

# EXPOSICIONES

## TRIENAL DE MILÁN

### Una exposición internacional sobre las metrópolis

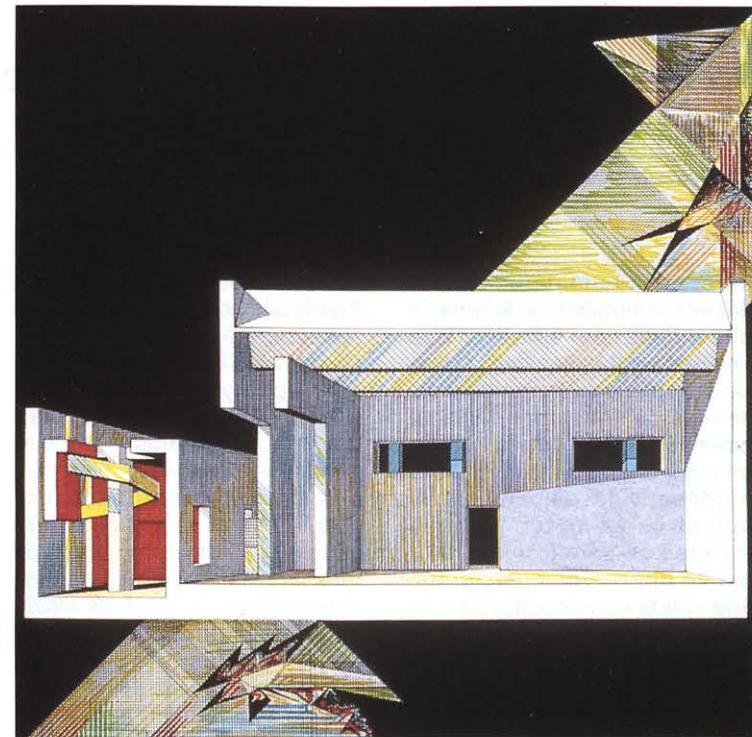
Esta primavera (28 febrero-10 mayo) la Trienal de Milán ha presentado la XIX Exposición Internacional titulada "Identità i differenze. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo." ("Identidad y diferencias. Integración y pluralidad en las formas de nuestra época. Las culturas entre lo efímero y lo duradero"). No se trata, como otras veces, de una única exposición con un argumento concreto o tipológico, sino que este año, se han agrupado varias, ocho en total. Algunas de ellas con un tema como hilo conductor: la ciudad, imaginada o real, variable y eterna, acogedora o invivible, monumental y desolada. Otras, sin un claro ligazón, quizás inexistente: una dedicada al arquitecto egipcio Hassan Fathy; otra a Frederick Kiesler, reducida a un breve período de su actividad artística; una tercera con los proyectos por el italiano Vittoriano Viganò para el gran parque Parco Sempione donde está situado el Palazzo del'Arte, sede de la Trienal; y por si fuesen pocas las manifestaciones en el interior, han presentado un proyecto de diseño urbano en la entrada del edificio.

Las dedicadas al tema de la ciudad inician con una primera exposición introductora, "Gli immaginari della differenza" ("Los imaginarios de la diferencia"), en donde cuatro arquitectos han creado -cada uno de

ellos en colaboración con un escritor- un escenario diferente con sus interpretaciones visionarias sobre la ciudad. Jean Nouvel la ve como una ventana abierta hacia el mundo, llena de calles, casas y personas; en ella predomina un cierto caos, en parte positivo, con el bombardeo incesante de imágenes que proponen continuamente la apertura hacia culturas diferentes. Caótica es también para Craig Hodgetts y Ming Fung, arquitectos de Los Angeles. La imaginan como una máquina tecnológica, que vive gracias al desarrollo de las novedades electrónicas de la comunicación y del Internet. Es una "Pulp City", donde sus habitantes son personajes de un tebeo, y al final resulta ser una ciudad agradable y alegre. Por el contrario, Peter Eisenman la representa agresiva y hostil, con un imponente y desamparado montón de cascajos. Mientras Navarro Baldeweg valora la relación entre el proyecto arquitectónico y contexto urbano, entrelazados sutilmente como los hilos de un telar.

