

Juan Daniel Fullaondo y la crítica de arquitectura. Apuntes sobre la evolución de su escritura entre 1967 y 1975

Lucía C. Pérez-Moreno
Universidad de Zaragoza
lcperez@unizar.es

RESUMEN: Este artículo analiza los escritos de Juan Daniel Fullaondo sobre arquitectura. Ser director de la revista *Nueva Forma* entre 1967 y 1975 fue esencial para que sus escritos fuesen publicados con asiduidad permitiéndole evolucionar en su actividad reflexiva. El diálogo establecido entre su crítica y la obra arquitectónica o artística tratada muestra una clara evolución desde una crítica positiva o «universitaria» hacia una «crítica de interpretación», siguiendo la terminología de Roland Barthes. En este proceso de evolución el escultor Jorge Oteiza asume un papel sobresaliente al ser blanco y motor de la evolución de la crítica de Fullaondo.

PALABRAS CLAVE: Revistas de arquitectura; Arquitectura española; Jorge Oteiza; *Nueva Forma*; Crítica; Juan Daniel Fullaondo; Siglo XX.

Juan Daniel Fullaondo and the Critique of Architecture. Notes on the Evolution of his Writings from 1967 to 1975

ABSTRACT: This article is willing to analyze Juan Daniel Fullaondo's writings on architecture. He was the director of the magazine *Nueva Forma* from 1967 to 1975. This publication was the main mass media that published his texts assiduously which became an important fact for the evolution of his thoughtful handwriting. The dialogue established between his critique and the architectural and artistic work analyzed shows a clear evolution from a positive or «university» critique to a critique of interpretation, following Roland Barthes's terminology. In this evolution, the sculptor Jorge Oteiza assumes a distinguished active role becoming the most important subject for the evolution of Fullaondo's critique.

KEYWORDS: Architecture Magazines; Spanish Architecture; Jorge Oteiza; *Nueva Forma*; Critique; Juan Daniel Fullaondo; 20th Century.

Recibido: 14 de abril de 2017 / Aceptado: 30 de junio de 2017.

En agosto de 1967, el arquitecto Juan Daniel Fullaondo (Bilbao 1936-Madrid 1994) asumió la dirección de la revista *Forma Nueva-El Inmueble-arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*, la cual se había comenzado a publicar bajo el nombre de *El Inmueble-arquitectura, decoración, hogar* en febrero de 1966. Esta revista estaba patrocinada por la familia Huarte que, como es conocido, estaba realizando una gran labor de mecenazgo en el ámbito artístico español desde los años cincuenta. Bajo la dirección de Fullaondo, la revista cambió su título a *Nueva Forma-arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte. Madrid, Barcelona, Bilbao*, que mantuvo hasta su desaparición en abril 1975.

Dirigir esta revista supuso para Fullaondo un punto de inflexión en su trayectoria profesional. Previamente había publicado algunos artículos en otras revistas, como *Arquitectura*, la revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid. Sin embargo, el compromiso de coordinar y editar una publicación mensual le proporcionó la posibilidad de hacer de la crítica de arquitectura su actividad principal. A lo largo de los 111 números de la revista, Fullaondo publicó 87 artículos de diferentes temáticas, en su mayoría textos sobre cultura arquitectónica española¹. A través del análisis de estos textos es posible ver una evolución en su labor como crítico de arquitectura, pues a lo largo de diez años sus intereses fueron inevitablemente variando; una muestra

Cómo citar este artículo: PÉREZ-MORENO, Lucía C., «Juan Daniel Fullaondo y la crítica de arquitectura. Apuntes sobre la evolución de su escritura entre 1967 y 1975», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 38, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2017, pp. 141-148, ISSN: 0211-8483, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3307>

de que «el tiempo literario [es] a la vez el tiempo de los autores que avanzan y el tiempo de la crítica que los continúa» (Barthes, 2002: 11). Inicialmente, en sus textos predominó la documentación y la contextualización histórica e historiográfica de obras y autores sobresalientes; un enfoque positivista acorde a lo que Roland Barthes ha venido a denominar como «crítica universitaria». No obstante, con el paso de los años se abandonó este enfoque para dar cabida a la interpretación; es decir, en su escritura tuvo más peso poner en relación obras originalmente inconexas de tal modo que se pudiesen obtener reflexiones que permitiesen ahondar en una nueva significación plástica de las obras tratadas.

