

Javier Pérez Igualada

# arquitecturas comparadas

Observaciones dispersas sobre parecidos razonables

compared  
architectures

Scattered Observations on Reasonable Resemblances



**Editorial**

Universitat Politècnica  
de València

ARQUITECTURAS COMPARADAS  
COMPARED ARCHITECTURES

Colección *Manual de Referencia*

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados mediante el sistema *doble ciego*, siguiendo el procedimiento que se recoge en [http://bit.ly/Evaluacion\\_Obras](http://bit.ly/Evaluacion_Obras)

Para referenciar esta publicación utilice la siguiente cita:

Pérez Igualada, J. (2021). *Arquitecturas comparadas. Observaciones dispersas sobre parecidos razonables*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

© Javier Pérez Igualada

© 2021, Editorial Universitat Politècnica de València  
Venta: [www.lalibreria.upv.es](http://www.lalibreria.upv.es) / Ref.: 0549\_11\_01\_01

Imprime: Byprint Percom, sl

ISBN: 978-84-9048-293-3  
Impreso bajo demanda

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con el autor, puede enviar un correo a [edicion@editorial.upv.es](mailto:edicion@editorial.upv.es)

La Editorial UPV autoriza la reproducción, traducción y difusión parcial de la presente publicación con fines científicos, educativos y de investigación que no sean comerciales ni de lucro, siempre que se identifique y se reconozca debidamente a la Editorial UPV, la publicación y los autores. La autorización para reproducir, difundir o traducir el presente estudio, o compilar o crear obras derivadas del mismo en cualquier forma, con fines comerciales/lucrativos o sin ánimo de lucro, deberá solicitarse por escrito al correo [edicion@editorial.upv.es](mailto:edicion@editorial.upv.es)

Impreso en España

# ARQUITECTURAS COMPARADAS

Observaciones dispersas sobre parecidos razonables

# COMPARED ARCHITECTURES

Scattered Observations on Reasonable Resemblances

Javier Pérez Igualada



**Editorial**  
Universitat Politècnica  
de València

## CONTENTS

INTRODUCTION	6
BRICK, GLASS AND ACUTE ANGLES	18
SWASTIKA	24
CANTILEVERED BALCONIES WITH WHITE PARAPETS	30
THE THIRD GLASS HOUSE	38
THE BEAM-HOUSE	46
OF HOUSES AND WALLS	52
THE PERSISTENCE OF THE MASK	58
THE HIDDEN LIGHT	66
TORN GRID	72
SLABS 1-2	78
BOXES MADE OF STEEL, BRICK, AND GLASS	84
SIMMETRY AS REPETITION, AND HOW TO BREAK IT	90
THE TOWER AND THE PLINTH	94
THE DARK TOWER	100
SLAB BLOCKS, SIZES S, M	108
SLAB BLOCKS, SIZES L, XXL	112
FROM NEW YORK TO MILAN	116
SLABS 3-4	120
TRUE LONG BUILDINGS HAVE CURVES	124
SHARP CORNERS' FANS	132
FIGURE AND GROUND	136
BUILDINGS WITH HOLES	142
BUILDINGS WITH LARGE HOLES	146
FREE JAZZ AND ARCHIGRAM	150
INCOMPARABLE	154
NOTES	158
BIBLIOGRAPHY	168
ILLUSTRATION CREDITS	172

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
EL LADRILLO, EL VIDRIO Y EL ÁNGULO AGUDO	19
SWASTIKA	25
VOLADIZOS CON ANTEPECHOS BLANCOS	31
LA TERCERA CASA DE CRISTAL	39
LA CASA-VIGA	47
DE CASAS Y MUROS	53
LA PERSISTENCIA DE LA MÁSCARA	59
LA LUZ ESCONDIDA	67
LA RETICULA RASGADA	73
SLABS 1-2	79
CAJAS DE ACERO, LADRILLO Y CRISTAL	85
LA SIMETRÍA COMO REPETICIÓN, Y COMO ROMPERLA	91
LA TORRE Y EL ZÓCALO	95
LA TORRE OSCURA	101
BLOQUES DE TALLA S, M	109
BLOQUES DE TALLA L, XXL	113
DE NUEVA YORK A MILAN	117
SLABS 3-4	121
LARGOS EDIFICIOS CON CURVAS	125
ABANICOS DE ESQUINAS AFILADAS	133
LA FIGURA Y EL FONDO	137
EDIFICIOS CON AGUJEROS	143
EDIFICIOS CON GRANDES AGUJEROS	147
FREE JAZZ Y ARCHIGRAM	151
INCOMPARABLES	155
NOTAS	159
BIBLIOGRAFÍA	169
CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES	173

