

EL UNIVERSO CURVO DE SAMUEL FLORES

EMILIO NISIVOCIA . MARY MÉNDEZ . LAURA ALONSO . LORENA PATIÑO

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Con textos de Antonio Pizza, Marisa García Vergara y Joaquín Medina Warmburg



EL UNIVERSO CURVO DE SAMUEL FLORES

EMILIO NISIVOCCIA . MARY MÉNDEZ . LAURA ALONSO . LORENA PATIÑO

Con textos de Antonio Pizza, Marisa García Vergara y Joaquín Medina Warmburg

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Rodrigo Arim
RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA,
DISEÑO Y URBANISMO

Arq. Marcelo Danza
DECANO

CONSEJO FACULTAD
DE ARQUITECTURA, DISEÑO
Y URBANISMO

ORDEN ESTUDIANTIL
Flores Petrone
Maximiliano Di Benedetto
Belén Acuña

ORDEN DOCENTE
Diego Capandeguy
Laura Cesío
Juan Carlos Apolo
Fernando Tomeo
Cristina Bausero

ORDEN EGRESADOS
Patricia Petit
Teresa Buroni
Alfredo Moreira

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

BV. ARTIGAS 1031. CP: 11200
MONTEVIDEO, URUGUAY
TEL.: (+598) 2 400 1106
WWW.FADU.EDU.UY

ISBN:978-9974-0-1787-0

320 PÁGINAS
MONTEVIDEO, URUGUAY, NOVIEMBRE DE 2020

INSTITUTO DE HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA

COMISIÓN DIRECTIVA
Jorge Nudelman
DIRECTOR EJECUTIVO
Laura Alemán
Mónica Farkas

EL UNIVERSO CURVO DE SAMUEL FLORES

© FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO,
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2020
© LOS AUTORES

FOTO DE TAPA: SAMUEL FLORES EN LA CASA POSEIDÓN, SENTADO AL
FONDO DEL CORREDOR, VISTO DESDE EL INGRESO DEL NORTE HACIA
EL PATIO CENTRAL. IHA. FONDO FLORES FLORES. DP.O058

COORDINACIÓN GENERAL

MARY MÉNDEZ Y EMILIO NISIVOCIA

PRODUCCIÓN

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (FADU, UDELAR)

INVENTARIO DE DOCUMENTOS

LETICIA SAMBUCETTI
ELENA PETIT
LAURA ALONSO
LORENA PATIÑO
MARÍA NOEL VIANA
INÉS MANFREDI

ASESORAMIENTO

JORGE SIERRA

AUTORES

EMILIO NISIVOCIA
MARY MÉNDEZ
LAURA ALONSO
LORENA PATIÑO
MARISA GARCÍA VERGARA
ANTONIO PIZZA
JOAQUÍN MEDINA WARMBURG

FOTOGRAFÍAS DE DOCUMENTOS, EDICIÓN
Y POSPRODUCCIÓN DE IMÁGENES

MARÍA NOEL VIANA (SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FADU)

GRÁFICOS Y DIBUJO DE PLANOS

ALEJANDRO VARELA

CORRECCIÓN DE TEXTOS

LAURA ALONSO

TRADUCCIÓN

LUCÍA CALDEIRO Y TRIJNTJE EISSES
TRADUCTORAS PÚBLICAS DE INGLÉS

DISEÑO Y PRODUCCIÓN GRÁFICA

JOSÉ DE LOS SANTOS

GESTIÓN DE RECURSOS

MARIO BELLÓN

IMPRESIÓN

GRÁFICA MOSCA S.R.L.
MOSCA@GRAFICAMOSCA.COM

CONTENIDOS

007	PRÓLOGO DE UNIVERSOS Y FLORES <i>Marcelo Danza</i>	011	INTRODUCCIÓN
009	PRESENTACIÓN <i>Mary Méndez y Emilio Nisivoccia.</i>	013	DEL RITO PRIVADO A LA EXHIBICIÓN PÚBLICA. Bitácora del Proyecto Flores Flores <i>Mary Méndez</i>
033	SELECCIÓN DE OBRAS	023	SAMUEL FLORES Y EL TIEMPO PERDIDO <i>Emilio Nisivoccia</i>
034	1963 CASA HORACIO FLORES	110	1975 MAREMOTO
038	1965 CASA CENOZ DE BLANCO	114	1975 TORRES BLANCAS
042	1965 PROPUESTA DE AMPLIACIÓN DEL CH. 16, INVE	122	1976 CASAS EN PUNTA DEL CHILENO
046	1966 CASA MILAT-CLAYBAN S.A.	128	1977 POSEIDÓN
050	1966 CASA PÁEZ VILARÓ	138	1978 MONUMENTO A LOS HÉROES COMUNES
054	1967 CLUB LAS GRUTAS	140	1979 CASA DEL LAGO
064	1967 EL CARACOL	144	1979 CASA SOJO DURÁN
068	1969 CASA BRAUER	148	1980 URBANIZACIÓN CALETA DE CARMELO
072	1969 CUATRO STANDS PARA LA MUESTRA COMERCIAL E INDUSTRIAL EN LA RURAL DEL PRADO	150	1980 URBANIZACIÓN CALETA DE CARRASCO
076	1971 CASA PUERTO DEL BUCEO	152	1984 LA RESOLANA
080	1971 URBANIZACIÓN PUNTA BALLENA	156	1985 TEORÍA DE LOS POLOS
082	1972 NGONONGORO	160	1986 CASA RECHT
086	1973 CASA DAMIANI	162	1986 LAS ALDEAS
090	1973 CASA PICCHI	166	1987 CASA HOUSTON
094	1973 CASA SEGLIN	168	1987 CASA RESTORÁN NARDI
098	1973 CASA SOLANA DEL MAR	172	1989 MARINA SANTA LUCÍA
102	1974 PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL HOSPITAL PÚBLICO DE PAN DE AZÚCAR	176	1993 LAS MAGDALENAS
104	1975 CASA EN LAGUNA DEL SAUCE	180	1993 URBANIZACIÓN LOMAS DE CARRASCO
106	1975 CASA FERRO	182	1998 OCEAN PARK
		186	2004 CASA LEBORGNE
		190	2007 LA RINCONADA
		194	2007 CASA TORINO
		198	2015 LOS PÉTALOS

203	ARTÍCULOS
205	ARQUITECTURA MEDITERRÁNEA: LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DE UN MITO <i>Antonio Pizza y Marisa García Vergara</i>
225	LA MODERNIDAD ARCAICA DE UN MEDITERRÁNEO GLOBAL Imaginario arquitectónico y discursos transnacionales <i>Joaquín Medina Warmburg</i>
244	LISTADO DE DOCUMENTOS INCLUIDOS EN EL FONDO SAMUEL FLORES FLORES DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
252	AUTORES
255	CONTENTS IN ENGLISH

PRÓLOGO

DE UNIVERSOS Y FLORES

MARCELO DANZA

El Principito habitaba un mínimo asteroide cuando se lanzó a la audaz aventura de explorar el universo más allá de su reducido mundo de tres pequeños volcanes y una flor. Su travesía lo expondría a comprender lo que le era extraño más allá de la comodidad de su conocido y reducido espacio. El sexto planeta en el que hizo escala durante su peripecia estaba habitado por un anciano geógrafo que cuidaba celosamente sus valiosos —aunque incompletos— libros de geografía. Esos documentos jamás cambiarían, puesto que el hombre se negaba a apartarse del cuidado de aquellos mapas que atesoraba. Argumentaba ser geógrafo y no explorador. No le correspondía a él, entonces, recabar nueva información, ese no era su trabajo. No era su responsabilidad si los mapas estaban incompletos, él tan solo debía cuidarlos y fiscalizar su veracidad. Pero para él no acababan allí las precauciones de un buen geógrafo. Un hallazgo realizado por algún explorador o visitante no podía incorporarse en sus rigurosos libros sin una previa investigación sobre la moral del descubridor. No debían integrarse a sus mapas eventos geográficos reportados por alguien cuya moralidad, capacidad de conocimiento y valoración fueran pasibles de cuestionamiento. La legitimidad del descubridor era tan relevante como el valor del descubrimiento. Al geógrafo tampoco le interesaban las flores. Nada que él evaluara como efímero merecía ocupar un lugar en sus libros. El Principito no logró modificar esa posición más allá de que sus insistentes y lúcidas preguntas acabaran por evidenciar que lo efímero es tan solo una frágil categoría, válida solo para cierta escala del tiempo.

Como siempre, los mundos imaginarios del Principito rebosan de metáforas y provocaciones para el rigor «adulto» en el que habitamos. Las tensiones entre el geógrafo, el explorador y lo desconocido son parte esencial de nuestra construcción del conocimiento.

La obra de Samuel Flores Flores permaneció durante décadas alejada del interés de los libros. Por eso al prologar una publicación que lo homenajea presentando su valiosa obra es bueno reconocer que fue un arquitecto incómodo para la cultura arquitectónica local y quizás por ello no suficientemente reconocido por la historiografía y la crítica de finales del siglo XX e inicios del XXI.

¿A qué se debió esto? ¿Es que no hubo exploradores lo suficientemente curiosos y legitimados que lo incorporaran a la construcción de los libros de su época? ¿O será, acaso, que los geógrafos no fueron lo suficientemente permeables a los reportes que se hacían de su existencia?

Podrían ensayarse varias respuestas. Su amplia y rica producción de casas tuvo como destino mayoritario las clases altas argentinas y uruguayas. Se suma a esto que su sensibilidad arquitectónica se encontraba notoriamente alejada del racionalismo moderno que tanto fascinó (y aún hoy fascina) a la cultura arquitectónica académica local. Su pasión por la sensualidad de las formas curvas y blancas y su búsqueda espacial orgánica lo alejaban de la austeridad moderna ampliamente legitimada cultural e ideológicamente en aquel momento de duros enfrentamientos sociales y políticos. Su obra tampoco caló en la ortodoxia posmoderna que acaparaba el interés de los jóvenes estudiantes y profesores de finales del siglo XX. Quizás esto explique, al menos en parte, el hecho de que su trabajo haya estado durante décadas alejado de la atención de los «geógrafos» de la arquitectura. Sus casas no encontraron espacio en los libros que relataban la escena de la arquitectura local. Su lejanía era múltiple: física (Punta del Este, Buenos Aires frente a una cultura mayoritariamente centrada en Montevideo), sociocultural (proyectos y obras para clases sociales altas en momentos de alta valoración de la obra destinada a la población vulnerable) e ideológica (arquitectura «fenomenológica» en momentos del racionalismo triunfante).

Este libro tiene, entonces, varias lecturas superpuestas que celebrar. Desde la academia se aborda en forma abierta y lejos de anteriores prejuicios la intensa obra de Samuel Flores Flores. Esto significa un aporte sustantivo tanto por la relevancia de la obra presentada como por el valor simbólico para la cultura arquitectónica local de esta apertura de exploradores y geógrafos a otros registros.

La valiosa obra de Samuel Flores Flores es acercada al lector por el dedicado trabajo de investigación de Emilio Nisivoccia, Mary Méndez, Laura Alonso y Lorena Patiño y por el notable aporte de Joaquín Medina Warmburg, Antonio Pizza y Marisa García Vergara, quienes amplían el análisis gracias a un encuadre más extenso y necesario.

Queremos también agradecer en forma explícita la confianza depositada por Magdalena Arocena, Magdalena Flores Arocena y demás integrantes de la familia de Samuel Flores Flores en nuestra Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Por último, no puedo evitar explicitar el optimismo que me provoca el presente libro monográfico sobre la obra del arquitecto Samuel Flores Flores. Lo veo no solo como un interesante libro de historia reciente sino también como un ensayo a futuro; una propuesta abierta a la actividad exploratoria de los arquitectos contemporáneos. Una fascinante invitación a universos tan relativos y curvos como los que Albert Einstein y Stephen Hawking nos describieron.

PRESENTACIÓN

MARY MÉNDEZ Y EMILIO NISIVOCIA

Samuel Flores Flores (1933-2017) egresó de la Facultad de Arquitectura de Montevideo en 1963 y en el año 1972 obtuvo la reválida de su título profesional en Buenos Aires, donde residió hasta comienzos de los 90. En más de medio siglo de intenso ejercicio profesional Flores construyó más de ochenta casas, la mayor parte de ellas distribuidas entre Punta del Este y San Isidro, en la zona norte del Gran Buenos Aires.

De su extensa actividad como arquitecto se destacan las viviendas Brauer, Torres Blancas, Poseidón y Las Magdalenas y la *boîte* Las Grutas, excavada a fuerza de dinamita en el cerro de La Ballena. Pero más allá de estas arquitecturas singulares, de estos objetos únicos, irrepetibles y fotogénicos, Flores también construyó una serie. Es decir, un conjunto extenso, repleto de variaciones espaciales y formales, pero siempre apoyado sobre un núcleo de ideas fuertes y largamente meditadas. Por este motivo, el análisis del total de su obra pone al descubierto la firme coherencia interna de una búsqueda individual que dio como fruto una arquitectura de autor, sólida y original; aunque también una obra elaborada en perfecto diálogo con la cultura arquitectónica, tanto con aquella que le fue contemporánea como con la que traza la larga historia de la disciplina.

Este libro es el resultado del trabajo colectivo realizado por un equipo de docentes del Instituto de Historia de la Arquitectura [IHA] de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo [FADU]. Un trabajo que tuvo sus primeras etapas en conversaciones, visitas y entrevistas con Samuel Flores, y que luego pudo continuar gracias al apoyo de la familia, los amigos y, sobre todo, gracias a la donación del material gráfico de su estudio profesional.

El Fondo Samuel Flores Flores del IHA cuenta con más de diez mil geometrales además de una inmensa colección de fotografías, recortes de prensa, maquetas de estudio y una parte muy importante de la biblioteca personal del arquitecto. Frente a un archivo cargado de documentos y a una obra tan extensa como rica en contenidos, el grupo de investigadores tomó la decisión de dividir el trabajo curatorial en tres grandes bloques temáticos.

Un extenso catálogo compuesto por 42 casos ordenados en forma cronológica permite vislumbrar los primeros contornos de una biografía intelectual junto con las principales aristas interpretativas y referencias de archivo. Cabe aclarar que la elección de las obras y los proyectos no se

apoya en ninguna supuesta calidad intrínseca de los objetos, sino en su elocuencia. La intención fue hacer visible un abanico de casos suficientemente amplio y variado y, sobre todo, poner de relieve un cuerpo de ideas abonadas por unas circunstancias geográficas e históricas singulares. Por eso en este bloque se incluyen arquitecturas que no siempre resultan ser las más familiares y conocidas.

Las imágenes incluidas en esta sección pertenecen al Fondo Samuel Flores Flores y están debidamente acompañadas de los datos de referencia correspondientes a sus respectivos repositorios. Las excepciones refieren a las obras más recientes y la información ha sido debidamente indicada. Las reseñas de obras fueron escritas por Laura Alonso, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia y Lorena Patiño.

Los tres artículos histórico-críticos fueron incluidos con el objetivo de construir puentes entre la experiencia intelectual de Flores y su contexto histórico y cultural. Los dos artículos escritos por los investigadores Joaquín Medina Warmburg, Antonio Pizza y Marisa García Vergara permiten ubicar las preocupaciones locales dentro del marco de las discusiones globales, abordar la circulación internacional de ideas y, en particular, poner de relieve el fenómeno del mediterraneísmo. El texto firmado por Emilio Nisivoccia reflexiona sobre algunos temas de la obra de Flores y su contexto local.

El itinerario recorrido por los materiales que componen el archivo fue registrado a modo de bitácora. El texto escrito por Mary Méndez aborda los procesos de proyecto, la anatomía de los espacios de trabajo del arquitecto y presenta las distintas acciones realizadas por el equipo de investigadores. Este bloque se completa con el listado de los documentos que integran la donación.

En el inventario de los materiales trabajaron, con el asesoramiento de Jorge Sierra, Leticia Sambucetti, Elena Petit, Laura Alonso, Lorena Patiño, Inés Manfredi y María Noel Viana, quien también realizó las fotografías de los documentos y la edición de todas las imágenes que integran el libro. Alejandro Varela estuvo a cargo del dibujo de los recaudos gráficos de las últimas obras, Laura Alonso realizó la corrección de estilo y la revisión ortográfica de todos los textos, Lucía Caldeiro y Trijntje Eisses fueron responsable de la traducción al inglés, José de los Santos del diseño gráfico y Mario Bellón de la gestión de los recursos.

Queremos agradecer a la FADU y en especial a todos y cada uno de los compañeros del IHA.

Agradecemos el generoso apoyo brindado para la publicación del trabajo a Magdalena Arocena, Magdalena Flores, Nicolas James, Megan James, Jason D. James, Rodolfo López Rey, Fernando De León, Ricardo Stier y María Miglia, Nicolás Rudolph, Carlos y Victoria Martínez Penino, Patricia Gol Parés, Alexia Gol Parés, a las empresas Barbieri Uruguay, Armco Uruguay y Frank Construcciones. A Diego Flores, Stella Maris Rolandi y Oscar Bonino les agradecemos las opiniones y los datos aportados, y a Roselyne Deana le debemos su tiempo y generosa disposición, que fue fundamental durante las primeras tareas de este trabajo.

Por último, queremos agradecer muy especialmente a Magdalena Flores Arocena por su presencia y ayuda permanente, por su calidez y cercanía durante cada una de las etapas de este largo recorrido. Y a Samuel, claro. A él va dedicado este trabajo.

1

INTRODUCCIÓN

DEL RITO PRIVADO A LA EXHIBICIÓN PÚBLICA

Bitácora del Proyecto Flores Flores

Mary Méndez

SAMUEL FLORES Y EL TIEMPO PERDIDO

Emilio Nisivoccia

DEL RITO PRIVADO A LA EXHIBICIÓN PÚBLICA

Bitácora del Proyecto Flores Flores

MARY MÉNDEZ

Conocimos las primeras casas blancas de Samuel Flores por las publicaciones que circulaban a fines de los 80. Las vimos también en alguna clase del curso de Historia que dictaba Mariano Arana en la Facultad de Arquitectura. Mucho tiempo después, en el marco de las investigaciones desarrolladas en el Instituto de Historia de la Arquitectura [IHA] de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo [FADU] durante el año 2008, su nombre fue considerado como imprescindible a la hora de caracterizar los modos de intervención predominantes en la ciudad balnearia de Punta del Este.

El material disponible entonces provenía mayoritariamente de las notas incluidas en la revista *Arte y Diseño*. A partir de su aparición en 1992, la publicación editada por Diego Flores recogió gran parte de la obra del arquitecto por medio de reseñas, comentarios y entrevistas. En ellas Samuel se presentaba a sí mismo como un diseñador de objetos singulares, que otorgaba valor y carácter a su arquitectura y que conscientemente descartaba las lógicas productivas de la mercancía. Evitando considerar los referentes, explicaba sus procesos de proyecto como un ejercicio de creación casi *ex-nihilo*. Sus procedimientos parecían aproximarse a un ritual casi mágico en el que se involucraban los deseos más privados de sus especiales clientes.