En contraste con estas cuatro interpretaciones ficticias de la ciudad, se han representado tres casos reales: Amsterdam, que se amplía según los dictámenes de la historia; Barcelona, fruto de una ordenación racional; y Milán, tremadamente desordenada, creciendo sin un plan de desarrollo.

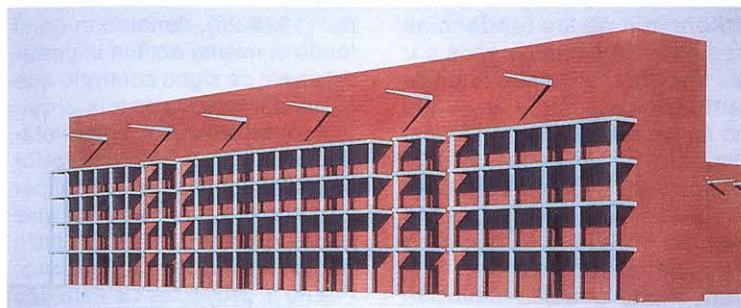
La manifestación central, más



importante, la constituyen los trabajos de veintiocho países, que reflejan una gran diversidad de problemas, o aspectos de preocupación, de sus ciudades y, en algunos casos, proponen posibles soluciones a la crisis de la cultura urbana. Algunos de ellos, interesados en zonas metropolitanas europeas degradadas, como los países de la ex-Unión Soviética o de la ex-Yugoslavia, han preferido presentar hechos actuales de su condición de cambio. Otros, se han concentrado en los temas de gran escala y en los espacios públicos; Polonia, por ejemplo, ha mostrado los esfuerzos que está realizando para reorganizar el centro de Varsavia, destrozado durante la II Guerra Mundial, concentrándose en toda la zona situada alrededor del 'staliniano' Palacio de la Cultura; Portugal ha elegido una serie de proyectos firmados por arquitectos conocidos internacionalmente; Francia ha dado preferencia al tema de los centros comerciales en el desarrollo de las periferias; y Gran Bretaña a los problemas de movilidad. Un tercer grupo de países ha preferido el tema de la residencia, proponiendo a veces soluciones

bastante homogéneas, si bien la procedencia era muy diversa: Nueva Zelanda, Croacia, Grecia, Australia o la República Popular China que, con un problema particular, ha propuesto los últimos progresos realizados en el campo de la planificación residencial. Y por último, varias naciones no han convivido un argumento común. Suecia, por ejemplo, ha presentado 'la ciudad para Dafne' -la ninfa metamorfosada en laurel cuando Apolo la perseguía- valorando la importancia, olvidada, de la Naturaleza en la construcción de la ciudad; Alemania ha aportado su contributo estudiando a escala menor la influencia urbana de la industria; e Italia ha querido reflejar, mediante fragmentos y metáforas, la relación entre arquitectura y sociedad.

Faltaba la aportación de nuestro país en esta Trienal que ha resultado un tanto dispersiva, seguramente por la diversidad de enfoques que se le ha dado al vasto y complejo tema de la ciudad, pero sobre todo por la falta de unidad entre las distintas y excesivas manifestaciones. ■



Carmen Murua

## DOBLE EXPOSICIÓN

## Architektur Zentrum Wien österreichische Postsparkasse

Exposición y catálogo: Peter Nigst\*

Mirar al pasado parece ser el destino ineludible de Austria. Y ello a pesar del esfuerzo que jóvenes arquitectos como Henke & Schreieck, la vanguardia de más calidad hoy en Viena, están realizando por conquistar un lugar dentro de la actualidad europea; o del empeño con el que otros ya no tan jóvenes insisten en seguir buscando, desde diferentes posiciones, una salida convincente para la arquitectura austriaca. Los caminos son tan distintos como el de Helmut Richter, eterno luchador solitario y, por qué no decirlo, incomprendido en su radical desarraigo de la tradición; o el de Boris Podrecca, digno continuador de la Wagnerschule; o el de Hermann Czech, tan complicado, tan vieneses, tan, a pesar de todo, ligado a una ciudad. Todo ello sin olvidar la entrega con la que Dietmar Steiner, con un emprendedor y comprometido Architekturzentrum, está intentando que Viena salga de aquel ostracismo que ya tan mordazmente denunciaba Egon Friedell en tiempos de Loos. La reciente visita de Peter Eisenman -curiosa presencia entre los vieneses- es buena prueba de esta inusitada inquietud. Y, sin embargo, el pasado, un pasado sin duda del que no es fácil hacer futuro, pende como una espada de Damocles sobre el presente de esta ciudad que aún hoy rezuma fin de siácle. Es curioso que fuera precisamente el anhelo de liberarse de las cadenas del pasado lo que llevó a esa Viena fin de siácle, indiscutible epicentro cultural europeo, a elaborar nuevas formas y estructuras con tal ahínco, que historiadores como Schorske consideraron aquella Época como uno de los exponentes más radicales de cultura