## INTRODUCTION

Colin Rowe, in his excellent introduction to the book *Five Architects*, points out that one of the central intuitions of the modern movement is the idea that any repetition, any copying or use of precedent models supposes a failure of creative acuity. As a consequence, he says, modern architecture has set preeminent value upon 'discovery', while being unwilling to recognize it as 'invention', and choosing to consider it instead as an objective, logical and inevitable result of functional and technological facts.<sup>1</sup>

If we accept that idea, says Rowe, then the buildings of the Five Architects can only be regarded as a problem, not to say an anachronism, a heresy or, at least, a frivolity: if the buildings of Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk and Meier are today's architecture, they should not look like the architecture of the 30s.

But there was no need to wait for the New York Five to contemplate forms inspired by the recent - or not so recent- past. As we shall see, the history of contemporary architecture abounds from the first moment in examples of more or less literal formal loans.

It is therefore interesting to know the opinion of Philip Johnson, who drank abundantly of the works, the projects, the drawings and even the sketches of Mies van der Rohe. In a session with architecture students at Harvard in 1954, Johnson takes a stand against what he calls 'The Seven Crutches of Modern Architecture.'

## INTRODUCCIÓN

Colin Rowe, en su excelente introducción al libro *Five Architects*, señala que una de las intuiciones centrales del movimiento moderno es la idea de que cualquier repetición, copia o empleo de modelos previos supone una falta de agudeza creativa. Por ello, dice, la arquitectura moderna ha primado como valor el “descubrimiento”, y al mismo tiempo ha sido incapaz de reconocerlo como “invención”, sino que ha preferido considerarlo como un resultado objetivo, lógico e inevitable, de hechos funcionales y tecnológicos.<sup>1</sup>

Si aceptamos esa idea, dice Rowe, entonces los edificios de los *Five Architects* son un problema, por no decir un anacronismo, una herejía o, cuanto menos, una frivolidad: si los edificios de Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk y Meier son arquitectura actual, no deberían parecerse a la arquitectura moderna de los años treinta.

Pero no hacía falta esperar a los *Five* para ver formas inspiradas en el reciente -o no tan reciente- pasado. La historia de la arquitectura contemporánea abunda desde el primer momento, como veremos, en ejemplos de préstamos formales más o menos literales.

Es por ello interesante conocer la opinión al respecto de Philip Johnson, que bebió abundantemente de las obras, de los proyectos, de los dibujos y hasta de los croquis de Mies van der Rohe. En una charla con estudiantes de arquitectura de Harvard en 1954, Johnson se posiciona en contra de lo que él llama “Las siete muletillas de la arquitectura moderna”.



The first is the Crutch of History, whose authority was theoretically abolished by modern architecture. The second one is the Crutch of Pretty Drawing, the cult of the beautiful plan, forgetting that architecture is something you build. Regarding the third one, the Crutch of Utility, Johnson points out that '...merely that a building works is not sufficient: You expect that it works. You expect a kitchen hot water faucet to run hot water these days.'<sup>2</sup> The fourth is the Crutch of Comfort, which emphasizes the aspects of environmental control. The Crutches of Cheapness and that of Serving the Client are the following ones, and the last one is the Crutch of Structure, that attempts to identify architecture and structural order.