En gran medida, a través de estas revistas Samuel construyó una imagen personal singular y definida: la del arquitecto como artista-creador-mago. La imagen del mago tiene en el técnico su figura antagónica. El análisis realizado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* permite comprender con claridad la oposición. En el ensayo de 1936 Benjamin estudiaba el cine como un arte opuesto a la pintura e introducía una comparación auxiliar entre los dos tipos de creadores. Entendía al pintor como un mago, ocupando uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupaba el cirujano, asociado con el operador de la cámara. A diferencia del técnico, el

mago lograba mantener la distancia natural con su paciente, reducirla gracias al toque de su mano e incrementarla por su autoridad. El pintor-mago observaba en su trabajo una distancia natural frente a lo dado y la imagen que extraía del mundo creado era muy distinta a la del operador-cirujano. Mientras la del segundo era una imagen despedazada, la del primero era total, aurática, anclada en el rito y el valor de culto.

Si seguimos las explicaciones brindadas por Samuel, su arquitectura puede entenderse desde el primer polo explicado por Benjamin. Presentaba siempre sus casas como el correlato material de las ceremonias domésticas y la singularidad de los espacios simbolizaba el comer juntos, el conversar frente al fuego o descansar solos, acciones primarias que estaban cualificadas. La ritualidad sobre la que basaba las obras acompañaba también el proceso de ideación, configurando una regla ceremonial sobre la que se establecían las estrategias usadas por el arquitecto y también por su equipo de colaboradores. Un protocolo regulaba incluso las conversaciones que mantenía con los futuros habitantes, quienes, cerrando el círculo, usarían finalmente los espacios creados. Consecuentemente, los ambientes donde estos procesos se producían eran dispuestos conscientemente de una manera escenográfica, teatral, como espacios para la hierofanía.

El segundo estudio de Samuel en Buenos Aires estaba ubicado en el número 1320 de la calle Cerrito, en el barrio Recoleta. En algunas fotografías de los años 70 puede verse la disposición general del área interior, un cuadrado de



FIGURA 1. LAS ARQUITECTAS PATRICIA GOL PARÉS Y STELLA MARIS ROLANDI, CON ALEXIA GOL PARÉS Y OTRA COLABORADORA, EN EL ESTUDIO DE BUENOS AIRES EN 1975. FOTOGRAFÍA CEDIDA POR PATRICIA Y ALEXIA GOL PARÉS.



FIGURA 2. JORGE VIDELA, LUIS PASTORINI, STELLA MARIS ROLANDI, MAGDALENA AROCENA Y OTRA COLABORADORA, CON SAMUEL FLORES EN EL ESTUDIO DE BUENOS AIRES EN 1976. IHA. BTO.2.FT.19847

diez metros por diez metros. En el centro se había definido un espacio cúbico, completamente cerrado, sin ventanas, con una puerta de cristal cubierta con cortinas negras. Según sus colaboradoras argentinas [Fig. 1], Samuel proyectaba encerrado allí, «en esa especie de cueva donde tenía un tablero y un sillón, se aislaba del mundo y después salía con su idea en un papelito de calco barato».¹ El dispositivo creativo consistía, literalmente, en una caja oscura. Al salir, Samuel continuaba proyectando con plasticina, construyendo pequeños modelos de ideación y esquemas de organización básicos que luego se desarrollaban tomando forma y medida. A partir de ellos, Jorge Videla reconstruía los espacios con distintos materiales, mediante maquetas a escala [Fig. 2].

El estudio no solo era el lugar íntimo del creador, también allí se recibía a los clientes. Para ello se creaban atmósferas, se bajaban las luces y se ponía música según los gustos de la persona. Las reuniones se hacían al atardecer, buscando las horas donde el cliente estuviera tranquilo, sin las preocupaciones cotidianas, porque «lo que se vendía allí era una ilusión».²

¹ Entrevista realizada por Emilio Nisivoccia y Mary Méndez a Alexia Gol Parés, Patricia Gol Parés y Stella Maris Rolandi en el estudio *Chitá* de la calle Libertador 658/1 esquina Cerrito, en Buenos Aires, el día 24 de junio de 2019.

² Comentario de Patricia Gol Parés en la entrevista realizada.

En las fotografías interiores tomadas entre 1975 y 1976 podemos ver que el estudio tenía además otra función: era el espacio donde se exhibían las obras realizadas. Sobre las paredes se habían dispuesto reproducciones de fotografías de gran formato, paneles con recortes de revistas y noticias de prensa. También se pueden apreciar maquetas sobre las mesas y algunos soportes con modelos de plasticina y cartón.

Consciente de la importancia que tenía controlar la calidad de las imágenes, Samuel contrató a los fotógrafos Julio Navarro Arana, Oscar Bonino y Mario Navarro Pizzo, profesionales expertos. La relación con Bonino comenzó con la documentación de la pequeña oficina que el arquitecto tenía en la Ciudad Vieja. A lo largo de los casi veinte años de vínculo profesional, Bonino había comprendido que sus fotografías debían capturar la forma de vida de los habitantes y acentuar los plenos para exhibir los intensos contrastes de luz de las esculturas para habitar.³

A pedido de Flores, Bonino realizó el registro de las obras siempre mediante películas en blanco y negro, que en ocasiones eran complementadas con diapositivas en color. Las fotografías eran sacadas con cámaras Nikon, Canon y Hasselblad, utilizando películas de formato medio, generalmente Plus X o Tri X de Kodak, reveladas en laboratorio. La cuidada documentación buscaba disponer de recaudos aptos para difundir la obra en revistas internacionales e incluirla en exhibiciones públicas [Fig. 3].

A partir de 1986 la oficina profesional de Flores funcionó en Punta del Este, en la zona comercial del Roosevelt Center, un conjunto de apartamentos que había sido proyectado por Estudio 5 en 1979. Se ubicaba en una semiplanta, descendida casi dos metros por debajo del nivel de suelo, a la que se accede por una estrecha escalera con unos cuantos escalones. El interior fue organizado de manera bastante similar al estudio anterior. En el ámbito de recepción las paredes estaban cubiertas por grandes paneles con notas de prensa, recortes de revistas, folletos y fotografías de obras y del arquitecto con distintas personas públicas.

Luego de ingresar se giraba en sentido antihorario en torno a un tabique cuadrado de madera que dividía el espacio en dos partes de distinta dimensión. En el área menor, contra los muros, había mesas de dibujo, estanterías con diversos documentos, videocasetes, cajas con diapositivas y un escritorio. Del otro lado, el tabique servía de exhibidor para los títulos, sostenía una pantalla y oficiaba como resguardo para el gabinete del arquitecto, que contenía mesas de dibujo de distintos tamaños y materiales además de varios anaqueles con carpetas negras.

Una amplia zona alojaba, a modo de taller de maquetas, una mesa que contenía plasticina, cartones y diversas herramientas. Estaba flanqueada, sobre el lado izquierdo, por una par de imágenes de su tío abuelo, el General Venancio Flores: un óleo en el que lucía traje de civil y una reproducción de una fotografía en la que llevaba indumentaria militar. En el muro de la derecha había fotos

³ Entrevista realizada por Mary Méndez a Oscar Bonino, respondida por escrito en abril de 2020.



FIGURA 3. EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA BLANCA, SAMUEL FLORES FLORES. REALIZADA EN LOS SALONES DEL MUSEO MUNICIPAL DE GUAYAQUIL ENTRE EL 5 Y EL 12 DE OCTUBRE DE 1976. IHA. BTO.13.FT.20584

de su esposa, sus hijos y sus nietos. En la pared opuesta, pequeñas maquetas realizadas en plasticina y cartón, pegadas sobre finos discos de durabor, se ordenaban en varios niveles de estantes, entre cuadros y afiches.

Al centro del estudio, el sitio para el arquitecto ocupaba un cuadrado y enfrentaba una ventana doble que se abría hacia un pequeño patio con arbustos, rodeado de muros. Desde esa posición solo se podía ver una angosta faja de cielo. Dos sillones fijos con almohadones de color natural completaban el mobiliario. Las paredes blancas, la *moquette* color verde musgo y varias alfombras definían el ensimismado y acogedor espacio interior.

La escenografía se completaba con lámparas cálidas dirigidas hacia modelos de cartón, iluminando las cinco grandes maquetas cubiertas con cúpulas de acrílico y los bastidores con las reproducciones de las fotografías que



FIGURA 4. ROSELYNE DEANA Y SAMUEL FLORES EN EL ESTUDIO DE PUNTA DEL ESTE. FOTOGRAFÍA: NICO DI TÁRPANI.

cubrían varias paredes realizados para la muestra de Guayaquil de 1976. En este espacio nos recibió Samuel en marzo de 2017, acompañado por la arquitecta Roselyne Deana, su colaboradora en todos los proyectos realizados a partir del año 2000 [Fig. 4].

El vínculo que establecimos con Samuel se inició en el año 2013. Tuvo como motivo un trabajo de tesis de grado sobre el proyecto para el Club Las Grutas. Fue dirigido por Emilio Nisivoccia y estuvo a cargo de Leandro Villalba y Nicolás Rudolph. Sobre ese análisis, ambos escribieron el ensayo que fue incluido en el libro *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay*.⁴

El libro era el catálogo realizado para acompañar la muestra que se presentó en el Pabellón de Uruguay en la Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2014.⁵ A la manera de un archivo abierto, una aplicación interactiva desplegaba planos, fotografías y croquis de Las Grutas entre otros documentos seleccionados por los curadores. Samuel acompañó las instancias de preparación de esa muestra y estuvo presente también en la ceremonia de apertura de la exhibición, realizada en junio en los Giardini venecianos.

En los años siguientes, Samuel conoció el trabajo de conservación y divulgación de la obra de los arquitectos uruguayos que se realiza en el IHA. En marzo del 2017 realizamos una larga entrevista en el estudio de Punta del Este y recorrimos sus obras más recientes. Al mes siguiente, Samuel y su hija Magdalena visitaron las instalaciones del Instituto en las que se conserva un singular acervo integrado por más de cincuenta mil planos, fotografías y documentos. Algunos meses después, en acuerdo con su familia, Samuel decidió

⁴ Lucio de Souza, Patricio del Real, Francisco Liernur, Santiago Medero, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia y Jorge Nudelman, *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (Montevideo, 2014).

⁵ Equipo curatorial integrado por Emilio Nisivoccia, Martín Craciun, Jorge Gambini y Mary Méndez.

incorporar al archivo del IHA los documentos relativos a las obras realizadas hasta 1980. La carta de donación fue enviada el 7 de noviembre de 2017.

Sorpresivamente, Samuel murió el 27 de noviembre, pocos días antes de que los materiales acordados fueran enviados a la Facultad de Arquitectura. Para dar cumplimiento a sus deseos, Magdalena Arocena Real de Azúa y Magdalena Flores Arocena acordaron continuar con las tareas previstas. En diciembre se realizó el relevamiento planimétrico y fotográfico del estudio para conservar las referencias espaciales de la situación original de todas las piezas documentales [Fig. 5].

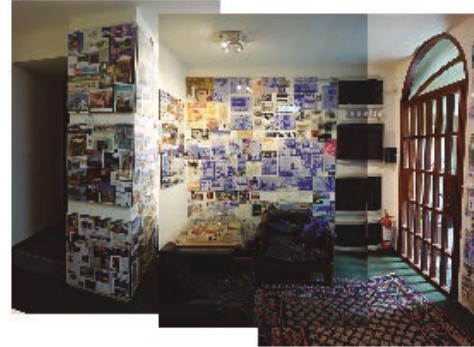
En marzo del 2018 se reubicaron en dependencias del Instituto todos los documentos que se conservaban en el estudio de Punta del Este, además de 206 libros y revistas que formaron parte de su biblioteca personal. La donación del archivo completo del arquitecto, con fines vinculados a la investigación y la difusión pública, fue firmada el 7 de enero del 2019 en la casa Poseidón. La ceremonia oficializaba el acuerdo entre la Universidad de la República y la familia, representadas por el decano de la FADU, Marcelo Danza, y Magdalena Arocena. La acción abría formalmente los estudios académicos sobre su trayectoria profesional al tiempo que celebraba la recuperación de la residencia, objeto de sostenidos debates públicos.

Por medio de este acuerdo la Facultad asumía la responsabilidad de conservar y mantener la integridad de los materiales donados y se comprometía a la preparación de diversos trabajos sobre la labor profesional de Flores. Como primera acción, se comprometía públicamente a realizar una exhibición con una parte de los documentos originales y a la escritura de un libro a modo de catálogo.

El Fondo conservado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo incluye diversos documentos relativos a 217 obras realizadas en Montevideo, Maldonado y Buenos Aires. En las 96 carpetas de plástico negro se guardan 9643 bosquejos y planos arquitectónicos en papel y tinta, realizados sobre soportes como papel, sulfito y calco. Los 34 biblioratos contienen reproducciones de planos y de planillas, *collages*, contactos fotográficos, postales, cartas y más de 2050 fotografías de diversas dimensiones en color y blanco y negro. Los 185 folios de estos biblioratos contienen artículos y recortes de prensa además de escritos, documentos y entrevistas desgrabadas.

Hay también índices de obras construidas, de las publicaciones donde aparecieron las obras, memorias de proyecto y memorias constructivas. 37 cajas contienen 993 diapositivas y en otras 18 se guardan negativos además de grabaciones en videocasetes. El Fondo conserva también 21 reproducciones de fotografías sobre bastidores, 15 pequeñas maquetas de estudio en plastilina, 10 maquetas de cartón y las 5 de gran formato cubiertas con las cúpulas de acrílico además de los paneles que cubrían las paredes de la recepción del estudio de Punta del Este, varios planos y fotografías en formato digital.

Dos imágenes del General Venancio Flores.



Espacio de recepción, con las paredes cubiertas por paneles con notas de prensa, recortes de revistas, folletos y fotografías de las obras construidas y de Samuel Flores acompañado por distintas personas públicas.

Mesas y estanterías con diversos documentos, videocasetes y muchas cajas con diapositivas.



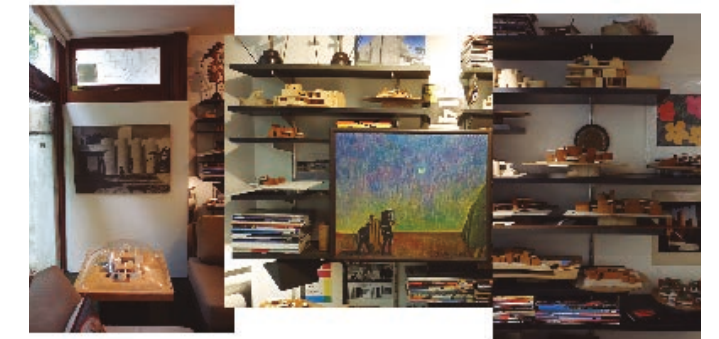
Mesas de dibujo, anaqueles con carpetas negras y taller de maquetas con plasticina, cartones y diversas herramientas.



Las fotos familiares.



Tabique cuadrado de madera, exhibidor para los títulos técnicos y resguardo del gabinete del arquitecto.



Pequeñas maquetas realizadas en plasticina y cartón, pegadas sobre finos discos de durabor, entre cuadros y afiches.



Escritorio, bastidores con reproducciones de fotografías y maquetas cubiertas con cúpulas de acrílico.



Entre marzo de 2018 y enero de 2019 se realizó el inventario de todos los planos a partir de la información contenida en los listados del arquitecto. Responde a la codificación y organización de las series documentales para su incorporación al inventario general del IHA. Este inventario refiere a un repositorio específico dentro del fondo, de modo de facilitar su localización. Simultáneamente se realizó un inventario fotográfico. El trabajo estuvo a cargo de las arquitectas Leticia Sambucetti y Elena Petit con el apoyo de Inés Manfredi. María Noel Viana estuvo a cargo del inventario de las diapositivas y los negativos.

Durante el año 2019 se incorporaron al equipo las arquitectas Laura Alonso y Lorena Patiño, quienes realizaron el inventario de las fotografías y los documentos conservados en los biblioratos, la catalogación de los libros y la organización de todos los materiales para adecuarlos a un formato apto para el trabajo de exhibición. Posteriormente se pasó a una etapa de sistematización en la que se organizaron los documentos en función de las obras ordenadas cronológicamente, manteniendo la información de su repositorio original para que fueran localizables dentro del fondo. Así pudo realizarse la revisión y corrección de los listados originales, determinando las discrepancias y construyendo, a la vez, un conjunto de fichas de información con los principales datos de cada una de las obras contenidas en el fondo y la información disponible sobre ellas. Además de generar los insumos correspondientes para la corrección del inventario, se ordenaron cronológicamente todas las obras del arquitecto, que se encuentran disponibles para la consulta de los interesados en estudiar la obra de Samuel Flores. ♦

SAMUEL FLORES Y EL TIEMPO PERDIDO

EMILIO NISIVOCIA

En una nota publicada en la revista argentina *Casas* de 1982, Samuel Flores ponía de relieve tres principios fundamentales que orientaban su arquitectura.¹ Repasar estos tres conceptos parece ser una manera adecuada de ingresar al pensamiento y la obra del autor.

Por un lado, decía Flores en 1982, la arquitectura debe nacer de los deseos de los futuros usuarios. Deseo, aclaremos, no es lo mismo que necesidad. Por eso para Flores no alcanza con redactar un listado de superficies ni un programa detallado donde figuran locales con destinos tipificados. De hecho, el deseo apenas si ingresa y a contrapelo dentro de un programa «objetivo y cuantificado», apenas reverbera contra las paredes como un secreto profundo del habitar. Como señaló Gaston Bachelard: «por el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse». Encontrar el sonido detrás del eco parece ser la primera de las tareas. La que le sigue consiste en invertir la cita de Bachelard y convertir la exploración de las imágenes mentales, de los hábitos y las añoranzas, de ese «pasado lejano», en alimento para la construcción poética del presente.²

Si una casa siempre es un microcosmos donde resuenan los misterios ancestrales, Flores desarrolló un método de exploración apoyado en largas entrevistas y muchas sesiones junto a los futuros habitantes de sus viviendas. Lamentablemente, el enorme celo con el que Flores guardó el secreto de las conversaciones privadas hizo imposible el acceso a estos materiales. De hecho, para nosotros, los legos, apenas si sobrevivieron unos pocos datos aportados por el arquitecto en entrevistas junto con el testimonio gráfico de algunos libros anotados y subrayados con pasión.

Pero, más allá de las entrevistas y del secreto de la metodología ensayada por Flores junto a sus comitentes, parece claro que en sus casas siempre se respira un cierto anacronismo. Es decir, una atmósfera fuera de su tiempo y por

¹ *Casas*, s/n (1982), 20 y ss. En muchas oportunidades Samuel Flores habló del «trípode» en el que se apoya su arquitectura. Véase también: «Samuel Flores Flores» [monográfico], *Arte & Diseño*, n° 95 (julio 2015), 12.

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México, 1965), 8.



FIGURA 1. PERSPECTIVA DE UN ANTEPROYECTO DE LA REFORMA DE LA CASA POSEIDÓN REALIZADA POR EL ARQUITECTO DAGLIO CON ANOTACIONES DE SAMUEL FLORES. IHA.BTO.2.F.47

partida doble. Este anacronismo se expresa en las supervivencias del pasado visible, en los atrios e *impluvium*, pasillos sombríos techados con bóvedas de medio cañón, desniveles y muebles empotrados, pero también en el basamento inclinado y fuera de escala de algunas de sus casas. Por ejemplo, Poseidón. Pero estas piezas impregnadas de un lenguaje atávico contrastan con los elementos de confort ultramoderno, con las huellas de un presente incuestionable hecho de aire acondicionado, sonido estereofónico y todo tipo de comodidades mundanas. También con los toques futuristas, o retrofuturistas, de las superficies lisas y perfectas y los globos de acrílico naranja que el arquitecto nunca dejó de hacer colisionar contra los muros ásperos de ladrillo bolseado.