"a-histórica" de nuestro siglo. Todos sus grandes innovadores -en el campo de la música, de la filosofía, de la economía, de la arquitectura y, naturalmente, del psicoanálisis- destruyeron, más o menos deliberadamente, sus ataduras con la visión histórica que había caracterizado a la cultura liberal del ochocientos, cuna de su formación. Una ruptura que Ravel, con su poema coreográfico *La valse* de 1920, consiguió perpetuar magistralmente: el vals, símbolo casi ancestral de la feliz Viena imperial, se convierte en manos del compositor en frenética danse macabre. No deja de sorprender el hecho de que sea hoy precisamente el recuerdo de aquellos que rompieron con su pasado lo que dificulta el desarrollo de una nueva identidad. De Schnitzler a Hofmannsthal, de Freud a Wittgenstein, de Schönbeg a Mahler, de Klimt a Kokoschka y, en arquitectura, de Wagner a Hoffmann o a Loos, el recuerdo de estos y de tantos otros personajes que buscaron una salida a los acontecimientos de todo orden que desde principio de siglo comenzaron a convulsionar el país, invade aún hoy la vida cultural vienesa, que no puede dejar de volver la vista atrás.

Hace unos meses el objetivo se llamó "Visionäre und Vertriebene". Hoy se llama Robert Örley. La exposición, desdoblada entre el improvisado espacio del que dispone el Architekturzentrum en el Messepalast y la bellísima Kassensaal de Otto Wagner en la Postsparkasse, es el resultado de diez años de estudio dedicados por Peter Nigst a la figura de este arquitecto vienes autodidacta, de formación artesanal y contemporáneo de Loos, que cuenta entre las figuras claves del

