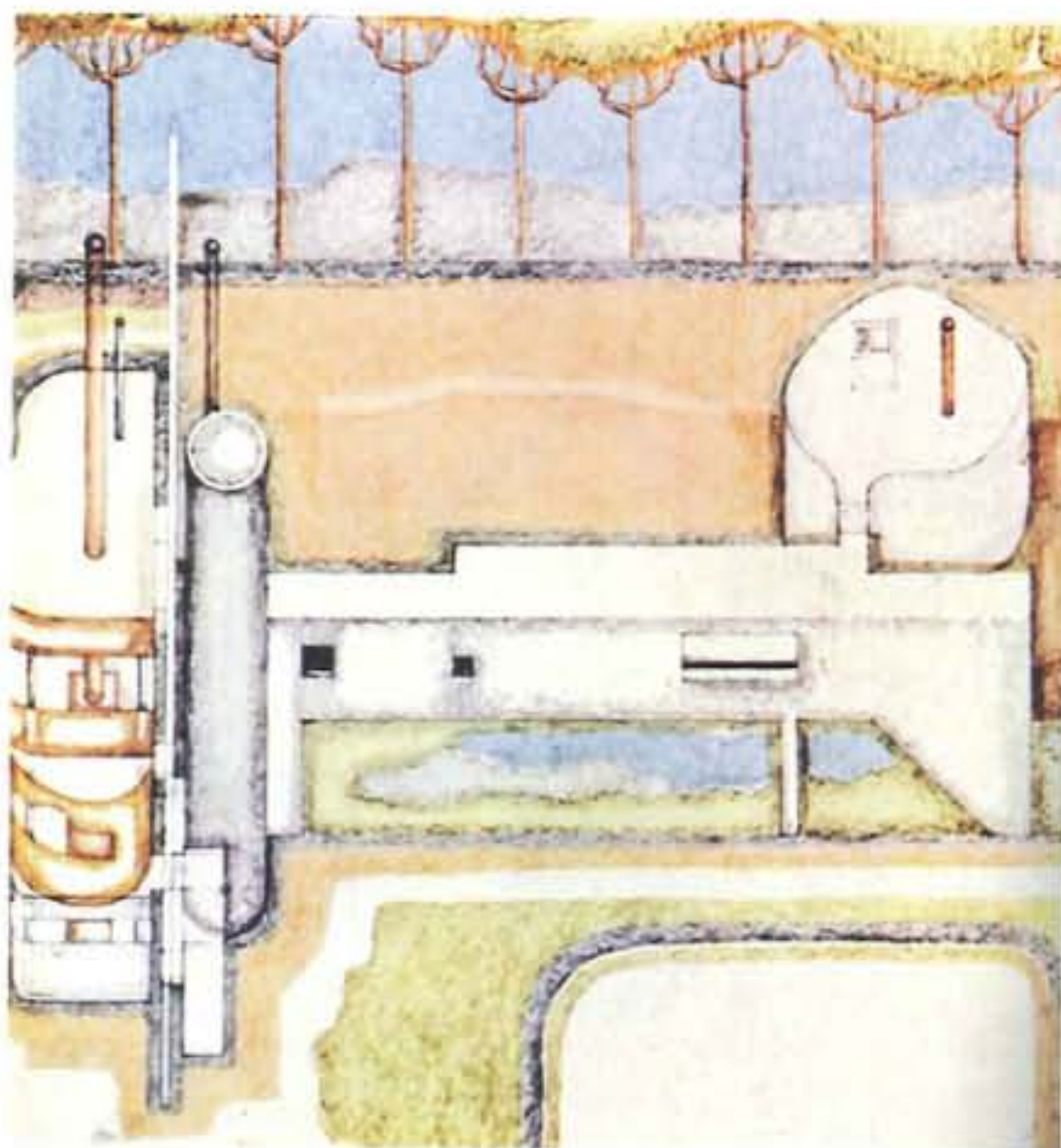


Charles Édouard Jeanneret. *Naturaleza muerta*. 1920
 John Hejduk. *Diamond House*. proyecto A. 1968