Por eso, más allá del sesgo existencialista del discurso de Flores, se vuelve necesario hurgar en la totalidad de los contrastes, las interferencias e hibridaciones. En este sentido se debe tener en cuenta que, por encima de las intenciones originales, la arquitectura de Flores también fue parte del «capital simbólico»

acumulado por algunos cuadros dirigentes del Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo XX. Por consiguiente, su obra también es testimonio de unos imaginarios y unas mutaciones que sobrepasan las intenciones de cualquier autor. La arquitectura es una huella visible de todas esas vicisitudes que construyeron Punta del Este como una imagen del paraíso, primero, o, mejor dicho, simulacro de paraíso, y hoy transforman el balneario en un mercado anónimo carente de fetiches dignos de sus antecesores [Fig. 1].

En este contexto la arquitectura de Flores quedó relegada al estatus de pieza patrimonial. De objeto *museable* y, por lo tanto, pieza de segundo orden, cuando no fue blanco de múltiples profanaciones por obra y gracia de los arquitectos que triunfan hoy en el este de la mano de la nueva economía.³ Pero sobre este tema deberemos volver más adelante. Ahora conviene no perder el hilo de la nota publicada en la revista *Casas* de 1982.

El segundo punto, continuaba Flores, es el lugar. La arquitectura tiene por definición un *ahora* y también un *aquí* que es único e irrepetible, un emplazamiento que interpela a los materiales del proyecto para convertirse en lugar. El lugar, vale la pena aclarar, solo existe a partir de la acción de los hombres y nunca antes. Es el producto de la técnica, aunque de una técnica dispuesta a dialogar con la naturaleza.

Ahora bien, si la arquitectura de Flores siempre se negó a asumir la condición genérica, esa que impone el mundo de la industria y que lleva a que los objetos sean capaces de ser reproducidos hasta el infinito, siempre idénticos, entonces el sitio, las particularidades del emplazamiento, forma parte de este segundo paquete de datos que permite concebir la arquitectura como un objeto singular. Como una obra de arte capaz de resistir a la reificación.

Aunque no existen fórmulas fijas, la arquitectura de Flores suele utilizar por lo menos tres mecanismos espaciales para construir el lugar. El primero consiste en colonizar algunos retazos de suelo exterior, domesticar fracciones, acotar y equipar. La mayor parte de las veces esas porciones de suelo quedan atrapadas por planos curvos, pivotean en torno a grandes chimeneas cilíndricas o se apoyan en pavimentos de piedra. Son exteriores absorbidos por el edificio como si se tratara de habitaciones a cielo abierto, piezas atrapadas por una composición unitaria que envuelve espacio vacío. De hecho, alcanza con observar las maquetas de plastilina, amasadas por Flores con sus propias manos, para comprender que los grandes ventanales que cierran el espacio entre los planos no siempre son un dato del proyecto original sino el resultado de una exigencia práctica que se supone posterior [Fig. 2].

El segundo recurso que vincula arquitectura y paisaje es el uso deliberado de las visuales y la perspectiva, encargadas de prolongar el espacio más allá de los límites acotados del interior. El tercero son los perímetros irregulares y patios interiores que no hacen otra cosa que disolver las fronteras de la masa edificada

³ De hecho, una buena parte de la obra de Samuel Flores ha sufrido modificaciones e incluso otra porción importante fue demolida antes de cumplir los cincuenta años. Incluso la biografía de Poseidón podría resumir la historia de Punta del Este. Desde la aparición de un comitente que hizo su fortuna en los negocios y tejió relaciones con el cetro político argentino a la compra y reforma, por no decir la destrucción del sistema de recorridos y el *impluvium*, por parte de Vik y Daghero, y luego la recuperación y conversión en club house de un complejo de apartamentos.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA DE OSCAR BONINO DEL INTERIOR DE LA VIVIENDA DE FLORES EN EL PUERTO DEL BUCCO CON ANOTACIONES DE SAMUEL FLORES. IHA, BIBL.10.FT.20324

para mezclar naturaleza y artificio. Cualquiera de estos dos instrumentos recuerdan a Frank Lloyd Wright y a Richard Neutra, quien incorporó los dispositivos después de una temporada de trabajo en el Taliesin de Wisconsin.⁴ Aunque las afinidades con Flores son simplemente instrumentales y apenas en algún aspecto ideológicas, conviene repasar el origen de los dispositivos espaciales para entender mejor su funcionamiento.

Para esto se debe tener presente que las llamadas «Casas de la Pradera» de Wright fueron viviendas pensadas bajo la influencia del trascendentalismo americano. Es decir, creadas a la sombra de una ideología derivada del romanticismo que concebía el destino americano bajo el signo del pionero y el mito de la conquista de la última frontera. Pioneros inmersos en la naturaleza, cobijados al calor del fuego y con el horizonte como último destino. Para materializar estas ideas y volverlas tangibles, para convertir la ideología en dispositivos capaces de actuar sobre la vida cotidiana, Wright ideó un sistema de plantas centrifugas con perímetro irregular de manera tal que los límites entre la casa y la naturaleza quedaran disueltos. Lo que se dice un sistema de pabellones sin límites precisos formado por un conjunto de volúmenes maclados, compenetrados entre sí y con el exterior. Además, Wright también descompuso las cajas espaciales, logrando una transición fluida entre los distintos espacios. Por último, ubicó estratégicamente algunas aberturas para lograr que las visuales interiores se

⁴ Samuel Flores habló sobre el impacto causado por la arquitectura de Richard Neutra con Nicolás Rudolph y Leandro Villalba. Neutra visitó Montevideo en un par de ocasiones. La segunda fue en 1960, cuando Flores todavía era estudiante. Sobre esto, véase: Nicolás Rudolph y Leandro Villalba, «Las grutas en diorama. Un modelo idílico para un paraíso de bolsillo» (tesina de grado, FADU-UdelaR, Montevideo, 2012).

disparasen a través de los espacios, para que corran debajo de techos largos y apretados hasta perderse en el infinito.⁵

Samuel Flores casi no utilizó techos largos y bajos, pero sí trabajó con el sistema de pabellones y el espacio fluido, en el que los desniveles y muebles de albañilería son los encargados de cobijar las distintas actividades de la vivienda. Caracterizar lugares dentro de un espacio continuo. También encuadró las visuales y lo hizo tomando en cuenta los desplazamientos dentro de la casa. En definitiva, convirtió los movimientos en recorridos o, si se prefiere, envolvió con espacio a los rituales domésticos. Sobre todo, hizo de la vivienda una especie de guante del alma.

Encuadrar las visuales e incorporar los recorridos como una suerte de ritual que decodifica la propia idea del interior y la transforma en arquitectura parece que nos lleva directamente a Le Corbusier. En particular, a dos instrumentos que Le Corbusier incorporó a su arquitectura en la década de los 20: el recorrido, la *promenade architecturale*, y la concepción de la ventana como dispositivo visual o catalejo perspectivo. Sobre ellos vale la pena anotar algunas pocas cosas. Lo primero es que el recorrido en Le Corbusier nunca es funcional sino ritual. Por eso la fuente arqueológica de la *promenade architecturale* viene del sistema de accesos y recorridos de la Acrópolis de Atenas según lo presentaba Auguste Choisy en su *Histoire de l'architecture* de 1899. Lo segundo es el uso de las ventanas para enmarcar el paisaje como si se tratara de cuadros, de pinturas perspectivas. Una idea que tiene sus antecedentes en los artefactos perspectivos del Renacimiento y que Le Corbusier incorporó como parte del rescate de la herencia mediterránea. En algunos casos Flores también parece haber utilizado las aberturas para encuadrar visuales. El recorrido, como ya se vio, fue una pieza central dentro de los sistemas espaciales construidos por Flores.

El tercer punto del artículo de *Casas* de 1982 se llama «inversión y técnica». Básicamente dice que las «determinantes anteriores», los deseos de los usuarios y el lugar, se deben intersecar con los recursos económicos para determinar la elección de la tecnología y los materiales que se deben utilizar. Esto también significa que la arquitectura de Flores no está pensada desde la tecnología ni la materia final, sino más bien desde una forma y un espacio modelados en maqueta, o, mejor dicho, en plasticina. A comienzos de la década de los 60, Flores compró un enorme stock de la *Plastilin Münchner Künstler* de Franz Kolb que había pertenecido al escultor José Belloni y a partir de entonces trabajó cada uno de los proyectos modelando la arquitectura con sus propias manos⁶ [Fig. 3].

Si pasamos revista a la arquitectura de Samuel Flores queda claro que el arquitecto suele combinar algunos materiales baratos con otros mucho más caros. Que también utiliza estructuras de hormigón armado bastante sofisticadas para ocultar pilares y vigas. De hecho, el soporte estructural desaparece

⁵ En este punto lo mejor es recurrir a fuentes contemporáneas. Véase: Lewis Mumford, *Frank Lloyd Wright y otros escritos* (Buenos Aires, 1959).

⁶ La historia de la plasticina comienza en 1957, cuando el jurado falla desierto el concurso internacional para una biblioteca y monumento dedicados a José Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó. Uno de los afectados por las irregularidades del concurso y las polémicas que rodearon al fallo fue el escultor vasco Jorge Oteiza. Oteiza viajó y se instaló al menos tres meses en Montevideo durante el año 1960 para pedir explicaciones al jurado y reclamar el fallo. Durante su estadía fue recibido por Manuel Flores Mora, un conocido diputado batllista, primo hermano de Samuel Flores. Fue Oteiza el que recomendó a Flores trabajar los proyectos de arquitectura en maqueta para lograr la conexión entre las ideas y la materia a través de las manos. Es decir, evitar mediaciones innecesarias entre la mente y el proyecto.



FIGURA 3. MAQUETA DE TRABAJO EN PLASTICINA DEL CENTRO CULTURAL PORTEZUELO. IHA.MQ.026

por completo detrás de una arquitectura escultórica al punto de que algunos detalles tales como muros excesivamente anchos o basamentos inclinados de mampostería son recursos puramente formales, piezas completamente huecas sin ninguna función estructural.

El universo de Flores está hecho en maqueta y toda la confianza está depositada en la capacidad del artista para elevar la arcilla a la categoría de arte. Es decir, el centro de su actividad proyectual pasa por la conexión entre el cerebro y las extremidades de los dedos, como en un acto demiúrgico. Pero esto también significa que desaparece todo fetichismo tecnológico. Ahora cualquier material es equivalente a otro. Esto le permitió a Flores el trabajo con materiales corrientes, como el ladrillo bolseado, el revoque rústico o la pintura a la cal, y reservar una buena parte del presupuesto para los otros rubros de obra.

En el número 42 de la revista *Summa*, publicado en 1971, figura un listado de los materiales utilizados para la construcción de la casa Brauer: «muros portantes de ladrillos y cubierta plana de ladrillos armados; muros exteriores: dobles de ladrillos comunes pintados de blanco; muros interiores: simples; cielorrasos: ladrillos comunes estructurales pintados de blanco». Pero entre tanta sencillez el párrafo termina por enumerar nuevos detalles técnicos: «pisos: mármol de Carrara y moqueta de lana». No todo es alquimia aunque los detalles sean pequeños.⁷

⁷ Es un hecho que algunos detalles de la obra de Flores parecen sacados de una muestra de Arte Povera. Por ejemplo, el uso de hierro tratado de 32 mm como pasamanos en escaleras y barandas. Hasta dónde le gustaba el detalle a Flores es difícil de saber. Pero vale como prueba que, en el tramo de escalera a la entrada del estudio de la avenida Roosevelt, Flores colocó la placa con el logotipo del estudio y un pasamanos de hierro tratado 32.



FIGURA 4. FOTOGRAFÍAS DEL INTERIOR DE LA CASA DE OSVALDO SEGLIN EN SAN ISIDRO (1973). IHA.DIAP755;760,768

Resulta bastante evidente la influencia de Notre Dame du Haut en Ronchamp de Le Corbusier sobre las arquitecturas blancas de Samuel Flores. También es muy conocido el impacto que tuvo la pequeña iglesia de peregrinos sobre la cultura arquitectónica uruguaya de los 60, al punto que las nuevas generaciones de arquitectos parecieron embanderarse de las nuevas libertades formales paridas por el viejo maestro.⁸ Desde el manejo escultórico de la arquitectura, la indiferencia hacia los problemas tecnológicos, los grandes planos curvos, el revoque grueso y áspero, los muros blancos, la larga *promenade* que gira sobre el terreno antes de llevarnos al acceso, o el gusto exasperado por todo signo que se precie de primitivo, Ronchamp fue un verdadero manifiesto de una vocación telúrica que guarda fuerte relación con la obra blanca de Flores. Entre otras cosas porque Ronchamp también es un destilado de la arquitectura vernácula del Mediterráneo [Fig. 4].

A comienzos de los 60, las «casas blancas» mantenían una doble deuda con la arquitectura mediterránea y las novedades de vanguardia. El número 240 de la revista *Arquitectura*, editado en 1965, publicó una extensa presentación bajo el título «Ocho obras de arquitectos recientemente egresados». Cuatro de esas ocho obras pueden ser agrupadas bajo la influencia de la arquitectura mediterránea: una vivienda de veraneo de Mariano Arana en Neptunia, otra de Joel Petit de la Villeon en Carrasco, la casa propia de Spallanzani en la calle Nicaragua y la casa de Horacio Flores en Punta Ballena realizada por Samuel Flores. De hecho, la casa de La Rinconada ya había sido publicada por la misma revista en el número del 50 aniversario de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. La serie de publicaciones de la primera obra de Flores continúa con una nota de cubierta en un suplemento del diario quincista *Acción*, la publicación de dos casas en *L'Architecture d'Aujourd'hui* y un extenso reportaje que María Esther Gilio le realizó a Flores y a Petit para el semanario *Marcha*.⁹ Aunque el reinado de la arquitectura blanca duró pocos años en el circuito académico de Montevideo, la expansión en Punta del Este y Buenos Aires siguió su marcha ascendente por lo menos una década más.

En Buenos Aires Flores encontró muy buena fortuna crítica a través de la publicación de su obra en revistas como *Summa* y, sobre todo, en las notas de Raúl Birabén para *La Prensa* y *La Nación*. Birabén fue un observador muy atento a la hora de describir los interiores de Flores y registrar cada uno de los matices de su obra; pero, además del registro sensible e inteligente, Birabén intentó aterrizar las arquitecturas blancas en la mentalidad de sus lectores. En una nota titulada «El triunfo de la severidad», el cronista afirma que los interiores de Flores logran reducir el peso de todo aquello que es superfluo, eliminar cualquier accesorio, absorber muebles funcionales entre desniveles y pliegues de un envoltorio espacial macizo. Es así que en los interiores la masa arquitectónica se vuelve hegemónica a la vez que asistimos a la liquidación de

⁸ En un obituario dedicado a Le Corbusier, Leopoldo Carlos Artucio escribió que en Ronchamp, a los 62 años, Le Corbusier supo dejar atrás la «brutalidad racionalista» e inaugurar un nuevo camino, «la apertura de un extraño mundo de formas libres, rudas, cargadas de fuerza vital; primer paso por un camino que en él mismo y ante todo en muchos otros arquitectos ha permitido ampliar y enriquecer y liberar de viejas ataduras la experiencia del espacio y la masa». La reivindicación del giro de Le Corbusier es habitual en la última obra de Artucio. Véase: Leopoldo Carlos Artucio, «Le Corbusier, una vida de pasión», *Marcha*, n° 1270, 3 de setiembre de 1965, 11 y 18.

⁹ La vivienda de Antonio Milat fue publicada junto a la de Horacio Flores en la sección «Actualités» del número 140 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1968. El corresponsal en Uruguay de la revista durante esos años fue Luis García Pardo. «Arquitectura Blanca», *Acción*, 27 de abril de 1972, suplemento La Construcción; Joel Petit de la Villeon y Samuel Flores Flores entrevistados por María Esther Gilio, «Casas de aquí y ahora», *Marcha*, n° 1266, 6 de agosto de 1965, 14 y 18.

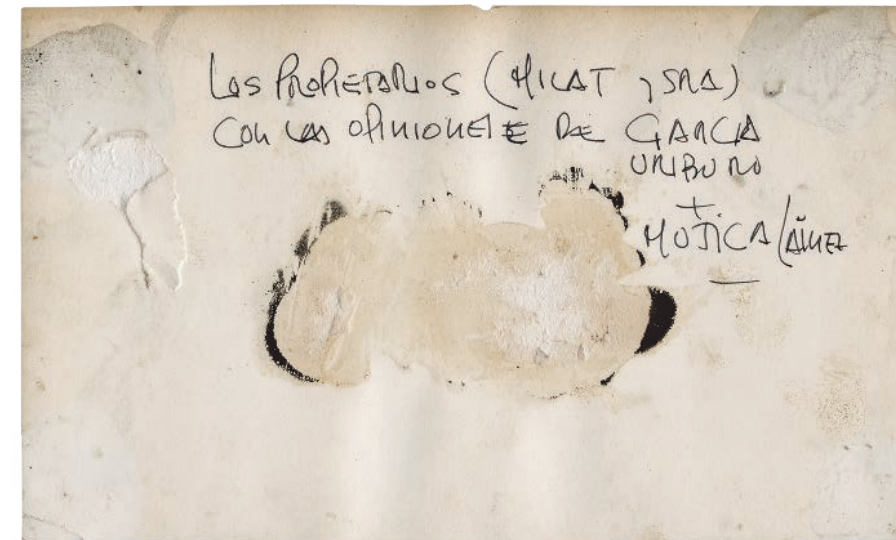


FIGURA 5. ANVERSO Y REVERSO DE UNA FOTOGRAFÍA TOMADA AL MATRIMONIO MILAT EN SU CASA DE SAN RAFAEL. EN EL REVERSO SE LEE: «LOS PROPIETARIOS (MILAT Y SRA.) CON LAS OPINIONES DE GARCÍA URIBURU + MUJICA LÁINEZ». IHA.BIBL.10. FT.7512 Y 7513

una parte sustantiva de la fauna de los objetos utilitarios. Esta ausencia mundana, dice Birabén, permite que otros objetos, esos pocos que todavía conservan los destellos de su valor, irradien con su aura el interior de la caverna rugosa [Fig. 5]. La arquitectura blanca parece que vuelve a ser una máquina de guerra contra la reificación.¹⁰ ♦

¹⁰ Raúl Birabén, «El triunfo de la severidad», *La Prensa*, 21 de febrero de 1969. En el artículo Birabén describe la fuerte impresión causada por la casa de Ante Milat de Cantegril en Manuel Mujica Láinez y Nicolás García Urriburu, dos intelectuales de primera línea y reconocidos integrantes de la alta sociedad porteña.