Panorama editorial previo en el ámbito de la arquitectura

En los años sesenta, la literatura sobre arquitectura española se encontraba falta de estudios críticos. La mayoría de las publicaciones periódicas del momento se nutrían, esencialmente, de reportajes fotográficos. La imagen de la arquitectura dominaba las páginas de revistas especializadas, mientras los textos eran esencialmente un acompañamiento que solía aportar ciertos datos de la obra fotografiada, como valoraciones fundamentalmente descriptivas y pasajes de memorias constructivas. En las revistas más relevantes de la escena madrileña del momento –*Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* e *Informes de la Construcción*–, las fotografías de arquitectura asumían esencialmente un valor documental, siendo uno de sus principales objetivos el de mostrar al lector cómo la arquitectura moderna dominaba la escena arquitectónica española. Incluso, algunas revistas contaban con un fotógrafo habitual que viajaba de un lugar a otro por encargo para hacer sus reportajes, como es el caso de Paco Gómez y la revista *Arquitectura* (Bernal, 2012). Buscar un potencial iconográfico en la documentación gráfica de sus páginas que diese a conocer al lector –en su mayoría arquitectos– proyectos que pudiesen tildarse como «modernos» era una prioridad en la mayoría de las publicaciones periódicas durante los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta.

En paralelo a esta situación, se publicaron varios libros de carácter histórico que, igualmente, utilizaron la imagen como icono de modernidad. *Arquitectura Española Contemporánea*, publicado en 1961 por Carlos Flores, o *La ar-*

quitectura española actual, publicado cuatro años después por César Ortiz Echagüe, son dos ejemplos ya canónicos de cómo el foto-libro se convirtió en un modelo editorial relevante que, fundamentalmente, venía a priorizar la capacidad de «mostrar» de la imagen sobre el ejercicio de «hacer significar» que supone la escritura crítica. No obstante, tanto uno como otro señalaron ciertas obras y ciertos arquitectos como los más significativos de la escena arquitectónica del momento, y es incuestionable que tanto aquellas revistas como estos libros fueron esenciales para asentar las bases de una cultura arquitectónica moderna en España.

En esta situación, y probablemente queriendo completarla, Juan Daniel Fullaondo mostró que existe un momento en que un medio puede hacer ver al lector la escisión entre el restringido campo de lo puramente construido –y posteriormente fotografiado– y las influencias que una crítica determinada puede ejercer en la situación cultural de su tiempo. Con esta idea, y ante un panorama editorial ciertamente aséptico, los textos críticos de Fullaondo en *Nueva Forma* fueron escritos con la aspiración de mediar en el decurso histórico, y con el firme convencimiento de que la crítica cumple con una función tan real como el de las propias obras construidas.

La revista *Nueva Forma* como medio para la reflexión escrita

Nueva Forma fue una revista que se diferenció del resto de publicaciones periódicas del momento por editar números esencialmente monográficos. En este modelo editorial subyacía un claro interés por reivindicar una construcción histórica a través de la «vida y obra» de los artífices de la arquitectura, una postura que se remonta a la tradición clásica de Vasari, donde la autoría asume un papel protagonista. Así, y contrastando con el modelo de foto-libro impulsado por Flores, se pretendía publicar la totalidad de la trayectoria profesional de los diferentes autores tratados, para entender cada obra como pieza de un mismo propósito creativo, como parte de un todo. Consecuentemente, la calidad estética de las imágenes publicadas no era un objetivo en sí mismo, sino que más bien fue la cantidad la preocupación. Fullaondo consideró necesario revisar y cuestionar lo publicado en libros y revistas precedentes, con el propósito de configurar un lugar

en la historia reciente de la arquitectura española a algunos arquitectos, y artistas, relevantes de la escena nacional que de un modo u otro habían sido desoídos.

Así, por un lado, se consideró necesario localizar vacíos historiográficos que ayudasen a tener una visión más amplia de cómo la modernidad había sido entendida en España. En este sentido, números monográficos como los dedicados a Eduardo Torroja, José Manuel Aizpurúa, Casto Fernández Shaw o Fernando García Mercadal asumen un valor histórico indiscutible². Por otro lado, y de la mano de lo que toda monografía supone, se publicaron un extenso número de proyectos de algunos arquitectos previamente reconocidos pero que no habían visto su obra publicada de manera conjunta. En esta línea se encuadrarían números dedicados a Miguel Fisac, José Antonio Coderch o Alejandro de la Sota, por ejemplo³. No es fortuito que tras el cierre de la revista Oriol Bohigas destacase esta elaboración de números monográficos como la labor más significativa de *Nueva Forma*. Decía Bohigas: «Era (...) la sublimación de [la] obra autóctona (...) para persuadirnos [de] que aquí también teníamos una historia y también estábamos haciendo historia» (Bohigas, 1978). Una valoración similar a la que hiciese Marina Waisman desde la revista argentina *Summarios*, en su editorial a un número dedicado a la trayectoria de Antonio Fernández Alba. Waisman definió la revista como «un proyecto cultural [que aparecía], básicamente como un intento de apertura y profundización de las bases culturales de la arquitectura local (...), [un] trabajo [que] tendía, sin duda, a la valorización de la propia tradición a partir de su conocimiento» (Waisman, 1979: 414). Ambas percepciones, con una escasa distancia crítica temporal, ensalzaron la labor cultural de la revista, de recopilación, revisión y contextualización de la trayectoria profesional de arquitectos españoles hasta la fecha dispersada en revistas varias o archivos personales. A esta labor se referiría Leopoldo Uría unos años después al tildar a los números monográficos de la revista de «libros potenciales» (Uría, 1981: 7).