In the end, Johnson proposes abandoning all these crutches and face the real problem: The act of creation, which like birth and death everyone must face on their own. And nothing better for it, is Le Corbusier's definition of architecture: *L'architecture, c'est le jeux, savant, correct et magnifique, des formes sous la lumière.*

After asserting that architecture is first and foremost an art, Philip Johnson ends up defining himself as a traditionalist who believes in History, and clarifies how he understands that act of creation 'I do not strive for originality. "As Mies once told me: 'Philip, it is much better to be good than to be original'. I believe that. We are fortunately to have the work of our spiritual fathers to build on. We hate them, of course, as all spiritual sons hate all spiritual fathers, but we cannot ignore them, nor can we deny their greatness. The men, of course, that I refer to: Walter Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe. I should include Frank Lloyd Wright -the greatest architect of the nineteenth century."<sup>3</sup>

Such a malicious commentary about Wright could have been perfectly signed by Truman Capote. In any case, Johnson, despite these assumptions carried out a work that is much more than a footnote to Mies's.

On the other hand, it is not surprising that Mies took away the importance of originality, since, despite being an extraordinary creator, he devoted agerly to plagiarizing himself, especially in his last years: As he said, you cannot invent a new architecture every Monday.

So we have an old architecture, made at the beginning of the 20th century, which continues to look modern to us, and for lack of a better name we continue to call it 'modern architecture', and we continue to see in it a formal reference, a basic material for our designs.

La primera es la muletilla de la Historia, cuya autoridad estaba teóricamente abolida por la arquitectura moderna. La segunda es la muletilla del Dibujo Bonito, el culto a los planos bellos, que olvida que la arquitectura es algo que se construye. En relación con la tercera, la muletilla de la Utilidad, Johnson señala que “no basta con que un edificio sirva para algo: Esto ya es de esperar. Es de esperar que, en nuestros días, del grifo de agua caliente de la cocina salga agua caliente.”<sup>2</sup> La cuarta es la muletilla del Confort, que enfatiza los aspectos de control ambiental. Las muletillas de la Baratura y la de Servir al Cliente son las siguientes, y la última es la de la Estructura, que pretende identificar proyecto y el orden estructural.

Al final, Johnson propone abandonar todas estas muletillas y enfrentarse con el verdadero problema, que es el acto de creación, que, como el nacimiento y la muerte, es algo que cada cual tiene que afrontar por su cuenta. Y para ello nada mejor, según él, que la definición de la arquitectura de Le Corbusier: *“L’architecture, c’est le jeu, savant, correct, et magnifique, des formes sous la lumière”*.

Y después de decir que la arquitectura es ante todo un arte, Philip Johnson termina autodefiniéndose como un tradicionalista que cree en la historia, y aclara cómo entiende él ese acto de creación “No me esfuerzo por alcanzar la originalidad. Mies ya me lo dijo una vez: ‘Philip, vale más ser bueno que ser original’. Yo así lo creo. Por fortuna, tenemos la base representada por la obra de nuestros precursores espirituales. Los odiamos, desde luego, como todos los hijos espirituales odian a sus padres espirituales, pero no podemos ignorarlos ni ignorar su grandeza. Me refiero, por supuesto, a Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Debiera incluir entre ellos a Frank Lloyd Wright... el mayor arquitecto del siglo XIX”.<sup>3</sup>

La frase sobre Wright, por su maldad, habría podido firmarla perfectamente Truman Capote. En todo caso, como veremos, Johnson consiguió con estos supuestos realizar una obra que es bastante más que una nota a pie de página de la de Mies.

Por otra parte, no es de extrañar que Mies quitase importancia a la originalidad, ya que, pese a ser un extraordinario creador, se dedicó con ahínco a copiarse a sí mismo, especialmente en la obra de sus últimos años: como él mismo decía, no se puede inventar una nueva arquitectura cada lunes.

Colin Rowe has explained better than anyone the reason for this: 'rather than constantly endorsing the revolutionary myth, it might be more reasonable and more modest to recognize that, in the opening years of this century, great revolutions in thought occurred and that then profound visual discoveries resulted, that these are still unexplained, and that rather than assume intrinsic change to be the prerogative of every generation, it might be more useful to recognize that certain changes are so enormous as to impose a directive which cannot be resolved in any individual life span'.<sup>4</sup>

The architectural works that are compared in the following pages sometimes look a lot like each other and sometimes just share something. Many of the comparisons have already been made, and some of them, like that of the Farnsworth House with the Glasshouse, are already classic chapters in the history of architecture. Kenneth Clark pointed out, in his study about Leonardo, that every work of art needs to be interpreted anew for each generation. Without aspiring to so much, what we intend is to add something to what has already been written and, above all, watch together architectural works that have had, so to speak, offspring.