2

SELECCIÓN DE OBRAS

- | | | | |
|------|--|------|---------------------------------|
| 1963 | CASA HORACIO FLORES | 1975 | MAREMOTO |
| 1965 | CASA CENOZ DE BLANCO | 1975 | TORRES BLANCAS |
| 1965 | PROPUESTA DE AMPLIACIÓN
DEL CH. 16, INVE | 1976 | CASAS EN PUNTA DEL CHILENO |
| 1966 | CASA MILAT-CLAYBAN S.A. | 1977 | POSEIDÓN |
| 1966 | CASA PÁEZ VILARÓ | 1978 | MONUMENTO A LOS HÉROES COMUNES |
| 1967 | CLUB LAS GRUTAS | 1979 | CASA DEL LAGO |
| 1967 | EL CARACOL | 1979 | CASA SOJO DURÁN |
| 1969 | CASA BRAUER | 1980 | URBANIZACIÓN CALETA DE CARMELO |
| 1969 | CUATRO STANDS PARA LA MUESTRA
COMERCIAL E INDUSTRIAL
EN LA RURAL DEL PRADO | 1980 | URBANIZACIÓN CALETA DE CARRASCO |
| 1971 | CASA PUERTO DEL BUCEO | 1984 | LA RESOLANA |
| 1971 | URBANIZACIÓN PUNTA BALLENA | 1985 | TEORÍA DE LOS POLOS |
| 1972 | NGONONGORO | 1986 | CASA RECHT |
| 1973 | CASA DAMIANI | 1986 | LAS ALDEAS |
| 1973 | CASA PICCHI | 1987 | CASA HOUSTON |
| 1973 | CASA SEGLIN | 1987 | CASA RESTORÁN NARDI |
| 1973 | CASA SOLANA DEL MAR | 1989 | MARINA SANTA LUCÍA |
| 1974 | PROYECTO DE AMPLIACIÓN
DEL HOSPITAL PÚBLICO
DE PAN DE AZÚCAR | 1993 | LAS MAGDALENAS |
| 1975 | CASA EN LAGUNA DEL SAUCE | 1993 | URBANIZACIÓN LOMAS DE CARRASCO |
| 1975 | CASA FERRO | 1998 | OCEAN PARK |
| | | 2004 | CASA LEBORGNE |
| | | 2007 | LA RINCONADA |
| | | 2007 | CASA TORINO |
| | | 2015 | LOS PÉTALOS |

AÑO: 1963, PROYECTO; 1969 Y 1979, PROYECTOS DE AMPLIACIÓN

COMITENTE: HORACIO FLORES

COAUTORES: ARQUITECTOS JUAN JOSÉ REY Y GUILLERMO GUERRA

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 1

Fotografías: BIBLIORATOS 6 Y 17

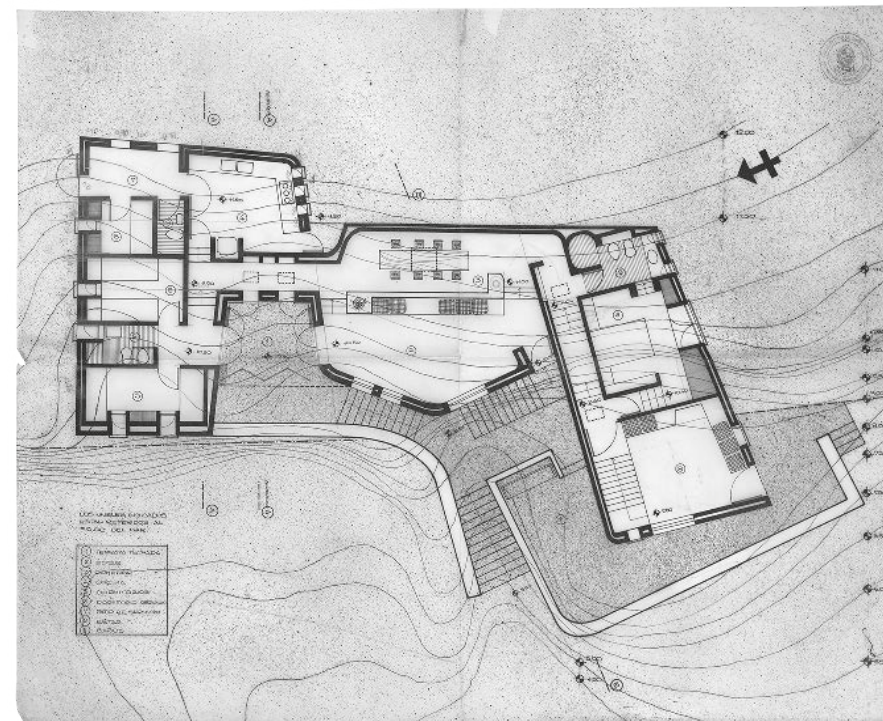
Diapositivas: CAJA 8 Y 41.4

Documentos: BIBLIORATOS 24 Y 33

La casa ubicada en La Rinconada de Punta Ballena fue la primera obra construida por Samuel Flores Flores. La vivienda de veraneo de Horacio Flores, abogado y hermano del arquitecto, tiene, por lo tanto, todo el atractivo de un trabajo inicial; pero su interés también deriva de las particularidades del emplazamiento y las sucesivas reformas y ampliaciones que acabaron por multiplicar y transformar el edificio original.

El primer registro de archivo es un relevamiento topográfico del terreno fechado en abril de 1963. Entre el plano y los cortes complementarios firmados por el agrimensor es fácil advertir las dificultades que propone un terreno con geometría trapezoidal, alargado y con un desnivel medio de doce metros sobre la diagonal más corta. En la parte alta, el terreno forma una especie de meseta o terraza que apoya uno de sus lados cortos en un *cul-de-sac* y gracias a ello permite el acceso cómodo y sencillo desde la calle. En el centro, y casi siguiendo la diagonal, aunque con una olla muy marcada al medio, el predio tiene un pronunciado desnivel de casi seis metros que lo fragmenta en dos mitades. Con las curvas de nivel partiendo el terreno por la diagonal, el arquitecto optó por construir la vivienda en la parte alta y de esta manera acabó por solidificar la topografía alargada de la terraza que corre casi perpendicular a la línea de la costa.

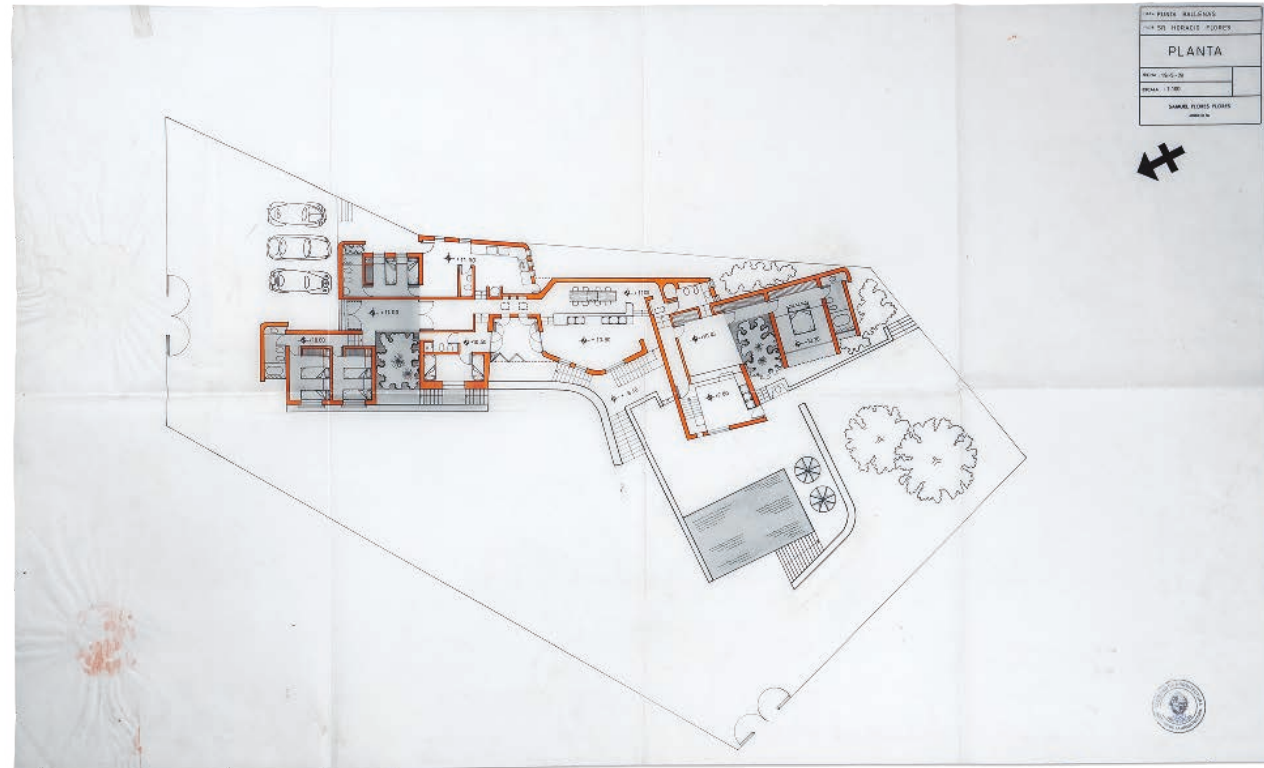
En junio de 1963, Flores Flores presentó un primer anteproyecto, que, con pocas variantes, se transformó en la versión definitiva fechada en mayo del año siguiente. El partido consiste en colocar dos bloques de dormitorios independientes unidos por un estar-comedor alargado, ubicado en el centro. Para eso creó una volumetría muy articulada con ángulos rectos suavizados mediante curvas de poco radio y un sistema de terrazas orientadas al oeste donde converge toda la vivienda. De hecho, las terrazas son las grandes protagonistas de la casa, abierta al oeste, desde donde se puede gozar de una vista en panorama enmarcada por los cerros de Piriápolis y el horizonte del Río de la Plata.



01. PLANTA DEL PRIMER PROYECTO
CONSTRUIDO. DIBUJO SIN FECHAR. 1964
CIRCA. CARP.1 PL.42031

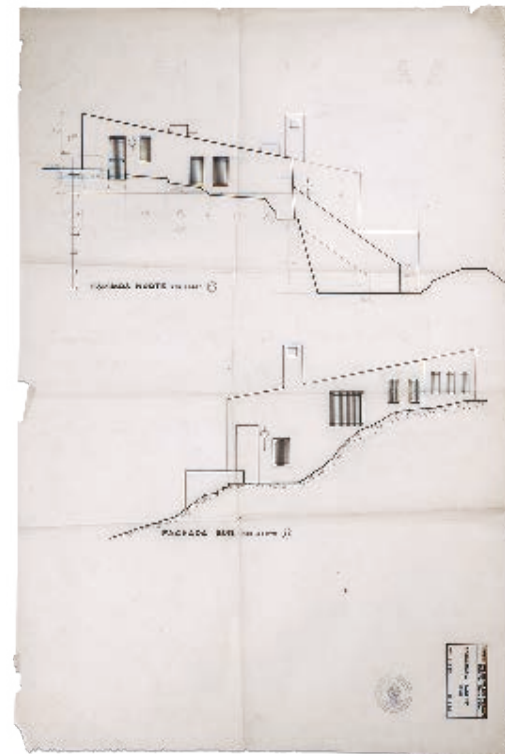
En 1969, Flores realizó la primera ampliación, sumando dos habitaciones en el ala norte, y en 1979 le tocó el turno a un nuevo dormitorio en el lado sur. Pero en todos y cada uno de estos proyectos de crecimiento el arquitecto nunca se salió de la terraza natural. Por eso las sucesivas ampliaciones no hicieron otra cosa que aumentar la complejidad del proyecto, densificando el entramado de curvas y planos sin alterar demasiado los principios formales de la arquitectura. Sin embargo, las adiciones acabaron por opacar aquella primera versión bastante ingenua que colocaba a la vivienda mucho más cerca de la arquitectura vernácula de los pueblos mediterráneos que de la imagen triunfante y mucho más fotogénica de las «casas blancas».

La vivienda fue publicada en el número 240 de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay [SAU], correspondiente a diciembre de 1965, dentro del *dossier* «Ocho obras de arquitectos recientemente egresados». Un año antes, también *Arquitectura* había presentado dos fotos parciales y borrosas con muy pocos datos, en el número dedicado a los 50 años de la SAU. Sin embargo, la plena incorporación de la vivienda Horacio Flores a la galería de las «casas blancas» no llegó hasta 1972, año en el que un suplemento del periódico «quincista» *Acción* la consagró retrospectivamente como primer episodio de una serie exitosa: «nació en 1963, para transformarse en “boom” arquitectónico».



02. PLANTA CON LAS DOS AMPLIACIONES;
AL NORTE LA DE 1969 Y AL SUR LA DE 1979.
MAYO DE 1979. CARP.1 PL.42022

03. ALZADOS DEL PRIMER PROYECTO
CONSTRUIDO. JUNIO DE 1963.
CARP.1 PL.42033.



04. FOTOGRAFÍA EXTERIOR, FACHADA
OESTE, CON LA ESCALERA DE BAJADA A
LA PLAYA EN EL PRIMER PLANO. ESTADO
ORIGINAL. BIBL.6 FT.20143



05. FOTOGRAFÍA INTERIOR DEL COMEDOR Y
ESTAR. BIBL.6 FT.20137

AÑO: 1965, PROYECTO; 1969, PROYECTO DE AMPLIACIÓN

COMITENTE: LÍA CENOZ DE BLANCO

COAUTORES: ARQUITECTO JUAN JOSÉ REY (PROYECTO DE AMPLIACIÓN)

UBICACIÓN: BARRIO PRADO, MONTEVIDEO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 3

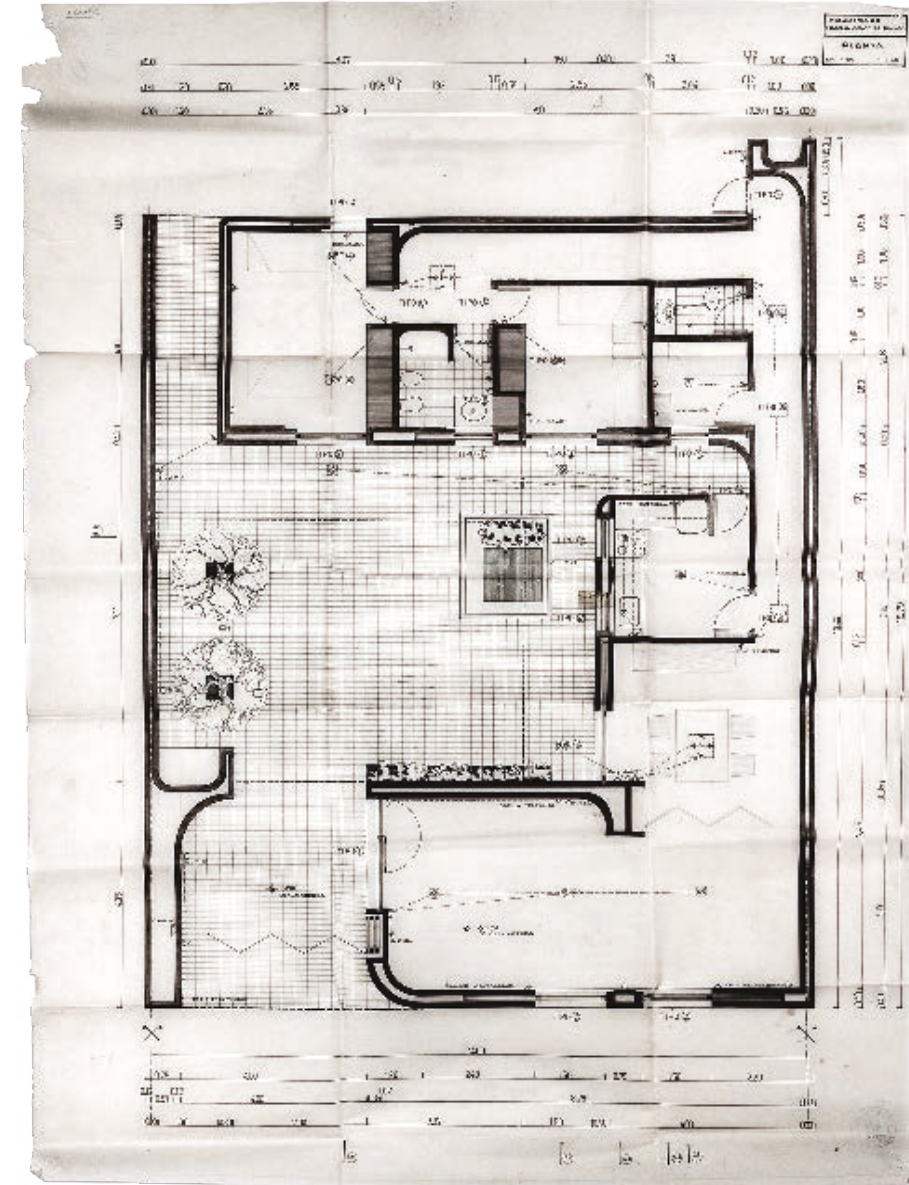
Fotografías: BIBLIORATOS 6 Y 10

Esta casa urbana, ubicada entre medianeras sobre la calle Cisplatina y a media cuadra de la avenida Millán, se vuelca enteramente a un patio, cerrándose así al espacio público casi por completo.

De quien fuera el asesor de estructura, el ingeniero Marcelo Sasson, destacan la resolución de los lucernarios propuestos por el arquitecto para los pasillos y los detalles de los encuentros curvos entre mampostería y vigas que soportan las losas de «cajón perdido» con carpeta inferior de ladrillo.