Asimismo, también se publicaron números monográficos de arquitectos de una generación más joven que estaban mostrando una actitud crítica hacia la generación anterior, como Antonio Fernández Alba, Fernando Higueras o Rafael Moneo⁴. Es este el juico que ofrecería Antón Capitel años después al afirmar que *Nueva Forma* era el «portavoz casi oficial de la arquitectura orgánica de Madrid y de la nue-

va crítica (...) basada en la ascendencia de las ideas de Bruno Zevi» (Capitel, 1995: 478). Además, y volviendo a lo que tanto Bohigas o Uría apuntaron, anotó que «su gran difusión en la Escuela de Arquitectura de Madrid fue muy formativa con respecto a una historia aún pendiente, en un momento en que eran estudiantes o jóvenes profesionales muchos de los que protagonizarían las siguientes décadas» (Capitel, 1995: 478). Ciertamente, la influencia de Zevi en la escritura de Fullaondo fue tal que ese solape entre historia, crítica y teoría característica del arquitecto italiano estuvo igualmente presente en la crítica del director de *Nueva Forma*. Incluso, y como apuntó Tafuri al valorar la tarea crítica de Zevi, hubo una cierta «operatividad» en sus textos; es decir, en su elaboración permaneció la finalidad de ensalzar una arquitectura determinada con el objetivo de construir una historiografía participativa con ella, en este caso, con la arquitectura orgánica (Tafuri, 1972: 177).

Como afirma Barthes, la «crítica universitaria» basa sus reflexiones «en el establecimiento riguroso de los hechos biográficos, (...) [en] el interés de las precisiones históricas [y en] las ventajas de un análisis fino de las “circunstancias” (...)» (Barthes, 2002: 338). En definitiva, existe por parte del crítico una preocupación objetiva por la documentación y la contextualización; se buscan fuentes, se organiza, se clasifica y, esencialmente, se establecen analogías. En el caso de los escritos críticos de Fullaondo publicados en los años sesenta hubo un especial interés por clasificar a una serie de personajes –arquitectos y artistas– y por establecer analogías entre su obra y otras del imaginario arquitectónico internacional. Así, se buscaron relaciones entre figuras nacionales escasamente reconocidas en estos años e internacionales relevantes, como Gustave Eiffel y Alberto del Palacio, Guinzburg y Arturo Soria o Sant’Elia y Casto Fernández Shaw, por ejemplo. En definitiva, era este un modo de identificar vidas paralelas que le permitía atestiguar lo relevante de su labor, aunque geográficamente distante y probablemente desconocida entre ellos.

Asimismo, y con el compromiso de seleccionar los hilos que fuesen tejiendo una interpretación de la evolución de la arquitectura española análoga a la internacional, el artículo crítico de Fullaondo más significativo desde este punto de vista fue el titulado «La Escuela de Madrid» publicado en octubre de 1968 en la revista *Arquitectura* (Fullaondo, 1968). Fullaondo diferenció tres décadas en torno a las cuales era

posible estructurar una evolución de la arquitectura española de los últimos treinta años. Con un esquematismo que casa con aquella operatividad *zeviana*, planteó la consecución de un «monumentalismo», como arquitectura dominante entre 1939 y 1949, un «racionalismo», entre 1949 y 1958, y una «década orgánica» entre 1958 y 1968. La premisa histórica de la que partía esta estructura era fiel a otras construcciones históricas precedentes. Pues que la década de los años cuarenta había estado dominada por un criterio monumentalista de fibra historicista era una realidad trazada anteriormente en textos históricos de Rodolfo Ucha Donate o Bernardo Giner de los Ríos, por ejemplo (Ucha, 1952). Igualmente, que la década de los años cincuenta se caracterizaba por una recuperación del lenguaje racionalista era aquello que tanto Carlos Flores como Cesar Ortiz Echagüe habían querido evidenciar en sus respectivos «foto-libros». No obstante, que los años sesenta podían ser representados por un organicismo de raigambre *zeviana* era la propuesta crítica esencial del ensayo de Fullaondo.