The offspring are always motley. In any family portrait we can observe that the children's traits usually preserve the beauty of their parents, and even improve them. But other times, on the other hand, we only perceive in those traits a pale reflection of that beauty.

Some of the works we present in this book are kinds of bootlegs, discards, lines that the architect has not followed. This is the case of the buildings by Philip Johnson, Luigi Moretti, I. M. Pei or Nikos Valsamakis shown here, which make us wish that they had followed that same line in other works.

This book can be seen as complementary to another that I have removed from the shelf many times, *A Visual History of Twentieth-Century Architecture*, written by Dennis Sharp in 1972. The book reviews the best buildings of the period 1900-1960 grouped by decades, presenting them by means of a single black and white photo and at best a plan. Almost all of the buildings which I still appreciate from those that appear in that book appear also here, and contrary to the noise and graphic verbiage of some current publications, I was attracted to the idea of a book with many celebrated buildings and a few images of each one and of course in black and white.<sup>5</sup>

Colin Rowe ha explicado mejor que nadie la razón de ello: “más que afirmar constantemente el mito revolucionario, se debería reconocer, más razonable y modestamente, que en los primeros años de este siglo se produjeron las grandes revoluciones del pensamiento, resolviéndose en profundos descubrimientos visuales todavía inexplicables y que, más que asumir un cambio intrínseco, prerrogativa de toda generación, podría ser más eficaz reconocer que ciertos cambios son tan enormes como para imponer una directiva que no puede resolverse en cualquier espacio de vida individual”.<sup>4</sup>

Las obras de arquitectura que se comparan en las páginas siguientes a veces se parecen mucho y otras veces, simplemente, comparten algo. Muchas de las comparaciones han sido ya hechas, y algunas de ellas, como la de la casa Farnsworth y la Glasshouse, son ya capítulos clásicos de la historia de la arquitectura. Kenneth Clark señaló, en su estudio sobre Leonardo, que toda obra de arte necesita ser interpretada de nuevo para cada generación. Sin aspirar a tanto, lo que pretendemos es añadir algunas cosas a lo ya escrito y, sobre todo, poner juntas las obras que han tenido, por así decirlo, descendencia.

La descendencia es siempre variopinta. En cualquier retrato de familia podemos observar que los rasgos de los hijos suelen conservar la belleza de los de sus padres, e incluso muchas veces los mejoran. Pero otras veces, en cambio, sólo percibimos en esos rasgos un pálido reflejo de aquella belleza.

De las obras que presentamos, algunas son una especie de *bootlegs*, de descartes, de vías que no ha seguido el arquitecto. Es el caso de los edificios que mostramos de Philip Johnson, Luigi Moretti, I. M. Pei o Nikos Valsamakis, que nos hacen desear que hubiesen seguido por esa línea en más obras.

Este libro puede verse como complementario a otro que he sacado muchas veces de mi estantería, escrito por Dennis Sharp en 1972 y titulado en su traducción española *Historia en imágenes de la arquitectura moderna*. El libro de Sharp pasa revista por décadas a los mejores edificios del periodo 1900-1960, presentándolos mediante una sola foto en blanco y negro y, como mucho, una planta. Casi todos los edificios que me siguen interesando de los incluidos en el libro de Sharp aparecen también aquí, y, frente al ruido y la verborrea gráfica de algunas publicaciones actuales, me atraía la idea de un libro parecido, con muchos edificios célebres y pocas imágenes, y por supuesto en blanco y negro, de cada uno de ellos.

Sharp states in the preface of his book that he does not intend to demonstrate any theory about the evolution of modern architecture, and that his objective is simply to make a visual chronicle arranged in chronological sequence, using a methodology consisting of presenting in a juxtaposed way contemporary buildings, regardless of their spatial location. This juxtaposition of contemporary buildings is for Sharp what makes it possible to gauge the relative importance of a building in relation to those that preceded and followed it.