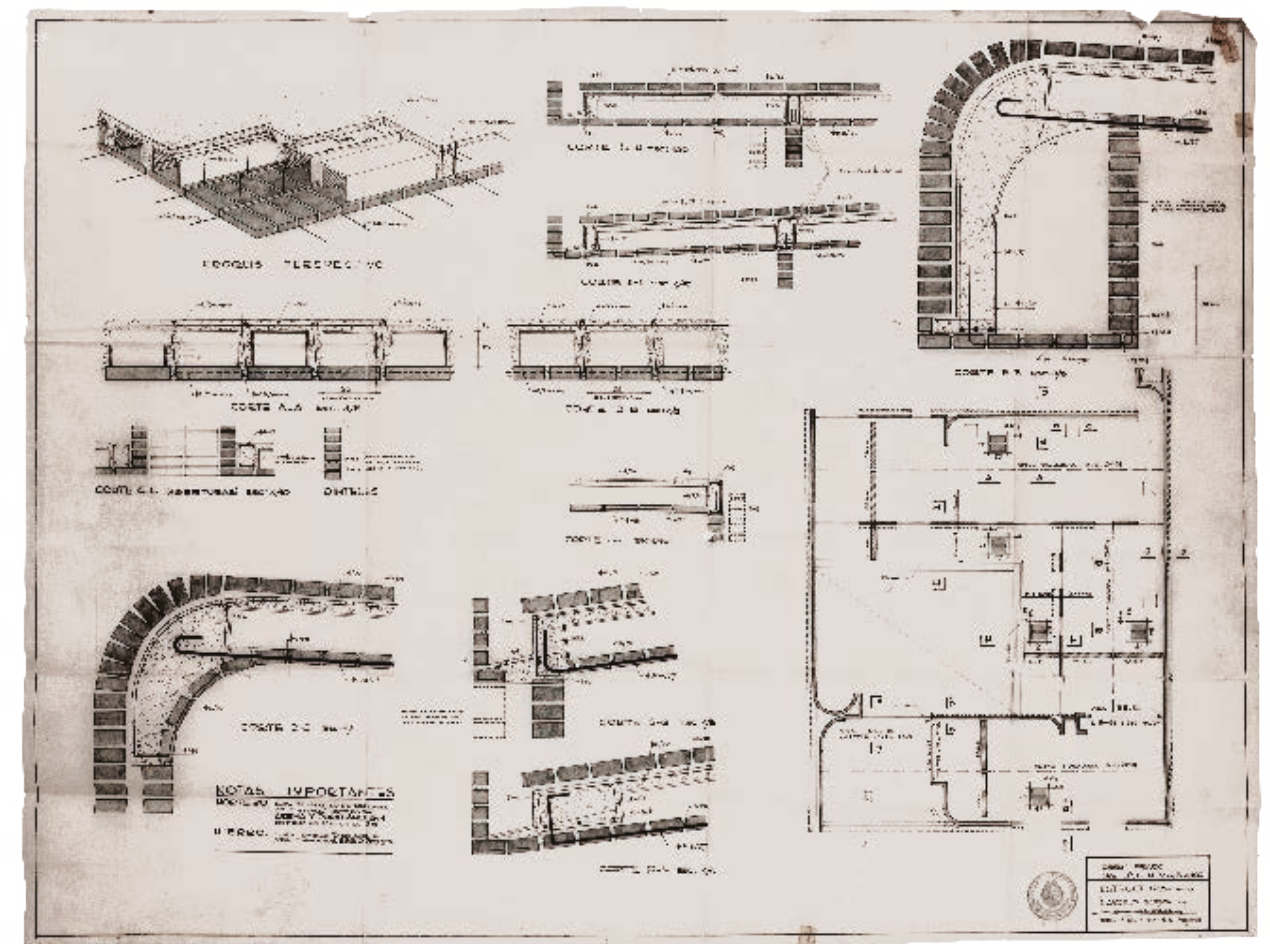
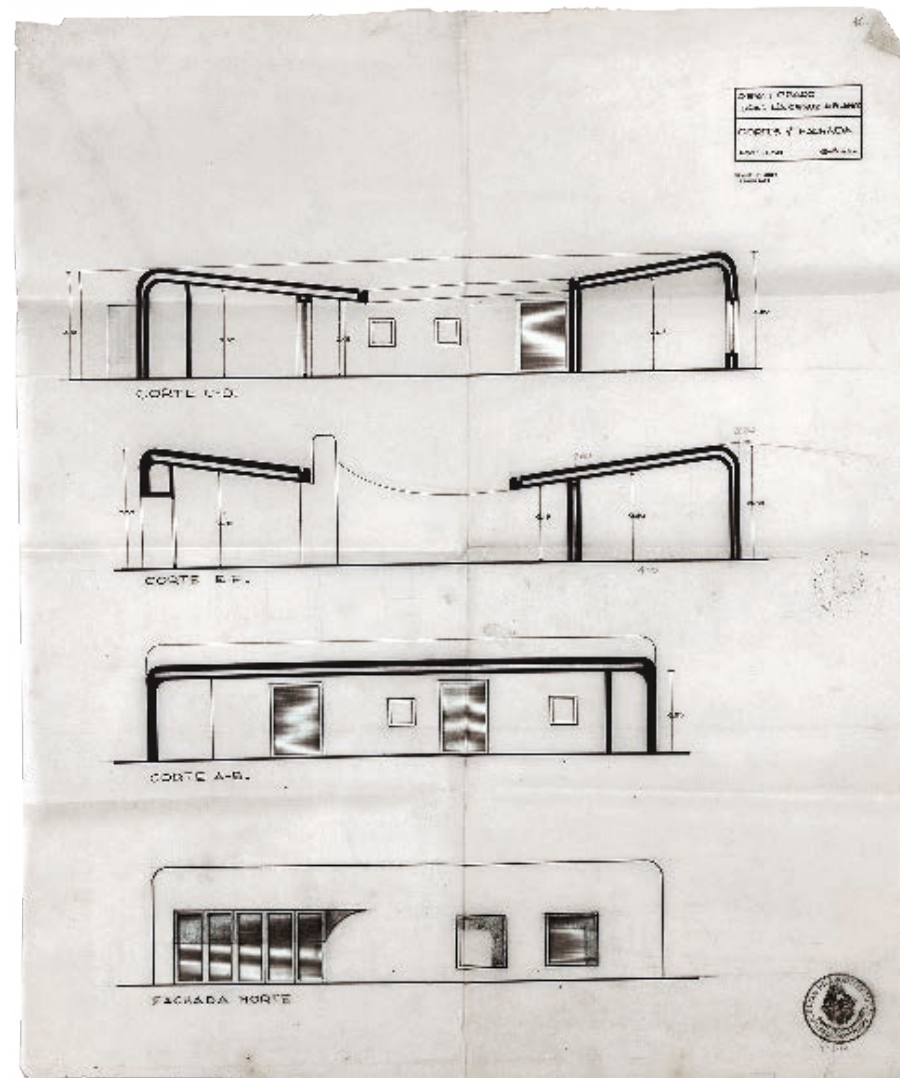
En coautoría con el arquitecto Juan José Rey y a nombre del cliente A. de Fonseca, existe entre los recaudos gráficos del Archivo Samuel Flores Flores una planta de ubicación de 1969 con una propuesta de ampliación que parece retomar una variante del proyecto definitivo ya estudiada en abril de 1965. No deja de ser un planteo de expansión hacia el fondo en el que se disponía un dormitorio en *suite* con estufa a leña y zona de escritorio.

Asimismo, un par de planos sin fechar contienen los que presumiblemente fueran algunos tanteos proyectuales anteriores al mes de abril, en los que el arquitecto intentó introducir un cuarto dormitorio en el cuerpo más alejado de la calle, el baño principal en cuña sobre el fondo y el social en la zona donde después se ubicó la abertura plegable que separa comedor diario de estar.



01. PLANTA DE ALBAÑILERÍA CON PUESTAS DE ELÉCTRICA. JUNIO DE 1965. CARP3 PL.42370

02. FACHADA NORTE Y CORTES.
ABRIL DE 1965. CARP.3 PL.42349



03. PLANTA Y DETALLES DE ESTRUCTURA.
MAYO DE 1965. CARP.3 PL.42351

PROPUESTA DE AMPLIACIÓN DEL CH. 16, INVE 1965

AÑO: 1965, PROYECTO

COMITENTE: CONCURSO-LICITACIÓN. INVE (ADJUDICADO A HOMERO PÉREZ NOBLE S.A., JUNIO DE 1966)

UBICACIÓN: BARRIO MALVIN NORTE, MONTEVIDEO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 6

Diapositivas: CAJA 18

Documentos: BIBLIORATOS 3 Y 6

El concurso-licitación convocado para llevar a cabo la ampliación del Conjunto Habitacional número 16 en Malvín Norte cerró un ciclo de unidades y barrios construidos por el Instituto Nacional de Viviendas Económicas [INVE] antes de la aplicación del Plan Nacional de Vivienda. La propuesta ganadora, presentada por Homero Pérez Noble S.A., bajaba el costo de la construcción, principal objetivo del llamado, tanto por la estandarización de las tipologías dispuestas en bloques idénticos con orientación este-oeste como por el uso de un sistema de prefabricación patentado por la empresa.

A diferencia del planteo de Pérez Noble, el proyecto elaborado por Flores Flores centró su búsqueda en una solución de vivienda higiénica y económica que no fuera en detrimento de «los espacios imprescindibles a la vida familiar» según consta en la memoria adjunta. Esto incluía los espacios de carácter privado, destinados específicamente a las familias, pero también aquellos que hacían a la realización más plena de la vida colectiva y cuya definición dependía de las relaciones de proximidad determinadas por los agrupamientos de viviendas. «Teoría de los grupos» era la denominación que el arquitecto usaba para esta lógica de distribución espacial basada en las relaciones de vecindad.

Así, en contraposición al espacio colectivo de carácter continuo y homogéneo de la propuesta ganadora, este proyecto proponía una serie de diferentes espacios públicos de pequeña escala directamente asociados a grupos de viviendas.

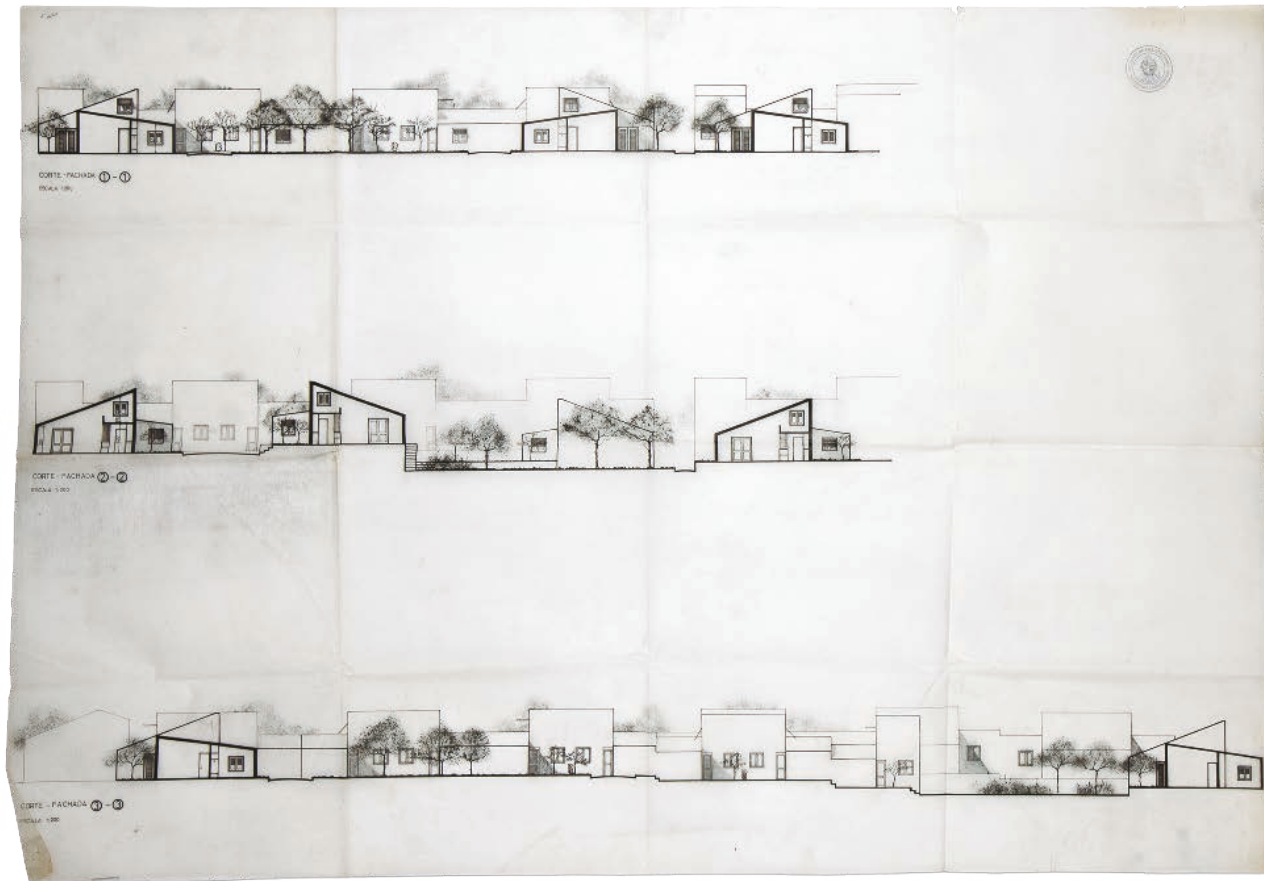
El conjunto se organizaba en dos grandes zonas. En la A, las viviendas individuales se agrupaban en tiras cortas que definían las plazas en relación a una estructura circulatoria de doble peine, que separaba lo peatonal de lo vehicular. Un esquema organizativo que retomaba el utilizado en algunas ciudades jardín, en especial aquellas que siguieron el modelo Radburn. Las diferentes tiras de vivienda proponían tipologías dúplex con acceso individual para unidades de



tres y cuatro dormitorios. Una serie de movimientos y retranqueos entre viviendas, recurso formal muy utilizado por Flores Flores en varios de sus proyectos de índole colectiva, generaba patios individuales a la calle, lo que indica una búsqueda cuidadosa de la intimidad de cada una.

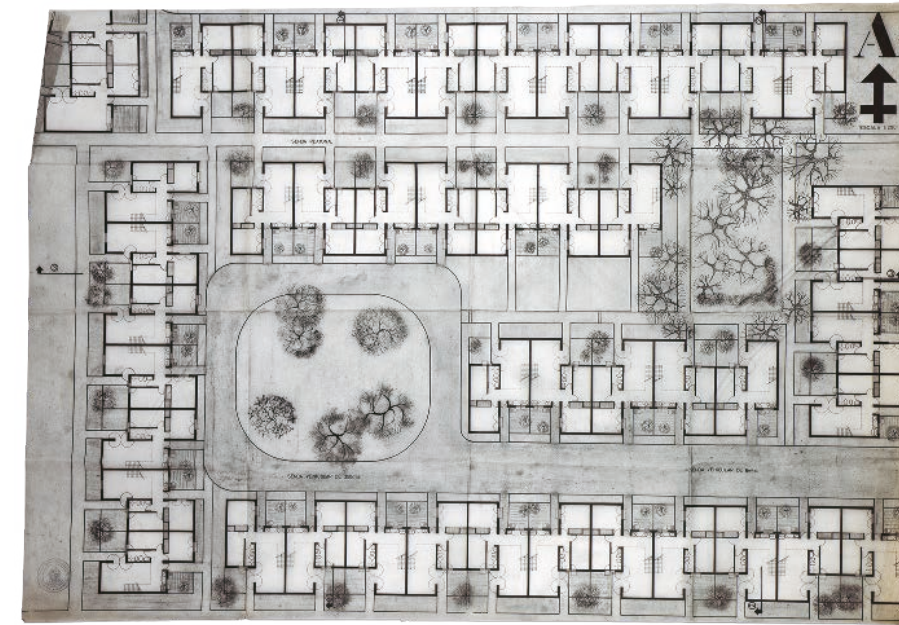
En la zona B, ubicada sobre la calle Iguá y cerrando la propuesta del conjunto, se trabajaba con una disposición similar de jardines colectivos y circulaciones peatonales. Los bloques de cuatro pisos, que definían dichos espacios, se conformaban con viviendas de dos dormitorios a las que se accedía por calles-corredor.

01. PLANTA GENERAL DEL CONJUNTO.
CARP.6 PL.42669



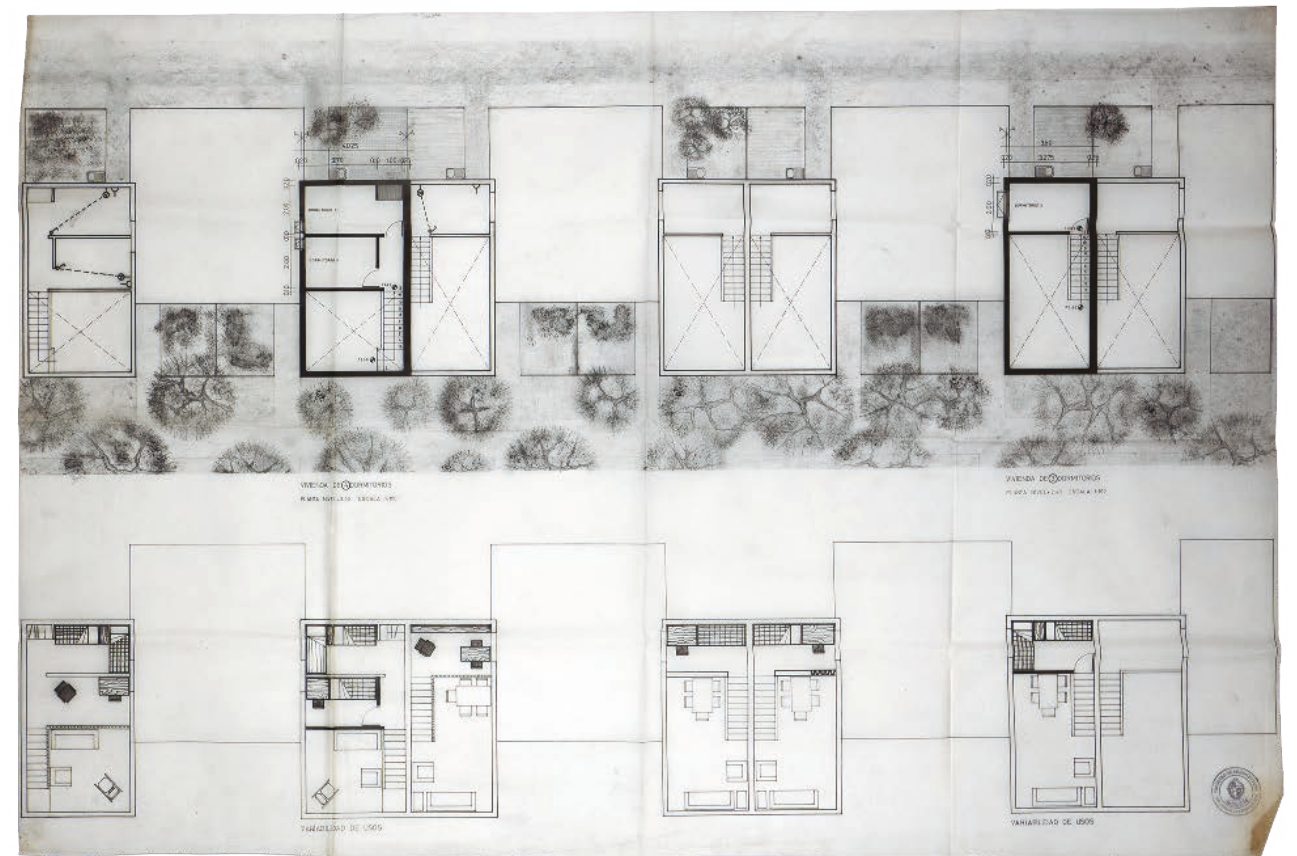
02. CORTES PARCIALES SECTOR B (INDICADOS EN PLANTA) ESCALA 1:200. CARP.6 PL.42671

03. PLANTA BAJA. DETALLE DEL SECTOR B. VIVIENDAS DE DOS DORMITORIOS. ESCALA 1:200. CARP.6 PL.42674



04. PLANTA BAJA. DETALLE DEL SECTOR A. ESCALA 1:200. CARP.6 PL.42676

05. PLANTAS DE VIVIENDAS DE TRES Y CUATRO DORMITORIOS. ESCALA 1:100. CARP.6 PL.42672



AÑO: 1966, PROYECTO

COMITENTE: ANTE MILAT, CLAYBAN S.A.