El carácter intrínseco de este texto, la búsqueda de una visión total capaz de ofrecer una estructura histórica ordenada, lógica y sistematizada aparece como afín a ese anhelo por clasificar, ordenar y buscar analogías. A pesar de que esta presentación podría tacharse de simplista, muestra un carácter primario didáctico, lo que le aporta un valor añadido y le acerca, todavía más, a una herencia *zeviana*, como apuntaba Antón Capitel. La ideación de una «década orgánica» propia de la arquitectura española, supuso crear un marco discursivo determinado que hizo legible una evolución de la arquitectura moderna española análoga a lecturas internacionales –esencialmente a la ofrecida por Zevi en texto como *Storia dell'Architettura moderna o Architettura e storiografia* (Zevi, 1950)– para consecuentemente desvincularla de anteriores análisis locales. Desde un punto de vista historiográfico, construir este marco discursivo responde a un clima generalizado de desazón histórica en el ámbito nacional dada la escasez crítica y la inexistencia de análisis históricos sobre estos años sesenta. Los diferentes artículos críticos que reflexionaban sobre los arquitectos clasificados como orgánicos –José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Antonio Fernández Alba, Fernando Higuera, Antonio Miró o Francisco Javier Sáenz de Oiza– son participes de la actitud de Juan Daniel Fullaondo que, como crítico, no pudo quedarse en una posición de espera sino que deseó

y quiso intervenir de forma activa en la construcción de una interpretación del proceso del quehacer arquitectónico de su pasado inmediato, clasificando, ordenando e interpretando.

En esta línea crítica se entiende que establecer hechos biográficos, vincular la vida del autor con su obra, trazar analogías con tendencias internacionales y documentar la mayor cantidad de proyectos de arquitectura posible, tanto construidos como no construidos, fuese la actividad dominante de la labor escrita de Fullaondo y el objetivo esencial de los diferentes números monográficos publicados en *Nueva Forma*. Así, y en la operatividad que caracteriza esta crítica cuyo objetivo primordial es el de «hacer significar» históricamente a unas obras y a unos arquitectos, en los editoriales y ensayos de Fullaondo podemos encontrar títulos y epígrafes como «composición de lugar...» o «situación histórica de la obra de...», los cuales explicitan esa necesidad de organización y contextualización.

No obstante, en este ejercicio reflexivo que supone la escritura, hubo un personaje diferencial que asumió un papel omnipresente en los textos de Fullaondo. Este fue Jorge Oteiza –no es casual que fuese un retrato de Oteiza la imagen elegida para la portada del número de *Nueva Forma* a partir del cual Fullaondo asumió la dirección–. Al igual que ocurrió con los arquitectos tratados en los escritos en torno a su figura hubo un interés por ordenar y clasificar su obra escultórica y arquitectónica, y también sus escritos teóricos, pues muchos de ellos fueron re-editados en las páginas de *Nueva Forma*. Sin embargo, la cantidad de referencias a la labor *oteiziana* es tal que inevitablemente asume un valor distintivo. Su obra y su pensamiento fue objeto no solo de analogías sino también de homologías que aunque en principio contextualizaron su figura, posteriormente serían muestras de una evolución en la crítica de Fullaondo.

El escultor Jorge Oteiza como motor reflexivo

Cada una de las referencias o alusiones trazadas por Fullaondo sobre la figura de Oteiza ofrecía una interpretación concreta y valoraba un aspecto puntual de su laboratorio experimental. A lo largo de sus escritos en *Nueva Forma*, su quehacer fue objeto de conexiones y divagaciones que, teniendo a otra figura como protagonista, contextualizaron y dotaron a su obra y a su pensamiento de un lugar privilegiado en la revista. Esto

ocurrió en ensayos críticos de artistas directamente comparables en los que buscó precedentes en George Vantongerloo, antagonismos en Eduardo Chillida o paralelos en Max Bill. Pero, igualmente, ocurrió en otros textos *a priori* de temáticas divergentes, como el ya citado «Agonía, utopía, renacimiento» u otros como «Claude Parent ¿Le Corbusier o Sant'Elia?» o «Corrales y Molezún: agnosticismo arquitectónico».