Otro tanto se puede decir de los lejanos ecos de terceras internacionales y de casas de la pradera, que se pueden percibir en esta arquitectura moderna y erudita; el proceso de abstracción los convierte en encuentros diagonales, en familias de planos, en volúmenes puros, en contrastes de escala. El lector que toma entre sus manos un ejemplar de *Architectures in love* se encuentra desconcertado, incapaz de distinguir la cubierta de la contracubierta, y se ve obligado a mirar el libro de Hejduk de canto, como los muros de la *Wall House* o la *casa Bernstein*, para salir de dudas. La misma ambigüedad perturba al que pasa los ojos por los dibujos de la *Casa 10*, rotulados como *Projection A*, *Projection B*, y así sucesivamente; el observador se ve obligado a decidir por su cuenta dónde está lo frontal y dónde lo trasero, dónde la izquierda y la derecha, si no quiere perder el norte.

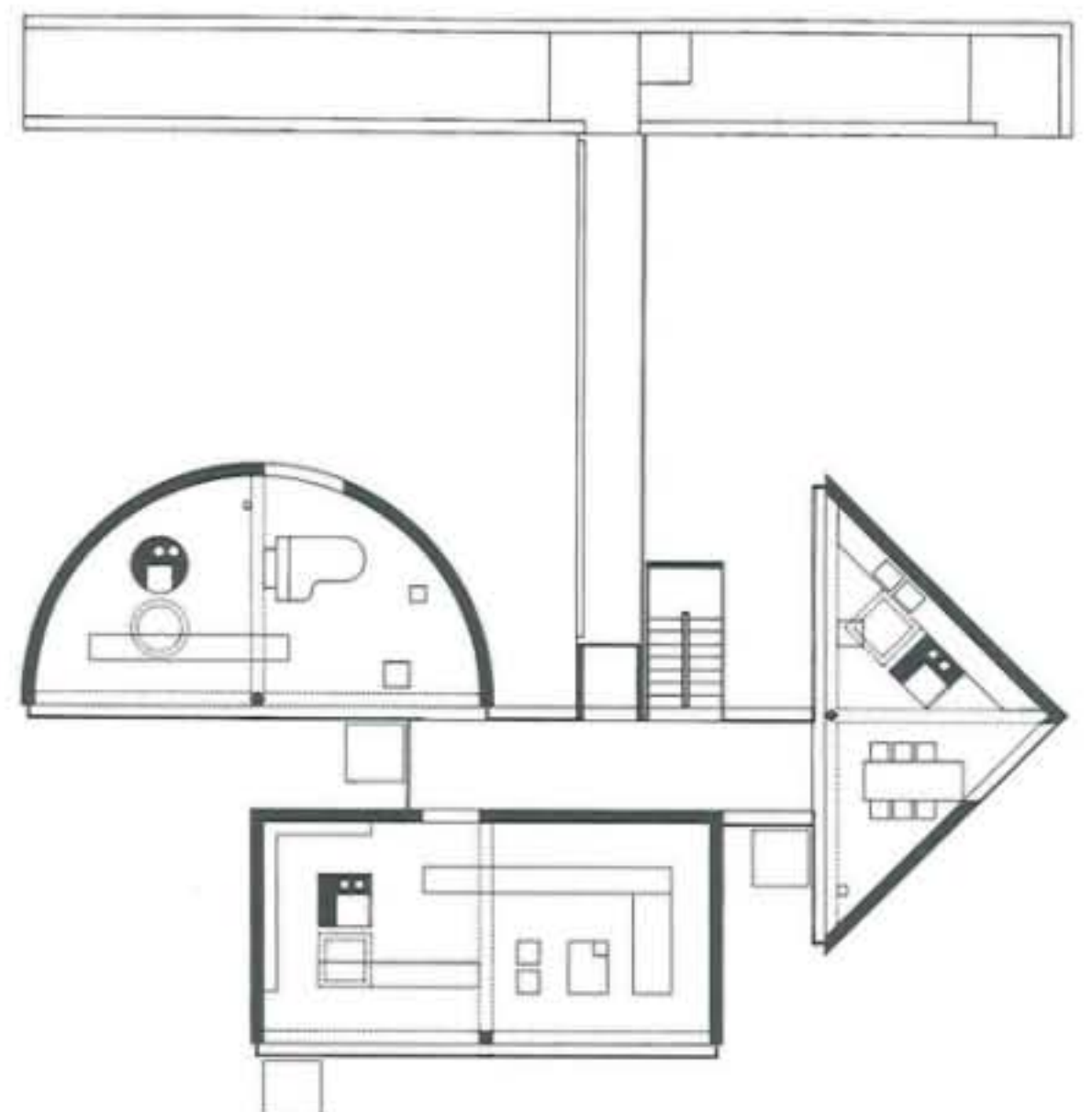
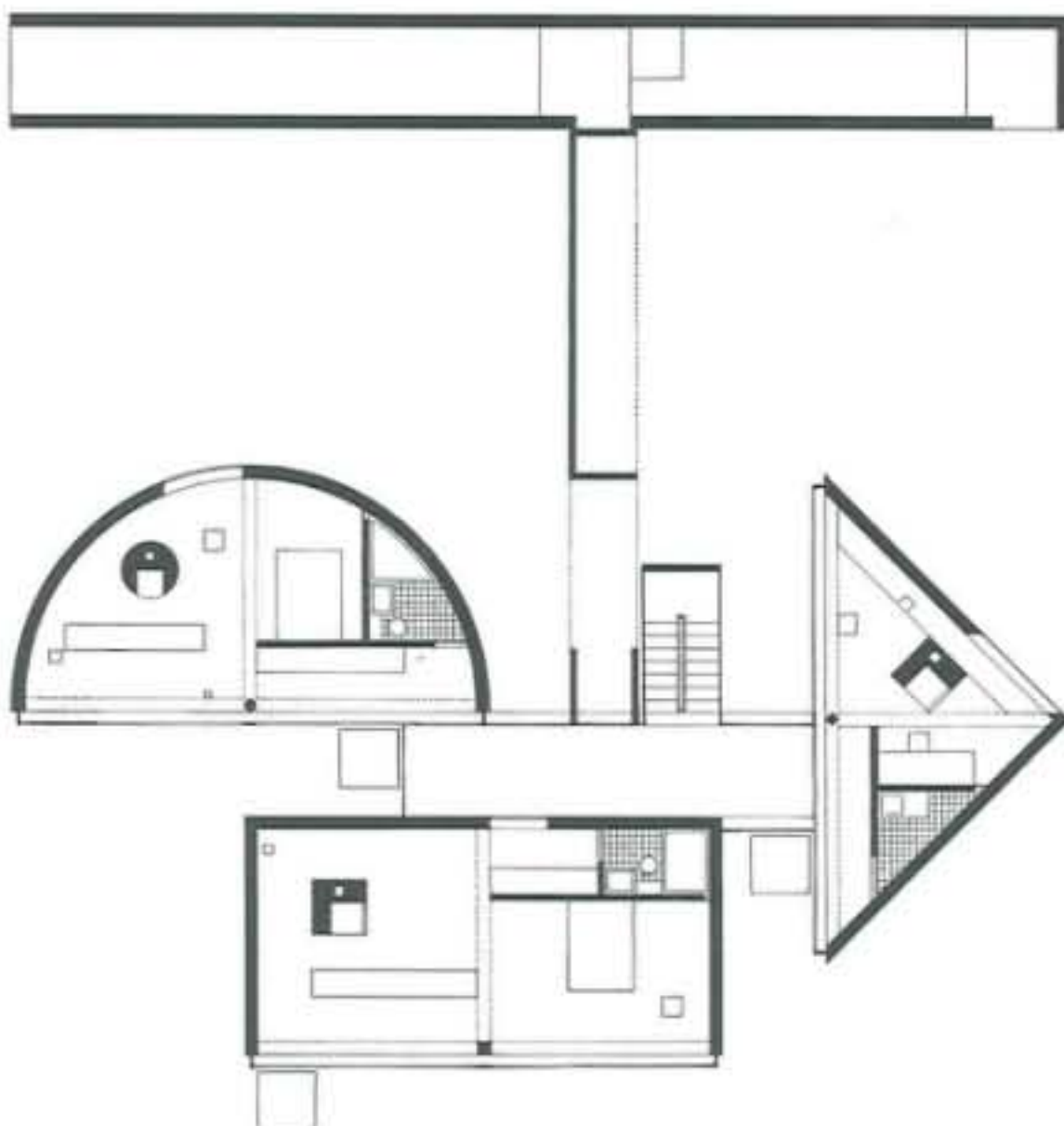
John Hejduk. *Casa Bye o Wall House*. 1973
 Guarino Guarini, *Architettura Civile*, ed. póstuma en 1737, tratado IV, lámina 3