COAUTOR: ARQUITECTO JUAN JOSÉ REY

UBICACIÓN: BARRIO CANTEGRIL, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 10 y 11

Fotografías: BIBLIORATOS 06, 15 Y 17

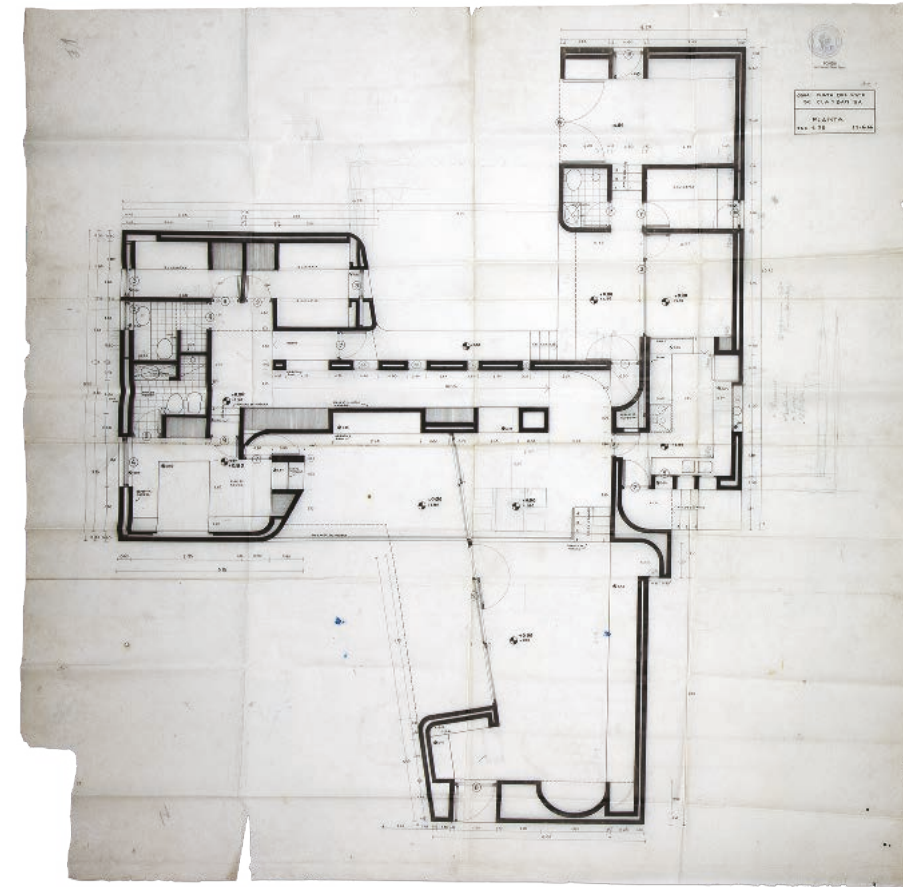
Diapositivas: CAJA 15

La vivienda de Antonio Milat fue publicada junto a la de Juan Mulleady en la sección «Actualités» del número 140 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* correspondiente a 1968, cuando la revista parisina solía albergar arquitecturas del sur continental gracias a la corresponsalía de Luis García Pardo, entre otros. Además de esta presentación en una de las publicaciones más prestigiosas del siglo XX, la casa del barrio Cantegril fue ampliamente celebrada en dos notas del diario argentino *La Prensa*: una de febrero de 1969 y la otra de noviembre de 1976.

Nos interesa la primera, que lleva por título «El triunfo de la severidad». En ella el periodista narra una conversación muy relajada entre Manucho Mujica Láinez y Nicolás García Urriburu en la que el artista plástico logró conocer finalmente el nombre del autor de una casa que celosamente admiraba y había descubierto durante sus largos paseos por los pinares de Punta del Este.

En el Archivo Samuel Flores Flores está guardada una fotografía de Ante Milat y Olga Vierci sentados delante del hogar de su casa en Cantegril. En el reverso puede leerse: «Los propietarios (Milat y Sra.) con las opiniones de García Urriburu y Mujica Láinez». Vale recordar que García Urriburu acababa de triunfar en la Bienal de Venecia por la intervención con la que tiñó de color verde el agua de los canales y que Mújica Láinez ya hacía cuatro años que había publicado la voluminosa novela *Bomarzo*. Además de intelectuales de gran prestigio en Argentina, ambos eran personajes de enorme influencia en los círculos de la alta sociedad porteña.

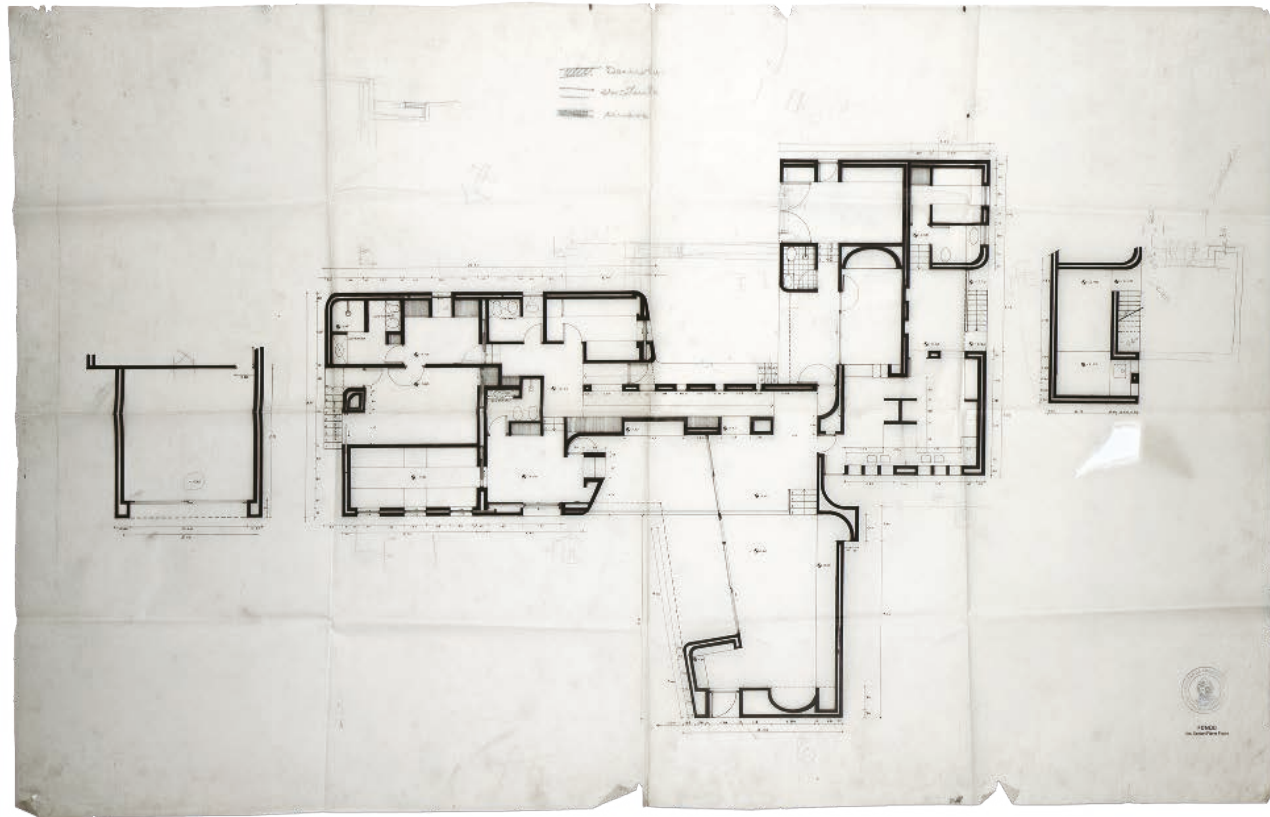
Por eso el autor de la nota, cuyo nombre se desconoce, describe la casa hecha por Samuel Flores como el triunfo de una obra absoluta, en la que los planos desnudos, desniveles y muebles hechos de mampostería, tal como si se trataran de una extensión orgánica de la arquitectura, acaban por reducir el mobiliario a su mínima expresión y condenar, de paso, toda decoración por superflua. En la arquitectura de Flores, afirma, solo hay lugar para unos pocos



01. PLANTA DE ALBAÑILERÍA. JUNIO DE 1966.
CARP.10 PL.43099

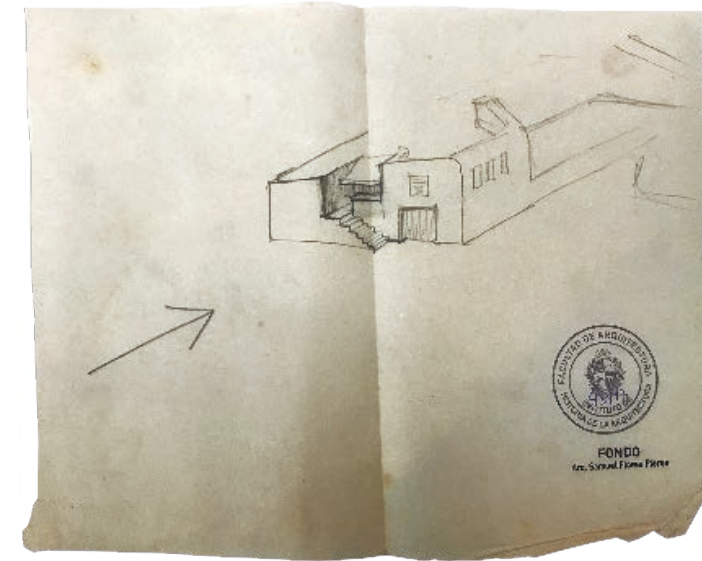
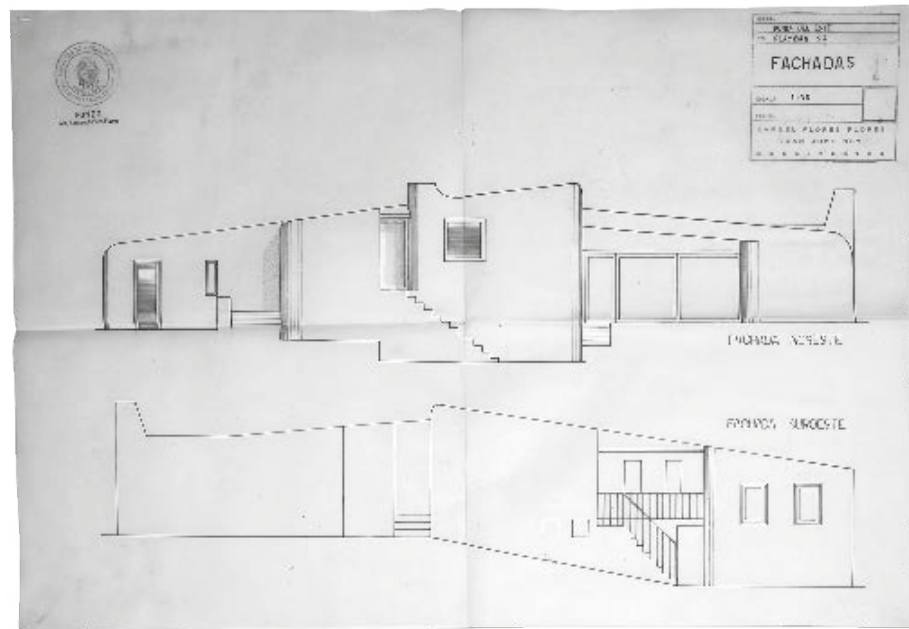
objetos y estos parecen estar obligados a asumir una condición aurática, razón por la que en el corredor de la casa Milat, insiste, «el único detalle es una cruz española de madera en la pared de fondo».

La casa de Ante Milat figura en el Archivo Samuel Flores Flores bajo el nombre «Clayban Sociedad Anónima», una de las firmas comerciales con las que operaba el comerciante en plaza. Ante Milat también fue el propietario de la vivienda de la calle 25 de mayo 512-524, en la Ciudad Vieja de Montevideo (reciclada por Flores Flores con destino a locales comerciales), de la urbanización Punta Ballena fechada en 1971 y de un proyecto de vivienda en Punta Ballena dibujado entre abril y mayo de 1980. Olga Vierci figura como propietaria de la vivienda de Cantegril en algunos recaudos gráficos de una ampliación regularizada ante el municipio en 1976.



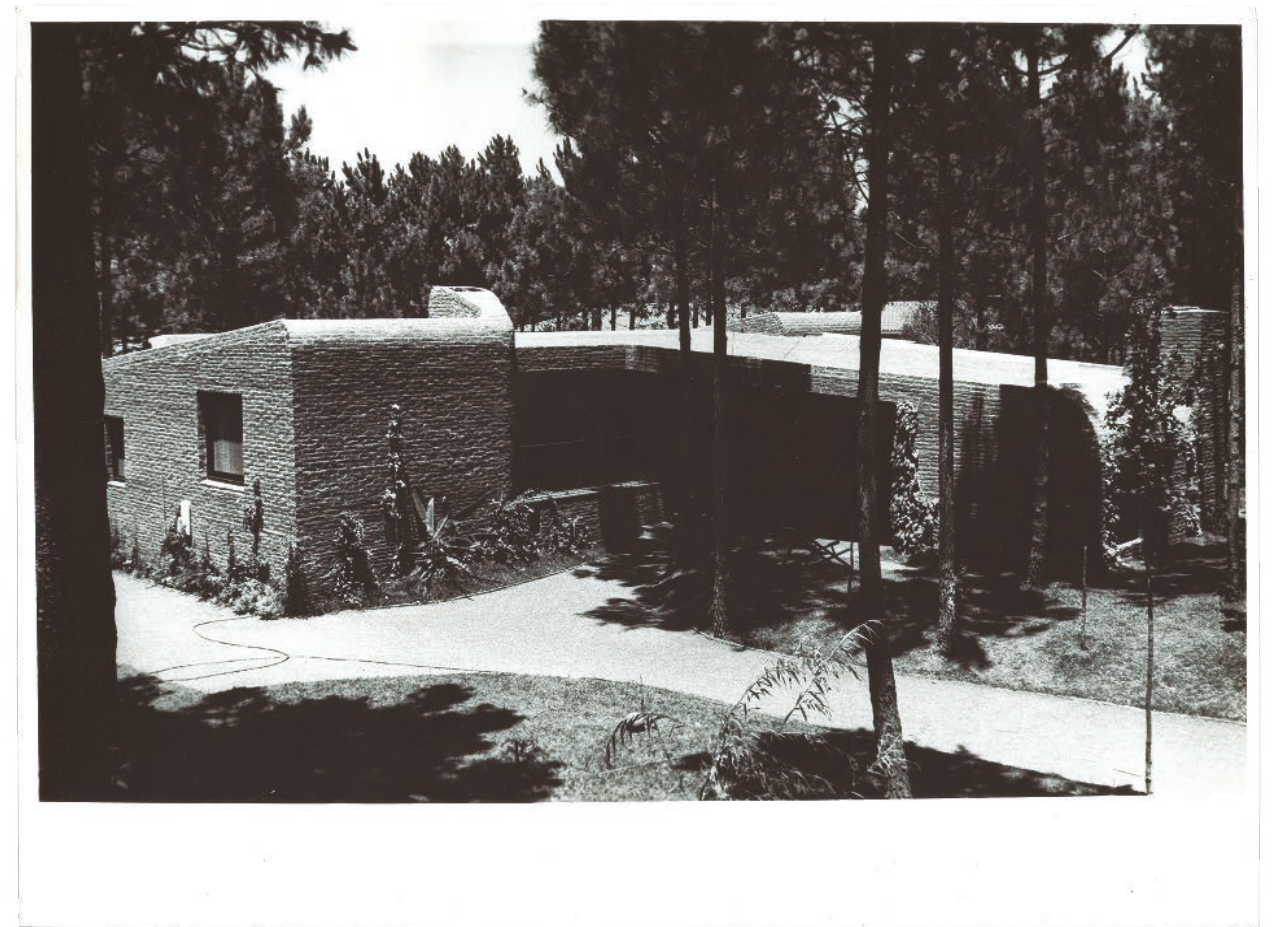
02. PLANTA DE ALBAÑILERÍA.
AMPLIACIÓN. 1968 CIRCA. CARP.10
PL.43085.

03. FACHADAS NORESTE Y SURESTE.
1966. CARP.10 PL.43102.



04. CROQUIS DE ESTUDIO. SIN FECHA.
CARP.10 PL.43117.

05. FOTOGRAFÍA DEL ACCESO SOBRE
LA FACHADA NORESTE. BIBL.17 FT.21298.



CASA PÁEZ VILARÓ

1966

AÑO: 1966, PROYECTO; 1979, AMPLIACIÓN

COMITENTE: JORGE PAEZ VILARÓ

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Fotografías: BIBLIORATOS 23, 24 Y 35

Diapositivas: CAJAS 10, 33, 40.3, 50.13 Y 54.17

Aunque en algunos registros figura como publicista, Jorge Páez Vilaró también fue pintor y coleccionista igual que su hermano Carlos. La casa de veraneo está ubicada sobre la zona alta de la Sierra de la Ballena, en un terreno de veinte metros por cincuenta metros y en desnivel.

La casa también figura en un artículo publicado en el diario porteño *La Prensa* del 3 de setiembre de 1972, donde el periodista, probablemente Raúl Biraben, pasa revista, y con buen acierto, de algunos recursos habituales utilizados por Flores en aquellos años: «recuperar la intimidad de los diferentes sectores según sus funciones, para lo cual se asigna importante valor a los pasillos y circulaciones en general; crear diferentes climas ambientales, no solo en zonas aisladas entre sí sino dentro mismo de un ámbito» así como un «uso intensivo de la luz» que permite hacer visibles algunos espacios que antes pasaban inadvertidos. Por último, comenta que en los interiores se produce «la casi desaparición del mueble como consecuencia de la presencia de [equipamientos] fijos realizados con mampostería». Esta desaparición casi completa del mobiliario puede ser leída desde al menos dos puntos de vista. El primero indica que los interiores sugieren un ambiente informal y sobre todo liberado de cualquier mediación entre el cuerpo y la arquitectura, un poco a la manera del espacio oblicuo promovido por Claude Parent. El segundo, que una vez reducidos al mínimo los objetos utilitarios entonces adquieren mayor presencia los objetos inútiles. Es decir, aquellos capaces de adquirir una cualidad aurática que comienza exactamente en el punto donde pierden toda función práctica. La casa de Páez Vilaró es un buen ejemplo de esta especie de alquimia de las cosas gracias a la colección de objetos de valor artístico —un monolito, cuadros, etc.—, piezas de artesanía, cacharros de segunda mano —por ejemplo, la puerta colonial de hierro— y piezas de maquinaria completamente aisladas de cualquier servidumbre utilitaria. Coleccionismo de pura cepa que para Biraben encuentra su mejor caja de resonancia en los interiores de Flores.