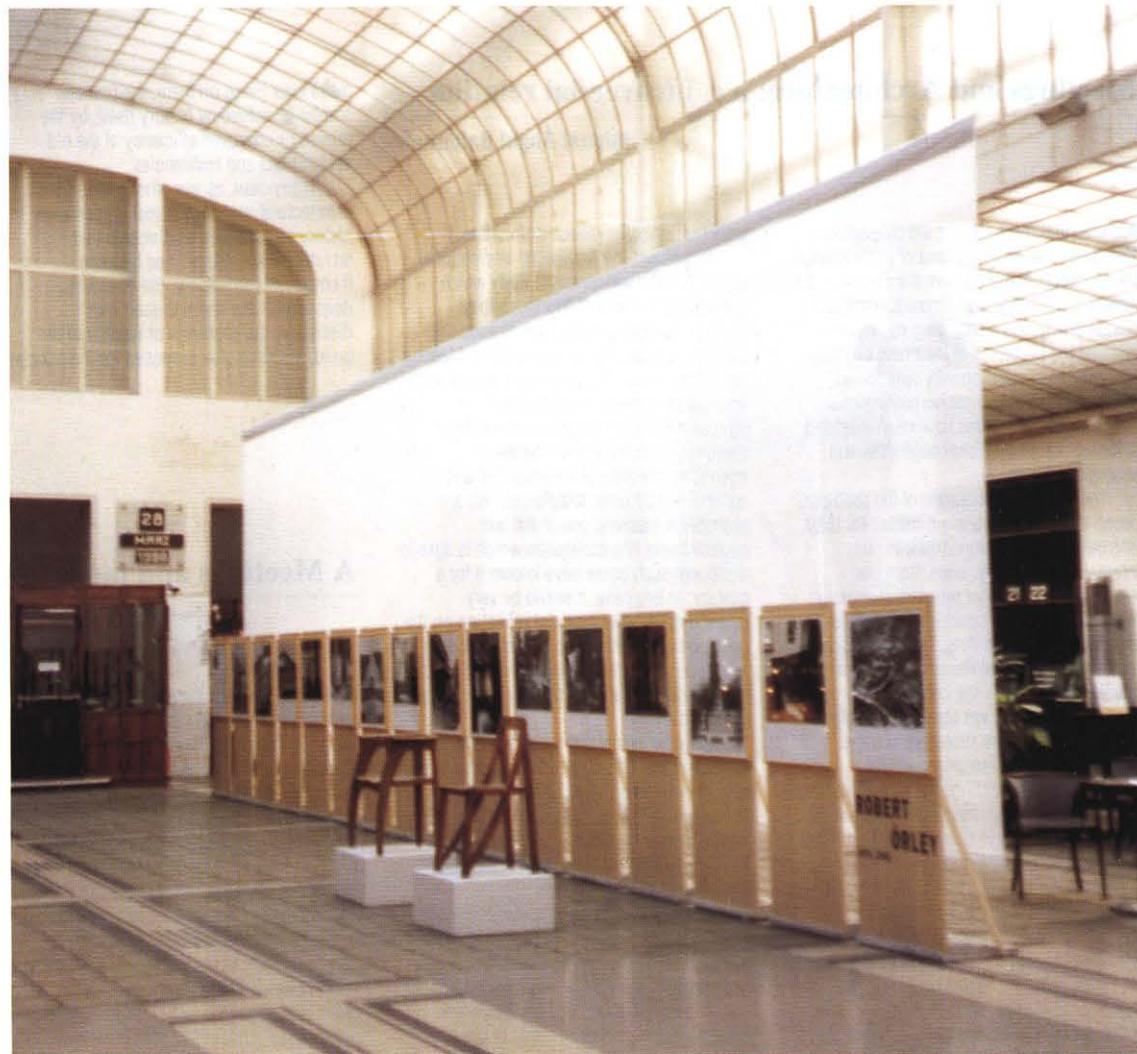
periodo más fértil de la vanguardia clásica austriaca. Que los desastres de dos guerras y la presencia de nazismo hicieran emigrar a tantos intelectuales dejando un vacío irreparable en el desarrollo de la modernidad austriaca, es sólamente una cara de la moneda. La guerra, la otra cara no menos cruel, destruyó gran parte del legado de otros personajes como Örley y las negligentes transformaciones llevadas a cabo en algunas de las obras sobrevivientes casi no permiten reconocer edificios que, de otro modo, ocuparían hoy un lugar prominente junto a los más respetados. Así, una de las obras más significativas con la que Örley, que apenas contaba con treinta años de edad, contribuyó decisivamente al desarrollo de la modernidad vienesa, el sanatorio Luithler (1907-08, Auerspergstraße 9), es hoy, tras las desconsideradas reformas llevadas a cabo en los años sesenta, una triste sombra de lo que fue. La radicalidad técnica y formal de este edificio funcional situado en el antiguo Glacis, al borde del centro histórico, colocó a Örley en el punto medio de la discusión que entonces se ceñía en torno a arquitectos como Hoffmann, Plecnik, Bauer o los hermanos Gessner. El sanatorio no sólo se reveló precursor de importantes elementos que se desarrollarían después en los años veinte, sino que demostró su autonomía de las tendencias seguidas en aquellos años por las distintas "escuelas": un tratamiento de fachada en el que no encontraban eco ni el revestimiento de aplacado, tan propagado en el círculo de Otto Wagner, ni la plasticidad tectónica del sanatorio Purkersdorf de Josef Hoffmann. Muy al contrario, tanto la audaz reducción

del ornamento como la aplicación de un simple enfoscado anticipaban una solución que, dos años más tarde, Loos iba a desarrollar plenamente en su controvertida casa de la Michaelerplatz y por la que, naturalmente, Örley tomaría vehemente partido frente a las virulentas críticas lanzadas por sus muchos detractores. Ataque que no deja de ser una paradoja más de las tantas que nos ofrece la historia, si se tiene en cuenta que aquella sencillez antiornamental que para muchos resultaba un ultraje frente a la obra maestra de Fischer von Erlach, no hacía más que establecer, mediante el sencillo revoque de la fachada, un estrecho vínculo con la más auténtica tradición biedermeier de la ciudad...