Sharp therefore openly states that his book is an essentially personal anthology. When for our part we declare in the subtitle itself that the book is a collection of "dispersed observations", we are also affirming that this collection does not intend to establish or consolidate any specific architectural theory, but simply to enjoy the associations and relationships observed among works of architecture that have caught our attention, in short, among works that we like.<sup>5</sup>

The choice of the architectural works on display, therefore, is not the result of their belonging to a certain historical period that is to be systematically analyzed.

However, although there is no deliberate common thread between the chosen works, except for the common feature of being buildings that show similarities to other buildings, I have realised later, once the book is finished, that the period that concentrates a greatest number of works is between 1920 and 1960, and within that period most of the selected works belong to the 1950s (See a chronological table of analyzed works in Appendix I at the end of the book).

Although the book analyzes a building from 1900 (the Flatiron) and a few built between 1980 and 2000, it is focused on the period associated with the beginnings and plenitude of modernity in 20th century architecture. The conclusion is clear: most of the buildings that I like, and in which I have found formal features that allow us to compare them with other buildings, were created in that period.

Like Sharp, our goal is also to create a visual chronicle arranged in chronological sequence. But instead of the methodology of presenting contemporary buildings in a juxtaposed way, we have opted to present groups of buildings that have followed one another in time and that show formal similarities.

Sharp afirma en el prefacio de su libro que no pretende demostrar ninguna teoría sobre la evolución de la arquitectura moderna, y que su objetivo es simplemente el de realizar una crónica visual dispuesta en secuencia cronológica, utilizando para ello una metodología consistente en presentar de modo yuxtapuesto edificios coetáneos, con independencia de su localización espacial. Esta yuxtaposición de edificios coetáneos es para Sharp lo que permite calibrar la importancia relativa de un edificio en relación con los que le precedieron y siguieron.

Sharp, por tanto, declara abiertamente que su libro es una antología esencialmente personal. Cuando por nuestra parte declaramos en el propio subtítulo que el libro es una colección de "observaciones dispersas", estamos afirmando igualmente que esa colección no pretende establecer ni afianzar ninguna teoría arquitectónica específica, sino, simplemente, disfrutar de las asociaciones y relaciones que sacamos a la luz entre obras de arquitectura que han llamado nuestra atención, entre obras que nos gustan, en definitiva.

La elección de las obras de arquitectura que se muestran en este libro, por todo ello, no es resultado de su pertenencia a un determinado periodo histórico que se desea analizar de manera sistemática.

Sin embargo, aunque no hay un hilo conductor deliberado entre las obras elegidas, salvo el rasgo común de ser edificios que muestran parecidos con otros edificios, he podido darme cuenta a posteriori, una vez acabado el libro, de que el periodo que concentra un mayor número de obras es el comprendido entre 1920 y 1960, y dentro de ese periodo la mayoría de obras seleccionadas pertenecen a la década de 1950 (Ver al final del libro el Apéndice I. Tabla cronológica de obras analizadas).

El libro, por tanto, aunque analiza un edificio de 1900 (el Flatiron) y unos pocos construidos entre 1980 y 2000, está centrado en el periodo asociado a los inicios y plenitud de la modernidad en la arquitectura del siglo XX. La conclusión es clara: la mayoría de los edificios que me gustan, y en los que he encontrado rasgos formales que permiten compararlos con otros edificios, fueron creados en ese periodo.

Al igual que Sharp, nuestro objetivo es también el de realizar una crónica visual dispuesta en secuencia cronológica. Pero en lugar de la metodología de presentar de modo yuxtapuesto edificios coetáneos, hemos optado por presentar de modo yuxtapuesto grupos de edificios que se han sucedido en el tiempo y que muestran parecidos formales.

The juxtaposition we propose seeks, so to speak, direct descendants, first-degree relatives, not close relatives. Instead of putting contemporary buildings together, buildings in which “reasonable similarities” are observed, that is, visual similarities are put together that can be explained in a reasoned way.

In technical disciplines, only the current state of the art is of interest: an engineer who today calculates a structure does not find it helpful to know Cross's method. For an architect, on the other hand, the past, the whole past, and especially that of modern architecture, can be a current project tool, because in artistic disciplines, related to creation and culture, what others have done before can not be ignored.