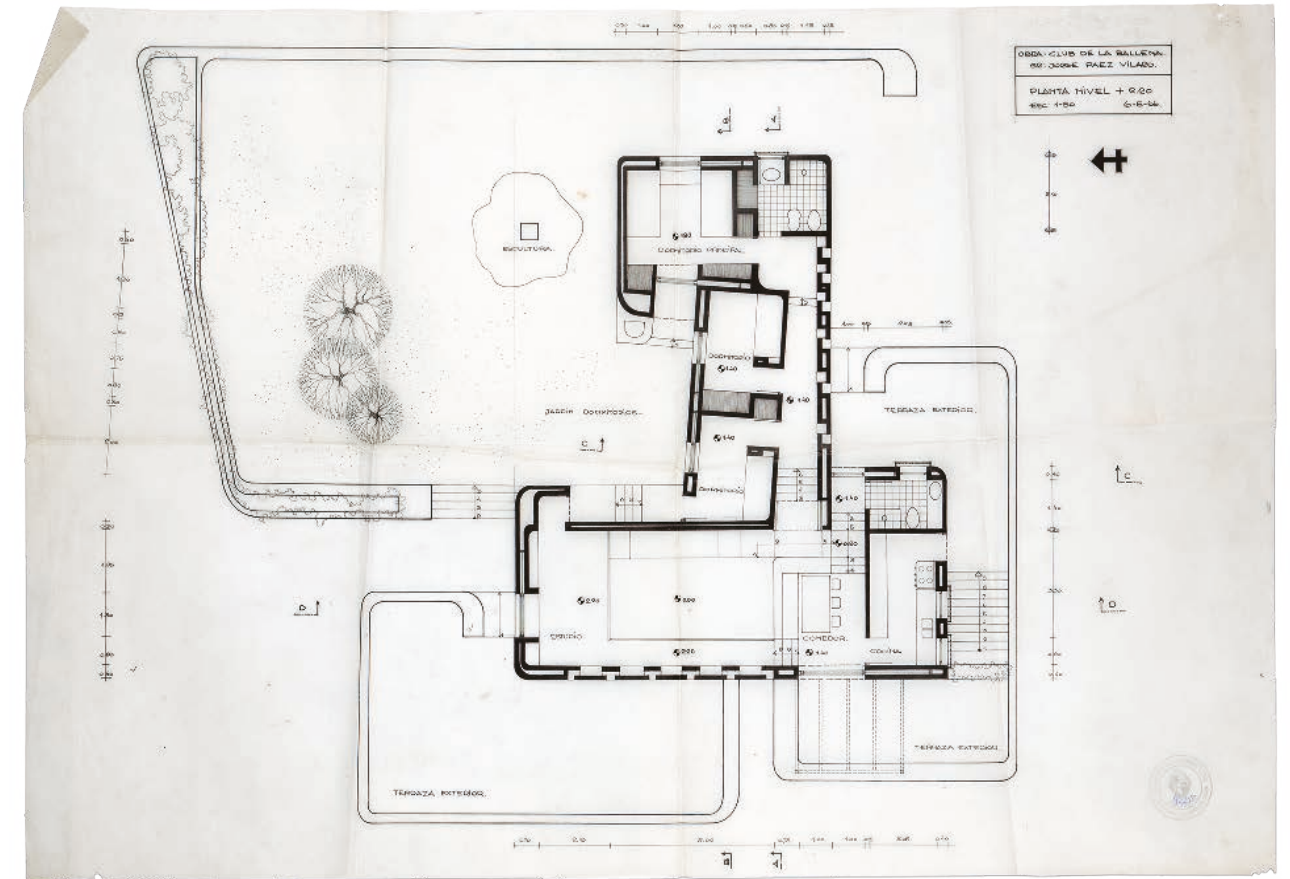
01. FACHADA OESTE. VISTA DESDE EL ACCESO PRINCIPAL. BIBL.17 FT.21258



02. JARDÍN JUNTO A LOS DORMITORIOS. BIBL.17 FT.21274



03. ESTAR EN PLANTA BAJA CON SALIDA
A LA TERRAZA ORIENTADA AL OESTE.
BIBL.17 FT.21278



04. PLANTA NIVEL +2.20. MAYO DE 1966.
CARP.2 PL.42215

AÑO: 1967, PROYECTO

COMITENTE: CLUB MEDITERRANEE

COAUTORES: ARQUITECTOS JUAN JOSÉ REY, CARLOS GILARDI Y GUILLERMO GUERRA

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 8

Fotografías: BIBLIORATO 1

Diapositivas: CAJA 20 Y 37

Documentos: BIBLIORATOS 33 Y 34

Desde las primeras plantaciones de pinos mediterráneos, entre la península y la ciudad de Maldonado, a la transformación de las dunas en pequeñas ondulaciones color verde inglés; desde el jardín planetario de Lussich a esa biografía construida, posada sobre las rocas como un lagarto albino, llamada Casapueblo, Punta del Este, poco a poco, comenzó a transformarse en una acumulación de piezas arquitectónicas puestas al servicio del máximo hedonismo. Construcciones dedicadas a templar el músculo y tostar los cuerpos de la migración estival.

Para lograr semejante objetivo, la arquitectura debió intensificar la densidad de información con el simple objeto de estimular al máximo las percepciones. Por otro lado, debió multiplicar la cantidad de elementos naturales, antropizar los restos y rincones todavía vacantes o, simplemente, crear nuevos simulacros.

El teorema indica que mientras la naturaleza es finita, el deseo, en cambio, puede ser infinito, siempre y cuando se lo frustré. Por eso este experimento nunca nos conduce a saciar la ansiedad. Más bien logra todo lo contrario: aumentarla. Como si estuviéramos dentro de una máquina histórica alimentada por el combustible infinito de nuestra propia mente alienada, la noche alterna con el día en una secuencia acelerada e imposible de detener. Por eso Las Grutas Club no solamente fue una operación «mágico maravillosa» en la que los sueños se fundieron con las entrañas de la roca, sino también una contribución fundamental a la construcción del parque edificio y temático de Punta del Este.

En una nota fechada el 9 de octubre de 1967, Roque García y Javier Mancera, a nombre de la «sociedad civil con fines sociales, culturales y deportivos Club Las Grutas», solicitaron que sea aprobado un permiso de construcción destinado a llevar adelante un emprendimiento turístico sobre la ladera este de Punta Ballena. La obra, según explicaba la carta, debía haber sido la primera etapa de un «monumental proyecto» que incluiría «un gran hotel de nivel internacional, restaurante, salas, salas de juegos, galerías comerciales», etcétera. Una operación

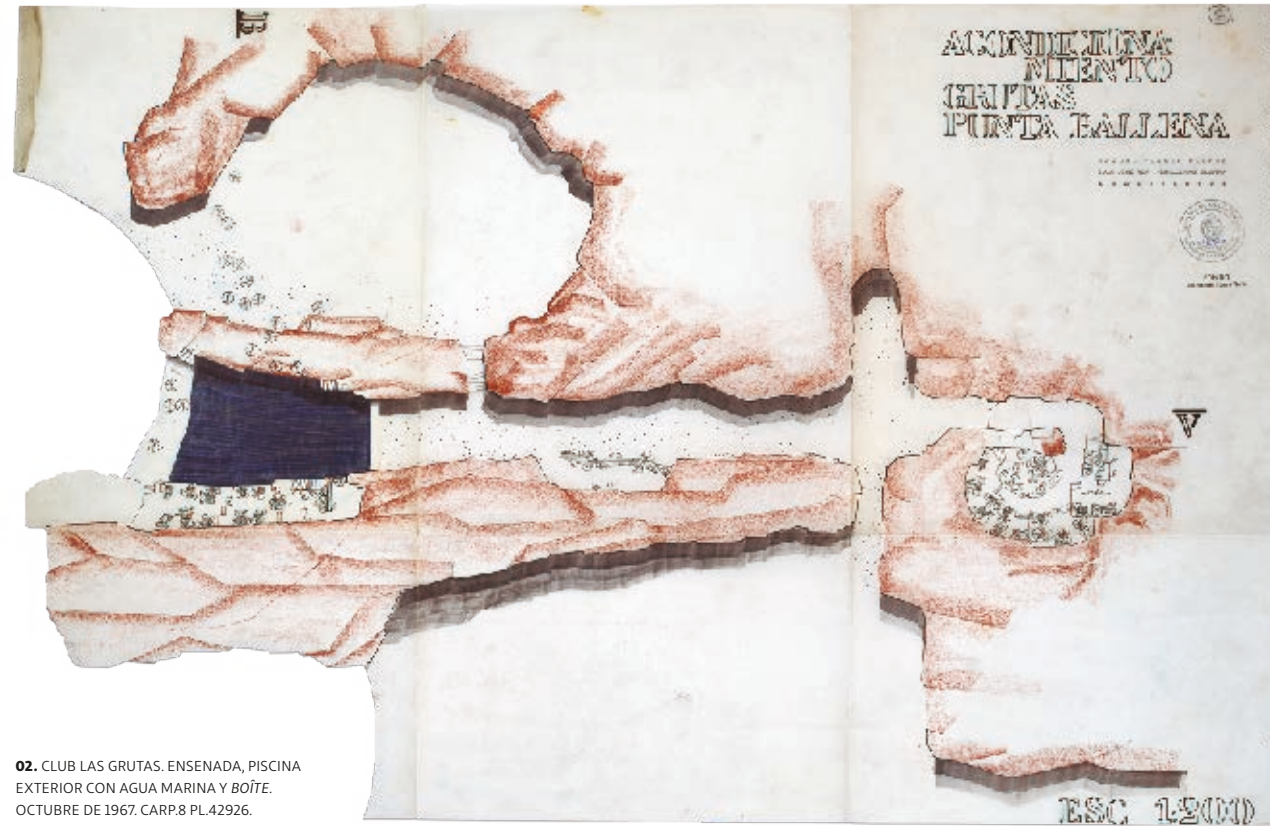


turística de máximo nivel construida sobre suelo privado, dice la nota, aunque por el texto y los gráficos se deduce que, al menos en esa primera etapa, el proyecto se asentaba casi por completo sobre terrenos públicos.

El contenido del trámite aprobado por la Intendencia de Maldonado fue publicado por Nicolás Rudolph y Leandro Villalba como parte de la documentación que acompañaba a una investigación académica realizada en la Facultad de Arquitectura en 2011. Un trabajo que hasta la fecha permanece inédito, pero que sigue siendo la mejor fuente de información sobre el tema.

En la nota antes citada, los emprendedores describían con enorme precisión los pormenores del proyecto. «La zona, por su particularidad topográfica e hidrográfica, nos permitirá construir una piscina de agua salada, complementada por un servicio esmerado de bar y comidas informales, con las correspondientes instalaciones higiénicas. Todo ello sin perjuicio de la construcción y mejoramiento de las actividades de pesca, deportes nauticos, caza submarina, etc., librados como hasta ahora, al público que desee utilizarlos. La ensenada contigua, que también se encuentra bordeada por un murallón rocoso natural, se destinará a la realización de espectáculos culturales, tales como conciertos,

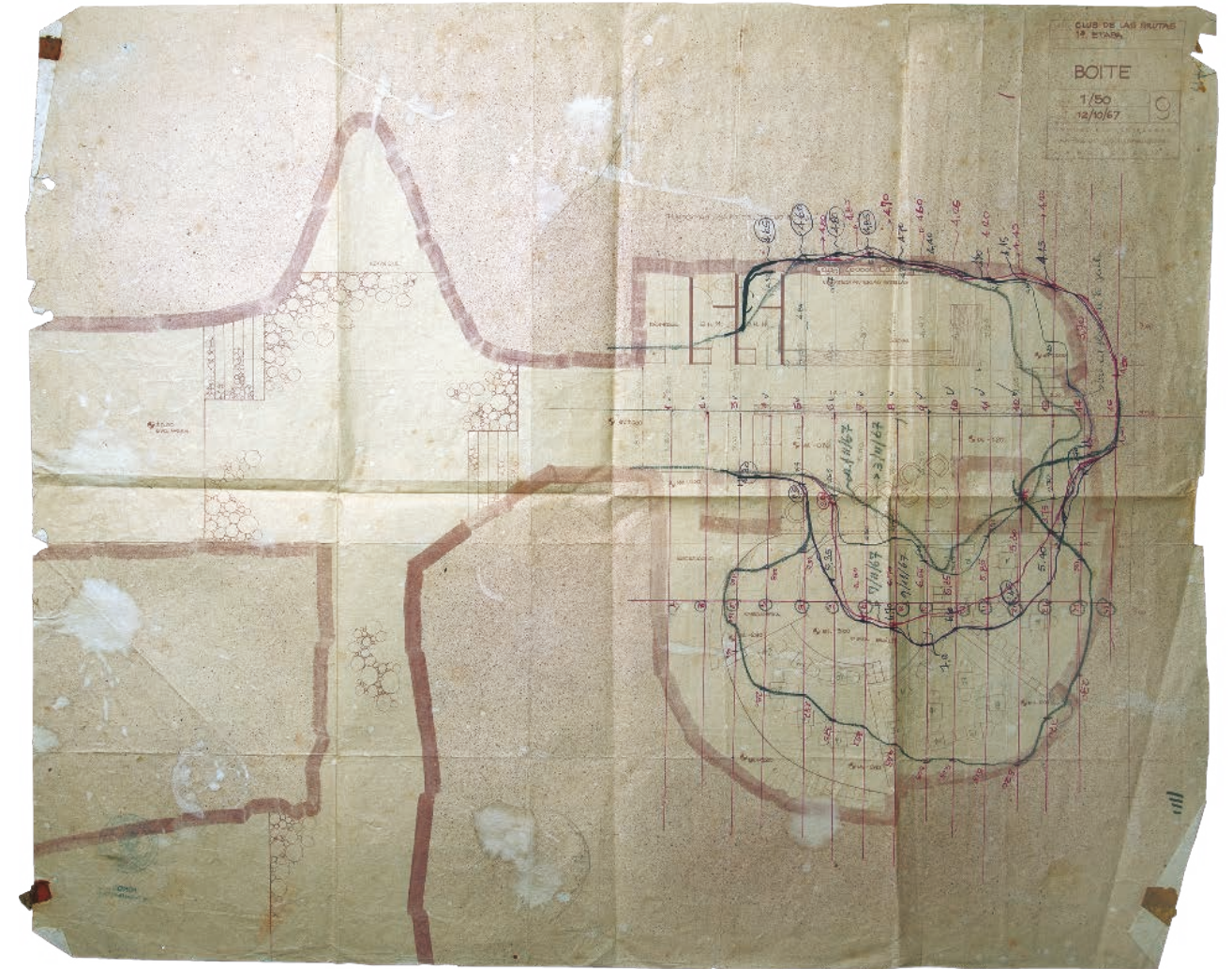
01. PLANTA GENERAL DEL COMPLEJO TURÍSTICO. A LA DERECHA SE ENCUENTRA EL CLUB Y HOTEL, DEBAJO UNA «ISLA FLOTANTE» CONECTADA A LA PLAYA. A LA IZQUIERDA EL CLUB LAS GRUTAS. OCTUBRE DE 1967. CARP.8 PL.42898.



02. CLUB LAS GRUTAS. ENSENADA, PISCINA EXTERIOR CON AGUA MARINA Y BOITE. OCTUBRE DE 1967. CARP.8 PL.42926.

ballet, teatro, etc. Para completar este complejo turístico, se ofrecerá en la propia “gruta del Tigre” servicios acordes con la calidad internacional de este balneario, semejantes a los de los principales centros turísticos extranjeros».

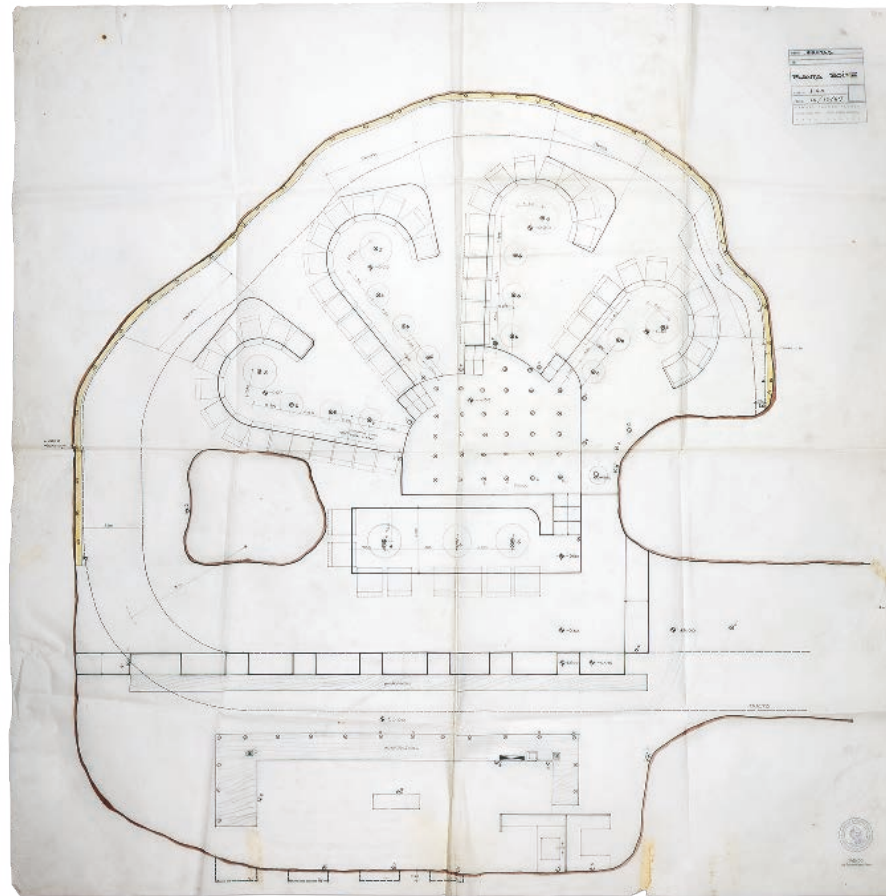
Rudolph y Villalba también publican otros documentos que echan luz sobre la megalomanía del emprendimiento y la forma en que los inversores lograron sortear las dificultades burocráticas y legales. En primer lugar, sabemos que la respuesta de la Intendencia de Maldonado recién se emitió el 10 de febrero de 1968, cuando el club ya había sido inaugurado el 25 de diciembre de 1967. La segunda indica que cuando Roque García habló por primera vez con Flores Flores sus ambiciones eran bastante mayores. De hecho el balneario y la *boite* entre las rocas apenas si eran una parte, y no la más grande, de un emprendimiento bastante mayor. De una especie de triángulo que tenía un vértice en el club, el segundo en un loteamiento ubicado sobre el cerro de La Ballena, a sesenta metros de altura, con una vista panorámica hacia la península, y el tercero, que también nombraba la nota remitida a la intendencia, era el complejo de restaurantes y hotel ubicado sobre la arena a un centenar de metros del club, en dirección noreste.



El Club Las Grutas era, por lo tanto, la avanzada de un ambicioso proyecto que debía costear la aerolínea de bandera americana Braniff asociada con el Club Méditerranée. Samuel Flores señaló en más de una entrevista que el proyecto quedó en manos de los promotores y que la construcción de la piscina, el parador y el club debía funcionar como señuelo para captar inversores.

El 15 de agosto de 1967 Samuel Flores, junto a Juan José Rey, Guillermo Guerra y Carlos Gilardi, con el asesoramiento en estructura de Marcelo Sasson y Oscar Bonino como encargado de los relevamientos topográficos, comenzó a trabajar sobre el anteproyecto, en el estudio de Flores de la calle Juan Carlos Gómez. En octubre se iniciaron los trabajos sobre el terreno y, como se dijo, el 25 de diciembre fue la fiesta de inauguración. En los 90 días que duró la obra se perdieron tres carreteros y un camión compresor, víctimas de la sudestada,

03. RELEVAMIENTO DE LA CUEVA DURANTE EL TRABAJO DE EXCAVACIÓN. OCTUBRE DE 1967. CARP.8 PL.42917.



04. PLANTA DE LA BOÏTE EN UN ESTADO AVANZADO DE LA EXCAVACIÓN. CARP.8 PL.42921.

se emplearon cerca de dieciocho mil cartuchos de dinamita de baja potencia y se removieron arriba de mil quinientos metros cúbicos de roca. La mayor parte provenientes de la gruta.