En el campo de la vivienda social, tema ineludible si se habla de la arquitectura vienesa de aquellos años, la exposición documenta dos proyectos muy interesantes: el Hanusch-Hof (1923-25, Lechnerstraße) y el George-Washington-Hof (1927-30, Untere Meidlinger Straße), proyecto este último que propone el Quartier, el barrio, como interesante solución de compromiso en la entonces encendida controversia entre los defensores del Superblock y los partidarios de la Siedlung. Los primeros habían salido favorecidos en el plan aprobado en 1923 por el municipio de Viena, bajo cuyos auspicios se construyeron en los cinco primeros años de desarrollo 25.000 viviendas en bloque de manzana frente a tan sólo 2.900 casas unifamiliares. Experiencias como la del contemporáneo Karl-Marx-Hof de Karl Ehn (1927-30) o su predecesor, el Reumann-Hof de Hubert Gessner (1924-26), denotaban en el fondo la misma actitud imperialista pero de signo contrario que había caracterizado a la arquitectura del siglo XIX: un proletariado recientemente vencedor se podía, finalmente, identificar con ciertas morfologías que hasta entonces habían sido exclusivas de la burguesía. Frente a proyectos de este tipo

los defensores de las Siedlungen, en clara minoría, se esforzaban por demostrar que la arquitectura expresionista y monumental del Superblock no era la única solución al problema de la indigente necesidad de vivienda. Era la postura de arquitectos como Adolf Loos, que desde su cargo de director del Wiener Siedlungsamt había logrado construir en 1921 la Heuberg-Siedlung, o Josef Frank, director de la oficina de planeamiento de la Wiener Werkbundsiedlung (1930-32), el más claro ejemplo construido de una modernidad austriaca de carácter internacional. El Geoge-Washington-Hof de Örley, desarrollado en colaboración con Karl Krist, se sitúa a mitad de camino entre ambas tendencias. Un proyecto de gran escala (1.600 viviendas para 7.500 habitantes, 42 tiendas, servicios de asistencia sanitaria, jardines de infancia, lavanderías, baños públicos, etc.) en el que tanto las analogías con el concepto de ciudad-jardín como el distanciamiento de la monumentalidad que caracterizaba a los coetáneos *Wohnhöfe* resultan evidentes. Quizá influyeran en él las críticas que en el Congreso de Urbanismo de Viena en 1926 se hicieron a la arquitectura de masas promocionada por la gestión municipal; quizás la simpatía que Örley sentía por las ideas de Loos... En cualquier caso el proyecto resultante, con su trazado orgánico, sus casas de baja altura y una superficie edificada de tan sólo un 21% del solar, recrea un ambiente que llevó a Tafuri a establecer una comparación con el neoempirismo escandinavo. Buena prueba de ello es el cuidado con el que se estudió la jardinería y con el que se llevó a cabo la elección de las distintas especies. Estas se convirtieron en primera referencia para la orientación dentro del enorme conjunto y, aún hoy, dan nombre a los distintos patios: patio de los abedules, de las lilas, de los arces, de las acacias, de los olmos.

Fruto de su interés por la



investigación tipológica, Robert Örley construyó también un gran número de villas en algunos barrios residenciales de Viena. En ellas se dedicó a investigar una tipología en concreto, la de casa estructurada a partir de un vacío central, un hall iluminado cenitalmente, que se convierte en génesis del concepto espacial de la casa.

Oskar Kokoschka definió al hombre moderno como "aquel que está condenado a recrear su propio universo". En el caso de Austria, el renunciar al universo cultural de su categoría para poder crear otro se convierte, sin duda, en condena. Una condena que, como decíamos al principio, aún está cumpliendo la intelectualidad austriaca

cuyo destino, véase éste como fortuna o como fatalidad, parece ser la permanente confrontación con el pasado. En esta ocasión el estudio de Robert Örley ha contribuido a arrojar un rayo más de luz sobre la génesis, el significado y los límites de determinadas ideas ligadas a una época, empresa que nos ayudará a comprender con más claridad las implicaciones de las afinidades que subsisten en nuestros días con aquellas formas de pensamiento. ■

**Carmen Díez Medina**  
Viena, mayo de 1996

\*Peter Nigst es profesor de proyectos en la Akademie der bildenden Künste de Viena.