That is why drawing genealogical lines between several architectural works separated in time is a relevant task, all the more so the greater the time leap between them, to verify whether in a design discipline such as architecture, in which the visual form is a central aspect, it is possible to affirm that there is an essential continuity in the creative act, regardless of whether or not it is explicitly recognized by the creators themselves. This could be the central thesis that emerges from the scattered observations of reasonable resemblances presented in this book.

Sharp also points out in the preface that his book is not devoted to studying the work of individual architects. For my part, the initial intention was to write a book in favor of second-rate architects, and show excellent but little-known architectures. However, almost without realizing it, Le Corbusier and, above all, Mies van der Rohe, have ended up appropriating the leading role of this book. I have also noticed, with some surprise, that towers are a type of building that interests me more than I thought.

The observations to which we refer are not necessarily the result of the personal experience of visiting the buildings. It is not always possible to do the same as Willam Curtis, who in the prologue to his excellent book on Le Corbusier tells that, after encountering at the school library, when he was fifteen, with the *Oeuvre Complete* and its white villas, big black cars and pen drawings, he felt driven to hitchhiking to see it all himself.

La yuxtaposición que proponemos busca, por así decirlo, los descendientes directos, los familiares de primer grado, no los parientes cercanos. En lugar de poner juntos los edificios coetáneos, se ponen juntos los edificios en los que se observan “parecidos razonables”, es decir, parecidos visuales que pueden explicarse de modo razonado.

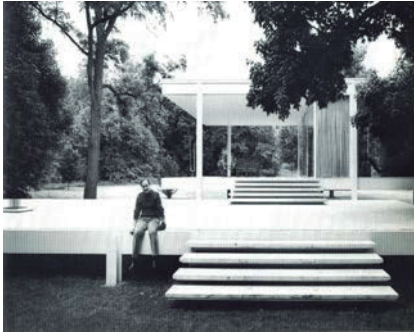
En las disciplinas técnicas interesa sólo el estado actual del arte: a un ingeniero que calcula hoy una estructura no le supone ninguna ayuda conocer el método de Cross. Para un arquitecto, en cambio, el pasado, todo el pasado, y especialmente el de la arquitectura moderna, puede ser una herramienta vigente de proyecto, porque en las disciplinas artísticas, relacionadas con la creación y con la cultura, lo que otros han hecho antes no puede ser ignorado.

Es por ello que trazar líneas genealógicas entre varias obras de arquitectura separadas en el tiempo es una tarea relevante, y más cuanto mayor es el salto temporal entre ellas, para verificar si en una disciplina proyectual como la arquitectura, en la que la forma visual es un aspecto central, es posible afirmar que existe una continuidad esencial en el acto creativo, con independencia de que esté o no reconocida explícitamente por los propios creadores. Esta podría ser la tesis central que emerge tras las observaciones dispersas de parecidos razonables que se presentan en este libro.

Sharp señala también en el prefacio que su libro no está dedicado a estudiar la obra de arquitectos individuales. Por mi parte, la intención inicial era la de escribir un libro a favor de los arquitectos segundones, y mostrar arquitecturas excelentes pero poco conocidas. Sin embargo, casi sin darme cuenta, Le Corbusier y, sobre todo, Mies van der Rohe, han acabado apropiándose del papel protagonista de este libro. Me he dado cuenta también, con cierta sorpresa, de que las torres son un tipo de edificio que me interesa más de lo que creía.

Las observaciones a las que nos referimos no son necesariamente resultado de la experiencia personal de una visita a los edificios. No siempre es posible hacer lo mismo que Willam Curtis, que, en el prólogo de su excelente libro sobre Le Corbusier, cuenta que, después de toparse a los quince años con la *Oeuvre Complete* en la biblioteca del colegio, con sus villas blancas, sus grandes coches negros y sus dibujos a pluma, se fue en *auto-stop* a ver todo aquello personalmente.





Peter Palumbo, el promotor inmobiliario de Londres que compró la casa a Farnsworth en 1962, sentado en la plataforma exterior.

Peter Palumbo, the real estate developer from London who bought the Farnsworth house in 1962, sitting on the outside platform.