Vantongerloo fue considerado como el «máximo representante de la escultura neoplástica» (Fullaondo, 1972: 2) y Fullaondo vio en él un precedente a la labor escultórica de Oteiza. La obra de Vantongerloo era un claro ejemplo de experimentación plástica gestada en el neoplasticismo, un modelo de evolución desde una etapa inicial, con una atención primordial en lo material, a una etapa final con el espacio y la cientificidad de la forma como protagonistas; un caso de trasgresión a la cuestionada validez y vigencia de las enseñanzas del que fuese el primer laboratorio plástico de Europa. Fiel a una crítica universitaria, Fullaondo fue esclariando relaciones biográficas con otras figuras del periodo neoplástico más difundidas como van Doesburg o Mondrian con el objetivo de evidenciar postulaciones recíprocas e influencias artísticas inadvertidas en exposiciones autónomas (Fullaondo, 1972). Además, construyó una estructuración de la obra de Vantongerloo a través de tres etapas: una primera fase principalmente figurativa y al margen de la disciplina neoplástica, entre 1915 y 1917, que culminó con su serie *Construcción de la esfera*; una segunda fase correspondiente a su etapa neoplástica, entre 1917 y se 1937, en la que dominaba la abstracción, el estudio del color, las relaciones geométricas de las formas, y en la que se vislumbraba su interés por las posibilidades plásticas de las funciones matemáticas; y, finalmente, una tercera fase en la que abandonó el purismo *mondrianesco*, introdujo la curva y evolucionó hacia un estudio de la configuración formal del espacio. En este último periodo trabajó en series que, a su vez, Fullaondo estructuró en estudios sobre el espacio libre, sobre el espacio-creador y estudios con plásticos transparentes (plexiglás). De toda esta trayectoria Fullaondo destacó como la aportación más original de Vantongerloo su «intento de una técnica matemáticamente controlable para la realización y el análisis posterior de las obras» (Fullaondo, 1972: 21), como ya había sugerido Armando Brisoni en el texto «El estructuralismo matemático de la escultura en Georges Vantongerloo» (Brisoni, 1970: 31), también publicado en *Nueva Forma*.

Las imágenes destacadas en este número de la revista, la nomenclatura de diferentes obras e, incluso, la propia evolución de la trayectoria de Vantongerloo, ponía de manifiesto una correspondencia entre su quehacer y el de Jorge Oteiza. El espacio curvo virtual creado por las referencias matemáticas o por las líneas suspendidas en el espacio de Vantongerloo eran asimilables al uso de *Hiperboloides* en las *Aperturas del cilindro* de Oteiza. O los estudios con finos alambres, puntos y bolas, en el caso de Vantongerloo, o unidades planas y tramas espaciales, en el caso de Oteiza, mostraban un interés común por los *Puntos en movimiento*. La *Desocupación de la Esfera* de Oteiza, parecía inspirarse en la *Construcción de la Esfera* de Vantongerloo y sus respectivos estudios con materiales rígidos y transparentes, como el vidrio en las maquetas de luz de Oteiza o el plexiglás en los estudios conclusivos de Vantongerloo, aludían a otros momentos de ambos artistas en los que su laboratorio experimental se centró en la reflexión de la luz, el color y su interacción (la aurora boreal).

Por otro lado, los números dedicados a la trayectoria de Chillida analizaron su trayectoria como antagonista a la labor *oteiziana*. En esta línea de pensamiento la materialidad de la obra de Chillida fue lo que sirvió a Fullaondo de constante para estructurar su trayectoria creadora en varias etapas –hierro, piedra, madera y alabastro– y, en paralelo, oponerlo a la de Oteiza. «Los alabastros –escribía Fullaondo– constituyen el acta definitiva del regreso del héroe de su laberinto recorrido a la transfiguración paradisíaca de esta aventura. Chillida recupera aquí la luz, recupera la angélica inocencia de la visión» (Fullaondo, 1968b: 29). Este material introducía la relación entre escultura y luz en la obra de Chillida, algo secundario en sus anteriores obras, de las que decía estar hechas «para ser vistas en la penumbra». La diferente aproximación de Chillida y Oteiza a la materialidad de la obra es lo que, en este momento, despertó una mayor atención en Fullaondo. La obra de Chillida recuperaba el papel del material y sus propiedades expresivas como esencia de la obra –y no como técnica–, sin embargo se alejaba enormemente del quehacer *oteiziano* donde «espacio y forma [se entien de como] dos aspectos inseparables de una misma realidad plástica» (Oteiza, 1965: 82). Esta cuestión representaban dos actitudes antagónicas al hecho artístico que a Fullaondo le interesaba apuntar como modos opuestos de proceder: el primero guiado por el impulso de sentimientos nostálgicos condensados en una compleja y rigurosa manipulación ma-

terial, y el segundo derivado de las enseñanzas de las vanguardias de comienzos de siglo donde la actitud experimental del creador se basaba en una renovación lingüística para ser el germen de una nueva concepción espacial.