Esta voluntad de abandonar la referencia, de reducir la arquitectura a geometría muda, estaba implícita en la época heroica de la arquitectura moderna y de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo, pero Hejduk insiste en ponerla de manifiesto y llevarla a sus últimas consecuencias. Si para los arquitectos de la Nueva Objetividad la arquitectura debería quedar absolutamente despojada de sentido, de contenido iconográfico, reducida a expresión de las condiciones tecnológicas de su tiempo, derivado lógico de un programa funcional y, en último término, de una necesidad social, las imágenes de Hejduk llevan la iconoclastia al extremo, y no encontramos en ellas ni siquiera las cenizas de la utopía. Al fin y al cabo, el ardiente verbo que llevó a Meyer y a Stam al país de los soviets encendió a pocos americanos, que dan su Revolución por hecha

John Hedjuk. Wall House, construida en Groninga después de la muerte del autor. 2001

John Hejduk. One-half house, 1966



en los tiempos de Franklin; para Hejduk la tribuna de Lenin no es más que un fonema.

Dos objetos casi idénticos certifican la muerte de otra utopía: un álbum blanco de The Beatles y un libro de cinco arquitectos neoyorquinos. En éste último, una lista convencional acompaña a la *Casa 10*: salón, dormitorio, cocina, etcétera. Sólo un ingenio creería a Hejduk cuando rotula esta relación como *Programa*, es decir, como un documento anterior a la concepción de la casa. La función verdadera y el programa real aparecen unas líneas más abajo: extensión horizontal, hipotenusa, figura de tres cuartos, punto-línea-plano-volumen, biomórfico-biotécnico, estructura, tiempo, proyección. Pero los monacales dibujos, despojados de mobiliario, orientación y leyenda, ofrecen tenues indicaciones que tienen el valor de arquetipos poéticos: por el larguísimo paso discurre alguien que emplea aparatos en un lugar reservado, que toma y deja algo en unas lejas, que mira el bosque al calor de una chimenea.

No es de extrañar que en los libros de Hejduk, la poesía se entremezcle con la imagen; incluso cuando sus poemas se presentan sin la compañía de dibujos, como en *Such places as memory*, reconocemos sin duda el cuaderno de viaje de un arquitecto artista: Sevilla, Kutná Hora, la Venus de Bronzino, los tejados de la Malcontenta, el paisaje de Magritte y Delvaux, un interior de Vermeer, la sacristía nueva de San Lorenzo, la casa La Roche, la torre del observatorio de Potsdam, las películas de Cocteau, Cefalù, Chartres, Atenas, son los lugares que despiertan estos recuerdos. Al fin y al cabo, para un poeta, el sonido tiene más valor que el sentido, y es el brillo de las alas de peltre, el timbre de las trompas doradas, la textura de los velos de piedra, lo que nos deslumbra de su quehacer.

Sería una simplificación absurda entender la obra no realizada de Hejduk como mera arquitectura dibujada. Nada más lejos de su contención profesoral y su sensibilidad poética que el exabrupto de Krier, pronto olvidado por otra parte: "No construyo porque soy arquitecto; soy arquitecto porque no construyo". John Hejduk sufría al no ver levantarse su obra; prácticamente sólo pudo dirigir en vida la reforma de su Escuela, la Cooper Union, académicamente correcta, políticamente eficaz, blanca como la Weissenhof y las catedrales prístinas, gris como el *béton brut*. Con justicia poética, su proyectar ha despertado por fin la voluntad de construir la *Casa Bye* en Groninga, entre llanos pólderes, compuesta alrededor de un enorme muro neoplástico; pero no brilla con los colores puros de su cuaderno holandés, sino con los tonos pastel del purismo: un extraño objeto en el espacio que deja bien claras las intenciones del autor. Más que en los lienzos de Jeanneret o en el *café* de Oud en Rotterdam, se ha abandonado el significado, se ha renunciado a todas las coartadas; nos encontramos con construcciones abstractas, entre planos frontales, ante cuadros levantados, frente a fábricas pintadas.