Opposite page:

The phantom *piloti*. Photos of Villa Savoye (*Oeuvre Compète*, Le Corbusier).

In photo 1, which is a distant view of the south façade, we can see, in the extreme vain on the left, an additional *piloti* breaking the module, white and aligned with the others. In photo 2, which shows from the inside the *pilotis* of the south façade, this phantom pillar appears as black coloured. In photo 3, which is a close view of the south façade, the shadow of the upper part of the phantom *piloti* indicates a setback of that pillar, contradictory with the position seen at its base.

Sharp himself acknowledges that direct visual experience has only existed in part of the works he presents: "In a certain number of cases - certainly much less than I would have liked - I have even had the opportunity to see the buildings directly"<sup>6</sup>. But he goes on to point out in this regard that "buildings that exist as physical objects - and not simply as designs on paper - can also be evaluated from photographs, films and descriptions by independent critics and historians"<sup>7</sup>. In fact, sometimes a single powerful image is enough to represent a work.

This is also the approach of this book, since the comparative study of buildings that we present is framed in the circuit of images (mainly black and white photographs and plans) disseminated through architecture magazines and books, together with the critic's descriptions.

In today's world of an overabundance of images of all kinds on any subject, the absence of a direct visual experience does not seem too serious a sin to me: we are not in 1929, when Le Corbusier showed in his *Oeuvre Complete* black and white photos of the villa Savoye, hiding that he considered necessary to hide. I have of course some doubts about it, that strike me, for instance, when I see how small Peter Palumbo seems in a photograph sitting on the outside platform of the Farnsworth House.

The masterpiece of comparative architecture is probably Colin Rowe's essay *The Mathematics of the Ideal Villa*, where he analyzes a work of the Renaissance, the Villa Malcontenta by Palladio and another modernist one, Villa Stein (Garches) by Le Corbusier. I do not think it necessary to warn the reader that nothing written here comes close to the excellence of that essay, but if it serves to awaken an interest to read it or, better yet, to read everything that Colin Rowe wrote, I will be satisfied.

This book was first published in Spanish in 2008, in the collection *Memorias Culturales* of *General de Ediciones de Arquitectura*. For this revised edition, the introduction has been expanded, Appendix I has been added and, as a main new feature, the English version of the full text is provided.

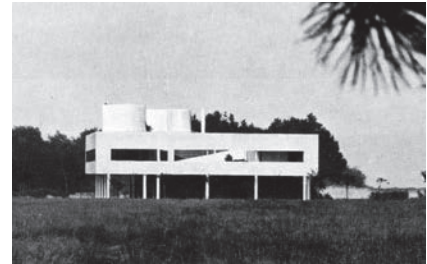
El propio Sharp reconoce que la experiencia visual directa sólo ha existido en una parte de las obras que presenta: "En cierto número de casos -desde luego mucho menor del que me hubiera gustado- incluso he tenido ocasión de ver directamente los edificios"<sup>6</sup>. Pero a continuación, puntualiza al respecto que "los edificios que existen como objetos físicos -y no simplemente como diseños sobre el papel- pueden evaluarse también a partir de fotografías, películas y descripciones de críticos e historiadores independientes"<sup>7</sup>. De hecho, basta a veces con una única imagen potente para representar una obra.

Este es también el planteamiento del presente libro, ya que el estudio comparativo de edificios que presentamos se encuadra en el circuito de las imágenes (principalmente fotografías en blanco y negro y planos) difundidas a través de las revistas y libros de arquitectura, junto con las descripciones de la crítica.

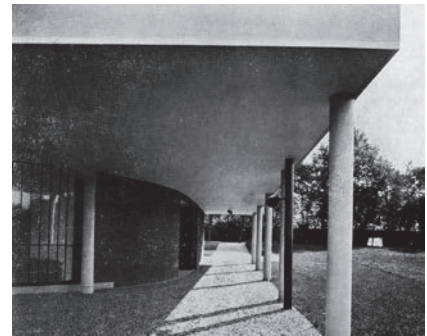
En el mundo actual de sobreabundancia de imágenes de todo tipo sobre cualquier tema, la ausencia de una experiencia visual directa no me parece un pecado demasiado grave: no estamos en 1929, cuando Le Corbusier mostraba en su *Oeuvre Complete* fotos en blanco y negro de la villa Savoye y nos escamoteaba todo lo que consideraba necesario escamotear. Tengo dudas al respecto, desde luego, que me asaltan, por ejemplo, al ver lo pequeño que parece Peter Palumbo en la fotografía en la que aparece sentado sobre la plataforma exterior de la casa Farnsworth.