Una tercera figura puesta en relación con Oteiza fue la de Max Bill, principalmente por la afinidad en su arte concreto. Oteiza y Bill habían coincidido en el concurso de 1952 para *Monumento para Prisionero Político* organizado en la Tate Gallery de Londres, un aspecto biográfico que Fullaondo no tardaría en recordar en las páginas de *Nueva Forma* para mostrar la visión adelantada de ambos a comienzos de los cincuenta, aunque incomprendida al fallar a favor de una obra figurativa. Fullaondo interpretó que la similitud entre Bill y Oteiza se encontraba en una labor artística única que se materializaba en diversas disciplinas. Como previamente había interpretado Margit Staber (Staber, 1971), se presentaba la actitud experimental de Bill en el campo de las artes plásticas pero con la mirada fija en la arquitectura —a la que denominó «labor práctica de ambientación»—.

La insistencia de Bill en las componentes racionales de la realización —decía Staber—, (...) tiene precisamente por objeto, salvaguardar la libertad creadora para que ni el lastre de lo alcanzable con medidas y guarismos venga a agregarse, ni la nebulosa del sentimiento difumine los contornos. [Bill] se opone rigurosamente a la opinión de que una obra que requiere intuición, incluya la libertad de sustraerse a un control razonable (Fullaondo, 1973: 6).

Con la atención puesta en el cómo de esa integración de voluntad creadora y la racionalización, Fullaondo destacó tres «tomas de posición» de Bill: «a) La función artística no se identifica con la de la función práctica; b) sin embargo, la plástica constituye un determinado campo de investigación de la más concreta indagación artística; c) las experiencias plásticas constituyen, a su vez, un campo de pruebas para la labor práctica de ambientación». La última de ellas constituiría para Fullaondo la base para producir nuevos resultados: el laboratorio experimental plástico de Bill supondría un «adiestramiento del talento creador» (Fullaondo, 1973: 6).

Realmente, esta postura era igualmente compartida por Vantongerloo, Bill y Oteiza. Ya Fullaondo había considerado importante puntualizar el interés de Vantongerloo por las líneas geométricas, en especial por la línea curva y sus

derivaciones en círculos, espirales o líneas onduladas. Este recurso estaba presente en las ecuaciones matemáticas que configuraron sus obras de la fase neoplástica y que se materializarían a partir de 1937 en obras pictóricas como *Líneas, curvas y rectas* (1937), por ejemplo. A su vez, estas sirvieron de indagación para posteriores esculturas en alambre, como *Línea en el espacio* (1946), o en plexiglás, como *Elementos [línea cerrada]* (1954). Todo ello eran indagaciones sobre el espacio «libre y creador» a través de puntos en movimiento, espirales o colores suspendidos capaces de materializarse tanto en pintura como en escultura. Asimismo Max Bill, había plasmado una similar indagación plástica en series de obras pictóricas y arquitectónicas. En *Nueva Forma* se reprodujeron varios proyectos de arquitectura de Bill, entre ellos la exposición *Die gute form* celebrada en Basilea en 1949, que presentaban una correspondencia compositiva con obras pictóricas anteriores, como *Konstruktion mit zwei gruppen* de 1938, o *Konstruktion auf der formel $a^2 + b^2 = c^2$* . En esta, las líneas curvas tangentes se distribuían en el lienzo delimitando espacios cerrados, bien diferenciados a través del color o bien conviviendo con otro orden de marchas de color trapezoidales. En aquella, una estructura ligera auto-portante, en la que adosar paneles expositivos, configuraba diversas alineaciones curvas y tangentes cuyos espacios libres generaban la circulación de la exposición. Mientras Jorge Oteiza, por su parte, había señalado en reiteradas ocasiones que su objetivo era el de llevar su indagación escultórica a la arquitectura, en proyectos como la *Capilla en el Camino de Santiago* o el *Monumento a José Batle* en Montevideo, que partían de la idea de desocupación plasmada en sus *Cajas Vacías*.

Además de las diversas relaciones con estos artistas publicadas en sus escritos en *Nueva Forma*, Fullaondo continuó escribiendo en torno a la figura de Oteiza. Por ejemplo, en el libro *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, publicado en 1976, ofreció una interpretación de la obra de Oteiza divergente a lo escrito hasta el momento y, sin embargo, en consonancia con las teorías estructuralistas propias de la época. Escribió Fullaondo:

Dos típicas operaciones estructuralistas [son] recorte y ensamblaje. Se nos dice que los elementos adquieren significación en su existencia a través de sus bordes, de sus delimitaciones fronterizas con otros elementos, a través de la barrera que permite su distinción de aquellas otras unidades con las

que, de alguna forma, establece la relación paradigmática... Como ocurrirá también con los elementos oteizescos (cajas metafísicas), «cada objeto del sistema estará con el resto de la familia en cierta relación de afinidad o de semejanza...». Es conocida también la afirmación de su autor en el sentido de haber adoptado, con antelación a su consciente conocimiento del estructuralismo oficial, una conducta estructuralista en su actitud experimental, operante con unidades definidas, racionalmente organizadas en familias combinatorias de las que el escultor extrae «modelos estructurales», la escultura como modelo (Fullaondo, 1976: 67).

Fullaondo utilizó términos como «unidades definidas», «modelo», «ensamblaje» o «delimitaciones» que provienen de la terminología usada por Barthes al concretar la actividad estructuralista de cierta crítica literaria. Las últimas palabras, «la escultura como modelo», sentencian esta interpretación que mira a la escultura de Oteiza desde el estructuralismo. En el ensayo «La actividad estructuralista», escrito en *Lettres Nouvelles* en 1963, Barthes había definido la «actividad estructuralista» como «la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales» (Barthes, 2002: 256). Las operaciones básicas de esa actividad serían las de reconstruir un objeto (o realidad) poniendo de manifiesto las reglas de su funcionamiento (o estructura) que originalmente eran ininteligibles, para posteriormente y obtener un simulacro (o modelo) del objeto representado, en el cual sus reglas de generación resultarían de nuevo ininteligibles (Barthes, 2002: 258). Así, la conducta que Fullaondo percibía en Oteiza, podría equipararse a la que Barthes reconoce en Mondrian, Boulez o Butor (Barthes, 2002: 258) cuando a través de determinadas unidades –por ejemplo *Unidades de apertura curvas* o *Unidades Malévich* en el caso de Oteiza– se crea una nueva composición a través de determinadas asociaciones entre ellas. Otra resonancia se puede encontrar en las *Construcciones con secciones de cilindro* o en los *Estudios a partir del par móvil*, en las que a través de la descomposición de un cilindro o una lata se crea un modelo del cual se obtiene una nueva poética. Del mismo modo, la serie de la *Desocupación de la esfera* podría entenderse como un simulacro «dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanece invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural» (Barthes, 2002: 257). Igualmente, su segundo laboratorio experimental o laboratorio de tizas de Oteiza, muestra una mayor preo-

cupación por el lenguaje escultórico, sus componentes y las leyes que lo organizan, y en él, cada una de las esculturas producidas no es reducible a la suma de sus partes.

En esta interpretación, Fullaondo puso el acento en entender las esculturas del laboratorio experimental de Oteiza como integrantes de un único proceso de investigación plástica, lo que le llevó a distinguir en sus diferentes series una conducta (o actividad) estructuralista para no caer en el error de ver en cada una de ellas una obra estructuralista autónoma. Para Fullaondo, las *Cajas Metafísicas* o las *Cajas Vacías* serían el mayor exponente de esta actividad, ya que los diferentes elementos que la construyen –Unidades Malévich positivo-negativas– carecen de sentido por sí mismas, mientras que ensambladas generan una nueva realidad cambiante ante cualquier variación de su configuración que busca, más que asignar sentidos plenos a las nuevas esculturas, saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías, y en el que Oteiza actúa como fabricante de esos nuevos sentidos.

En esta constante búsqueda de analogías y homologías a la obra de Jorge Oteiza, los escritos críticos de Fullaondo trataron en principio de relacionar la obra estudiada con otra cosa, con algo distinto, que podía ser –siguiendo a Barthes– una «obra precedente» (la *Construcción de la Esfera* de Vantongerloo), una «circunstancia biográfica» (Bill y el concurso *Monumento a Prisionero Político*) o «una pasión experimentada por el autor» y que él expresaba en su obra (la construcción plástica del espacio). El resultado distinto entre el modelo o precedente y la nueva obra es atribuida esencialmente al «genio» de Oteiza, un acto de respeto al «operar artístico» del creador. Pero, al mismo tiempo, Fullaondo dejó claro que ese acto de creación comenzaba allí donde el modelo previo era transgredido, cuando Vantongerloo supera la indagación neoplástica, cuando Bill indaga sin disciplina definida o cuando Oteiza esculpe desde el vacío. De ahí que Fullaondo diese suma importancia a la capacidad auto-interpretativa del creador y optase por publicar sus escritos como muestra de lo consciente de dicha transgresión.