La obra maestra de la arquitectura comparada es, probablemente, el artículo de Colin Rowe *Las matemáticas de la vivienda ideal*, donde analiza una obra del renacimiento, la villa Malcontenta de Palladio y otra del movimiento moderno, la casa Stein (Garches) de Le Corbusier. No es necesario advertir al lector que nada de lo que aquí se escribe llega ni remotamente a la altura de ese artículo, pero sí sirve para suscitar el interés por leerlo, o, mejor aún, por leer todo lo que ha dejado escrito Colin Rowe, nos daremos por satisfechos.

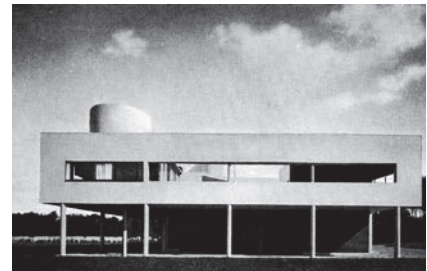
Este libro se publicó por vez primera en español en 2008, en la colección Memorias Culturales de General de Ediciones de Arquitectura. Para la presente edición revisada se ha ampliado la introducción, se ha añadido el Apéndice I y, como novedad principal, se aporta la versión en inglés del texto completo.



1



2



3

El piloto fantasma. Fotos de la villa Savoye (*Oeuvre Compète, Le Corbusier*).

En la foto 1, que es una vista lejana de la fachada sur, podemos ver, en el vano extremo de la izquierda, un pilar adicional, fuera de módulo, blanco y alineado con los demás. En la foto 2, que muestra desde dentro los pilotis de la fachada sur, este pilar fantasma aparece de color negro. En la foto 3, que es una vista cercana de la fachada sur, la sombra de la parte superior del pilar fantasma indica un retranqueo de ese pilar, contradictorio con la posición que se aprecia en la base.

## **BRICK, GLASS AND ACUTE ANGLES**

Dilemmas of German architects.

### **Fritz Höger**

Chilehaus.  
Hamburg, 1923

### **Mies van der Rohe.**

Building on the Friedrichstrasse.  
Berlin, 1921

### **Hans Kollhoff.**

Daimler-Chrysler Tower on Postdamer Platz.  
Berlin, 1999

The proposal made by the German Expressionists to elevate glass to the category of sublime material, capable of expressing a new spirituality, had a milestone in 1914: the glass pavilion designed by Bruno Taut for the exhibition of the Deutsche Werkbund, with its dome shaped like a carved diamond. By that time, Paul Scheerbart, author of the prose poem *Glasarchitektur*, wrote: "Building with brick only hurts us. The colored glass destroys hatred ... We are sorry for the culture of brick. Without a crystal palace, life becomes a burden".<sup>1</sup>

We can find a decidedly more modern version of Taut's glass palace in the proposal submitted by Mies van der Rohe to the competition held in 1921 to design an office building in Friedrichstrasse, Berlin, which exemplifies some of the principles that he would establish a year later in *Beton, Eisen und Glas* (Concrete, Steel and Glass), a text published in the first issue of the G group magazine: The pillars and the beams, when removing the loading walls, result in a construction made of skin and bones, a skeleton wrapped in glass.

The brick culture pointed out by Scheerbart has an important representative in the Chilehaus of Fritz Höger, an office building for a shipping company built in Hamburg between 1923 and 1924, subsequent therefore to the project for the Friedrichstrasse by Mies. The Chilehaus is a massive volume of dark brick, with pilastered facades, uniform fenestration and abundant decoration, like many other buildings from the same period in that German city.

Para seguir leyendo, inicie el proceso de compra, click  
aquí