Sin embargo, esta línea crítica convivía con el compromiso de Fullaondo de indagar en la esencia de la obra de Oteiza, en el instante que la consideró magistral. Cuando las analogías ofrecidas ya no fueron «positivas», entre obras explícitas, sino que pusieron en relación modos de proceder o conceptos similares que habían sido motor del operar de un

artista concreto –cuando destacó la crítica de Staber al juzgar a Bill o calificó de estructuralista su actividad– abrió una nueva vía, dio un paso hacia una nueva «crítica de interpretación» que proponía hacerlo significar y buscar en otras fuentes las bases de su formulación. Así, ideas y relaciones previamente incomunicadas convivían ahora en el ejercicio de la crítica, creando así un diálogo a favor de un conocimiento más profundo del quehacer de Oteiza que, además, se desligaba parcialmente de reflexiones objetivas, aun siendo consciente

de las posibles divergencias. Como afirma Barthes, «se busca una relación de relaciones, una correspondencia homológica y no analógica» (Barthes, 2002: 257). Pero es más, esta crítica de interpretación se enriquecía en el momento que el propio Oteiza la asumía como válida, aun no teniendo porqué ser real. Como el propio Oteiza afirmó: «nadie me conoce mejor y además me comenta y cita siempre en un contexto del pensamiento contemporáneo que me hace un bien grande y asimismo me favorece la continuidad de la reflexión» (Oteiza, 13179).

Notas

- 1 *Nueva Forma* contó con la colaboración habitual de Santiago Amón quien se encargó principalmente de escribir artículos sobre cultura artística.
- 2 Estos números fueron: *Nueva Forma*, n.º 32, septiembre 1968 [Eduardo Torroja], *Nueva Forma*, n.º 40, mayo 1969 [José Manuel Aizpuru], *Nueva Forma*, n.º 45, octubre 1969 [Casto Fernández Shaw] y *Nueva Forma*, n.º 69, octubre 1971 [Fernando García Mercadal].
- 3 Estos números fueron: *Nueva Forma* n.º 39, abril 1969 [Miguel Fisac. Años experimentales], *Nueva Forma*, n.º 41, junio 1969 [Miguel Fisac. Años de transición], *Nueva Forma*, n.º 106, noviembre 1974 [José Antonio Coderch], *Nueva Forma*, n.º 107, diciembre 1974 [Alejandro de la Sota].
- 4 Estos números fueron: *Nueva Forma*, n.º 46-47, noviembre-diciembre 1969 [Higuera y Miró], *Nueva Forma*, n.º 49, febrero 1970 [Higuera y Miró], *Nueva Forma*, n.º 56, septiembre 1970 [Antonio Fernández Alba], *Nueva Forma*, n.º 108, enero 1975 [Rafael Moneo].

Bibliografía

- BARTHES, Roland (2002), *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona (1.ª edición, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, París, 1964).
- BERNAL, Amparo (2012), «Paco Gómez: fotógrafo de la Revista Arquitectura», *Revista Ra*, n.º 14, pp. 81-88.
- BOHIGAS, Oriol (1978), «Tres revistas», *ArquitecturasBis*, julio-septiembre, pp. 59-63.
- CAPITEL, Antón (1995), «Arquitectura española 1939-1992», en *Summa Artis-Historia general del arte vol. XL*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 387-618.
- BRISSONI, Armando (1970), «El estructuralismo matemático de la escultura en Georges Vantongerloo», *Nueva Forma*, n.º 57, octubre, pp. 30-31.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1952), *50 años de arquitectura española*, Patria S.A., México.
- FULLAONDO, Juan Daniel (1968), «La escuela de Madrid», *Arquitectura*, n.º 118, octubre, pp. 11-20.
- (1968b), «Chillida y el catolicismo de la escultura», *Nueva Forma*, n.º 25, febrero, pp. 23-42.
- (1972), «Georges Vantongerloo. Desde el Stijl a la Aurora Boreal», *Nueva Forma*, n.º 75, abril, pp. 2-45.
- (1973), «Max Bill», *Nueva Forma*, n.º 92, septiembre, pp. 5-80.
- (1976), *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.
- OTEIZA, Jorge, «A Fullaondo», Manuscrito inédito, Archivo Museo Oteiza, Sig: 13179.
- «Espacio y forma», Manuscrito inédito, Archivo Museo Oteiza, Sig: 16582
- STABER, Margit (1971), *Max Bill*, St. Gallen, Erker-Verlag, Franz Laese und Jürg Janett.
- TAFURI, Manfredo (1972), *Teorías e historia de la arquitectura: hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Laia, Barcelona (1.ª edición, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1970).
- UCHA DONATE, Rodolfo (1954-55), «La arquitectura española y principalmente la madrileña, en lo que va de siglo», en *Catálogo General de la construcción*, n.º 3, pp. 3-40.
- URÍA, Leopoldo (1981), *Antonio Fernández Alba, arquitecto 1957-1980*, Xarait Ediciones, Madrid.
- WAISMAN, Marina (1979), «Editorial», *Sumarios*, n.º 29, marzo, p. 414.
- ZEVI, Bruno (1950), *Storia dell'Architettura moderna*, Einaudi, Turín.
- (1951), *Architettura e Storiografia*, Tamburini, Milán.