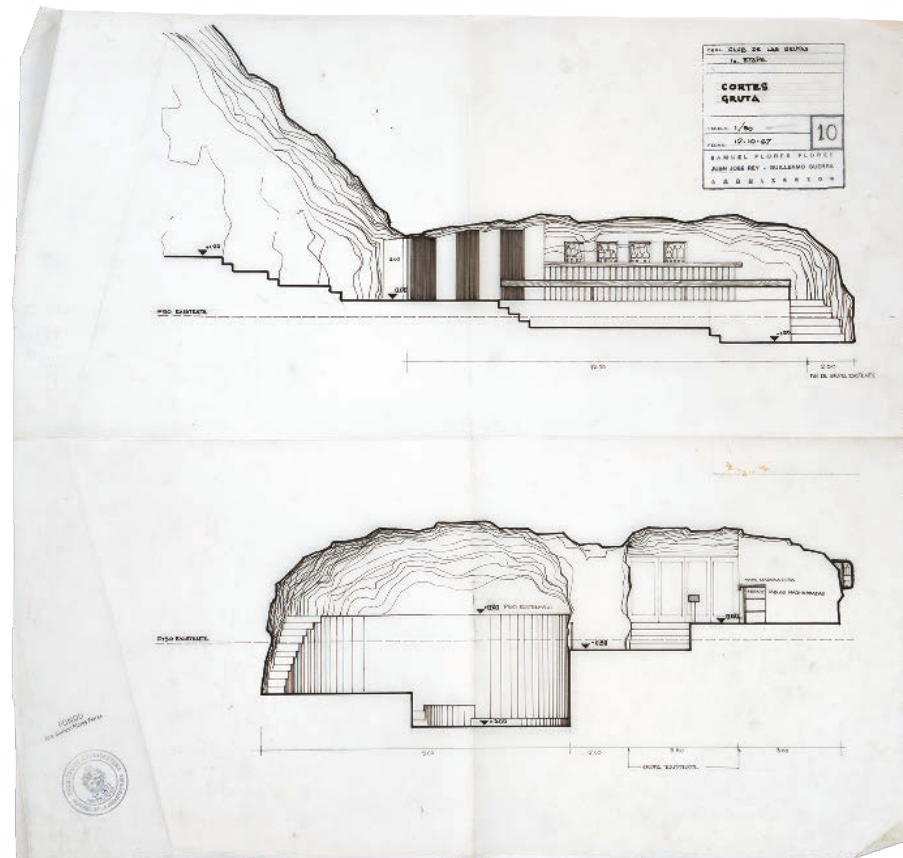
El Club Las Grutas tenía tres partes. La primera era la pequeña ensenada que funcionaba como teatro natural entre el mar y el acantilado. Allí se representaban obras de teatro, se realizaban conciertos o simplemente funcionaba como una pequeña playa. La segunda era la piscina de 19,5 metros por quince metros con una profundidad máxima de 3,15 metros. Separada del Río de la Plata por un espigón de hormigón, la pileta ocupaba una pequeña playa natural cercada por dos puntas rocosas. Para lograr la renovación del agua, Flores ideó un ingenioso sistema apoyado en la instalación de un depósito, ubicado en una cota superior al cero de la piscina, que recogía el agua de la marea alta nocturna para luego devolverla durante el día.

Pero la gran estrella de todo el conjunto fue sin lugar a dudas la *boîte* ubicada dentro de la Cueva del Tigre. La gruta fue ampliada y literalmente



05. MAQUETAS DE ESTUDIO REALIZADAS POR SAMUEL FLORES EN PLASTICINA. BIBL.1 F07V

esculpida en base a pequeñas cargas de dinamita, siguiendo un plan de detonaciones que debió ser ajustado a cada paso, con el auxilio de un dinamitero llamado Alfredo Rivas. En los primeros dibujos que se encuentran en el archivo, parece claro que Flores pretendía seguir la forma en espiral de un nautilo. Luego, uno de los tabique se dividió en dos grandes apoyos intermedios y al final quedó uno solo. El propio Flores declaró que la gruta fue encontrando su propia forma a medida que avanzaban las demoliciones,



06. CORTES DE LA BOÎTE. ANTEPROYECTO DE NOVIEMBRE DE 1967. CARP.8 PL.42871.

y que las explosiones solo se detuvieron cuando el techo de la cueva logró ajustarse a una curva catenaria.

Si una caverna excavada en la roca viva, dedicada a fiestas repletas de música, baile y alcohol, puede ser interpretada como una vuelta a los rituales más primitivos anhelados por la generación del *beatnik*, en realidad, Las Grutas logró combinar esta seducción atávica con un soporte tecnológico muy depurado y una atmósfera lisérgica. La caverna tecnológica contaba con tres bombas de achique que se encendían en caso de que ingresara agua al local. Además contaba con un refinado juego de luces, audio y un equipo de aire acondicionado que aseguraba la temperatura y humedad perfectas todo el tiempo. Vale como detalle que, en lugar de una puerta, la cueva tenía un potente chorro de aire climatizado que funcionaba como barrera.

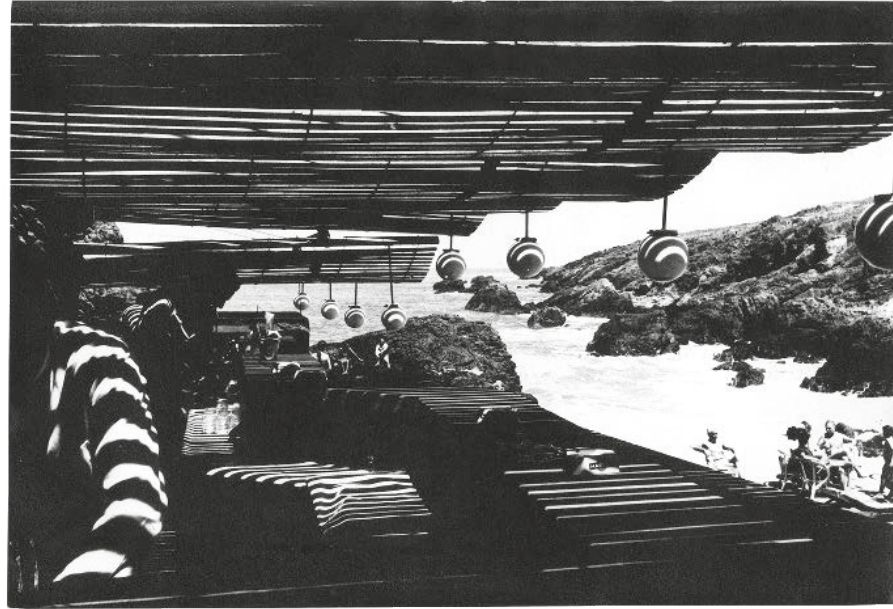
Pero junto con la cueva atávica y tecnológica también estaba la psicodélica. Debajo de la bola de espejos, a la luz de las luces estroboscópicas, de los tragos de moda, de barras largas y helicoidales, de las butacas de una pieza, la fiesta tenía su centro en una pista de baile con piso de acrílico naranja iluminado por debajo.



07. COLLAGE. BIBLI.1 FT.19826

08. COLLAGE. BIBLI.1 FT.19827

El Club Las Grutas funcionó hasta 1974. A partir de esa fecha la piscina y la *boîte* fueron desmanteladas hasta casi hacer desaparecer todas las huellas y marcas de las largas tardes somnolientas junto a la piscina y de las interminables noches de música y baile hasta el amanecer. Pero, como todo mito, Las Grutas no son un edificio sino un recuerdo real o imaginario. Por eso la desaparición física no supone más que un pequeño episodio dentro de una vida que por definición debería ser eterna.



09. PARADOR SOBRE LAS ROCAS JUNTO A LA PISCINA. BIBLI FT.19825

10. DE IZQUIERDA A DERECHA: PARADOR, PISCINA Y ESCALERA DISEÑADA SOBRE LAS ROCAS. BIBLI FT.19823



11. INTERIOR DE LA BOÏTE. SMA CAJA 20 DP. 955

12. INTERIOR DE LA BOÏTE. SMA CAJA 20 DP. 959

13. INTERIOR DE LA BOÏTE. SMA CAJA 20 DP. 956



EL CARACOL

1967

AÑO: 1967, PROYECTO; 1968, 1974 Y 1977, PROYECTOS DE AMPLIACIÓN

COMITENTE: SAMUEL FLORES FLORES

COAUTOR: ARQUITECTO JUAN JOSÉ REY

UBICACIÓN: PUNTA DEL ESTE, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

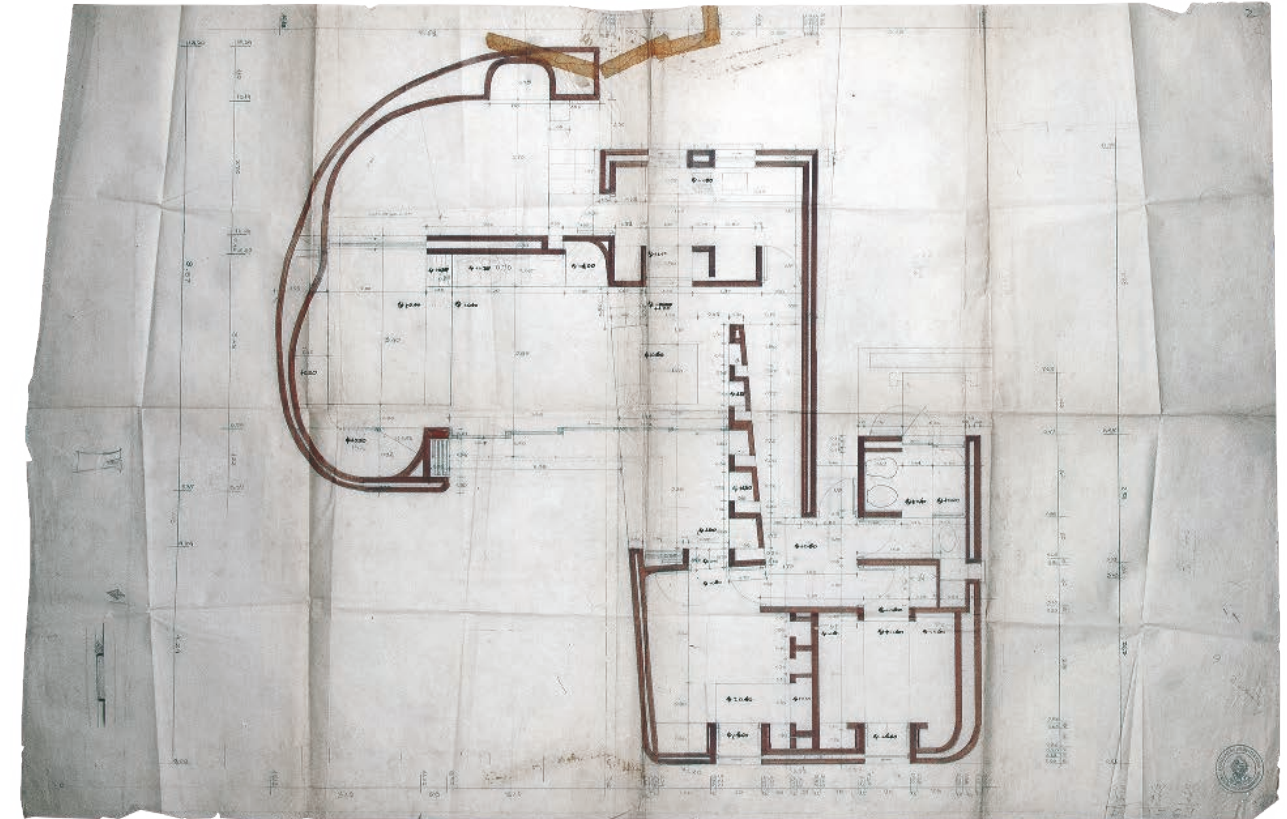
Planos: CARPETAS 4 Y 21

Fotografías: BIBLIORATOS 6 Y 12

Diapositivas: CAJA 17 Y 26

Samuel Flores construyó la casa El Caracol para su familia en el barrio Pinares de Punta del Este, en un terreno amplio compartido con Roberto Mangini, un agente inmobiliario que además fue pariente político del arquitecto. En principio, la casa sigue y profundiza algunos temas iniciados en experiencias anteriores, como por ejemplo la toma de partido en base a un sistema de pabellones que gozan de relativa autonomía. Si tomamos la vivienda con su primera ampliación de 1968, los pabellones son tres: uno destinado a los dormitorios de la familia, otro para los huéspedes agregado en 1968 y el tercero dedicado a contener la zona de estar y comedor. Ahora bien, los tres pabellones están unidos por unas circulaciones en pendiente que van enroscadas sobre un muro doble y son, sobre todo, largas, demasiado largas, por no decir caprichosas. Sin embargo, este aspecto antifuncionalista de los pasillos desmedidos es el que pone al descubierto con precisión la intención ritual del recorrido tan habitual en la arquitectura de Flores. Un tema que parece potenciado por el uso de la iluminación cenital, la planta levemente trapezoidal, el techo de bóveda de cañón y el muro grueso hecho con piezas de albañilería encadenadas en zigzag.

En el Archivo Samuel Flores Flores del Instituto de Historia de la Arquitectura figuran por lo menos tres ampliaciones. La primera parece inseparable de la versión original, casi su continuación natural, mientras que la segunda y la tercera, coincidentes con el cambio de propietarios, incorporan nuevos dormitorios y alteran por completo la escala de la vivienda. Sobre todo, el equilibrio general de los volúmenes.

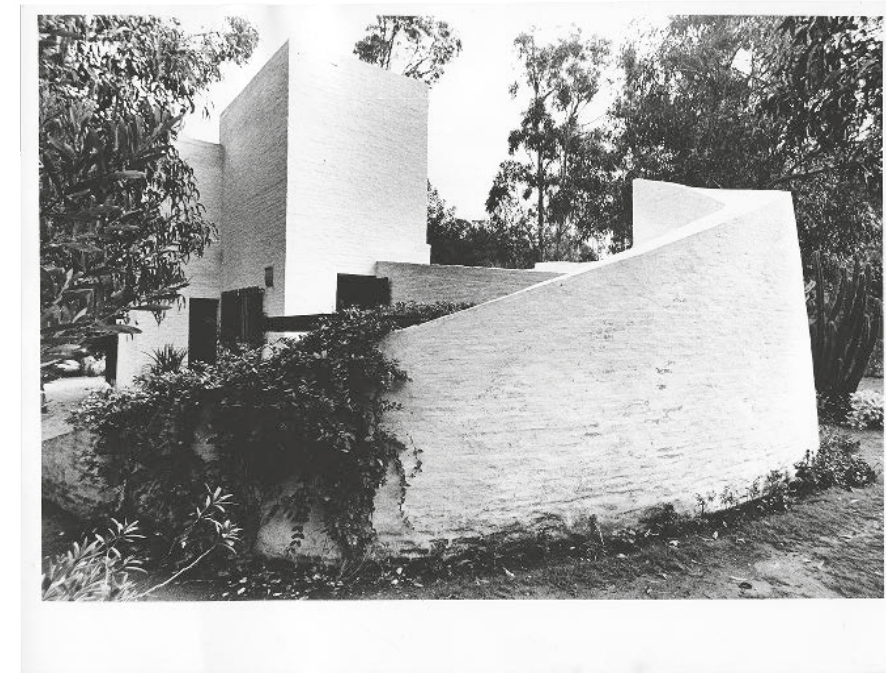
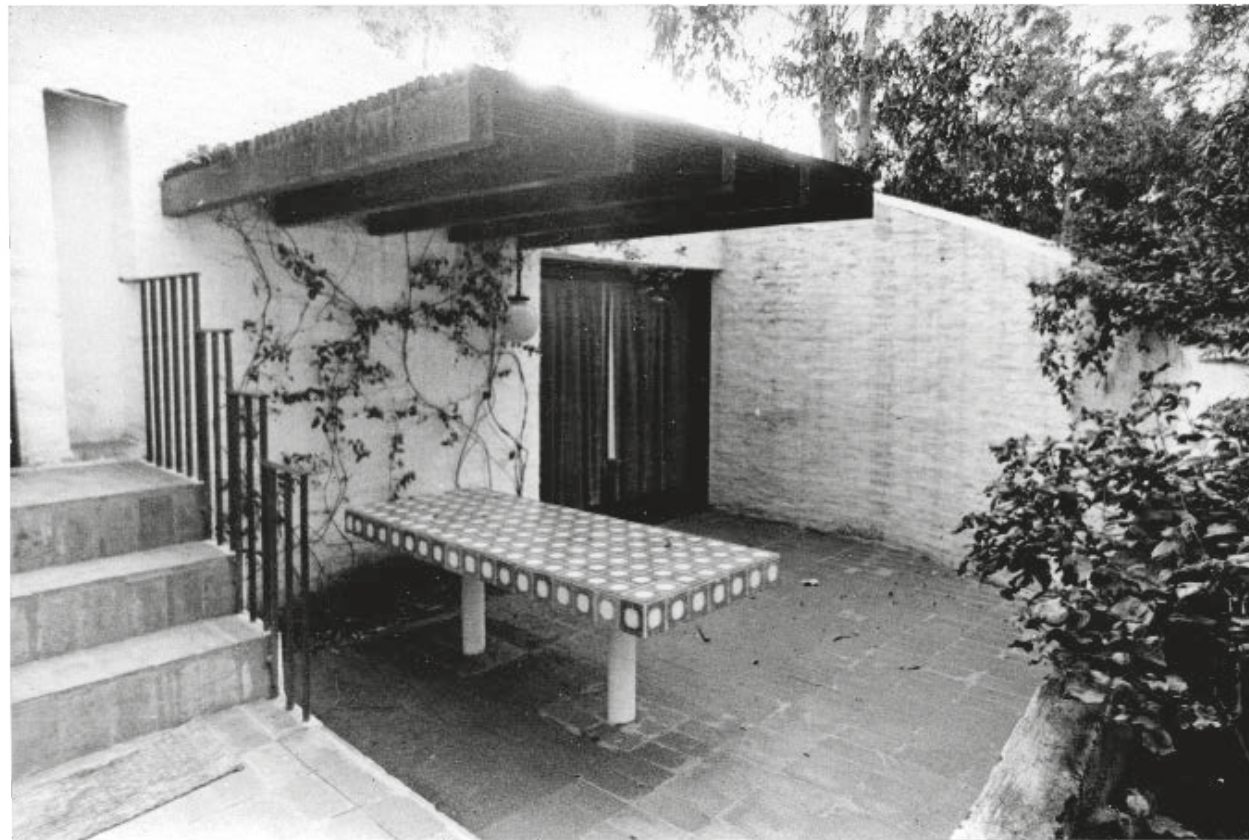
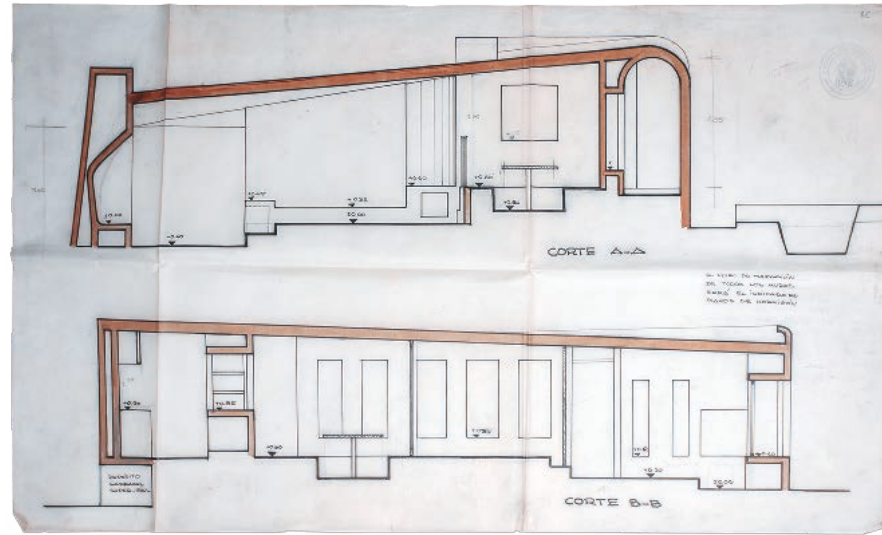


Si bien la composición se realiza por agrupamiento de partes autónomas muy diferentes entre sí, como la naturaleza distinta a la de las simples cajas redondeadas detentada por el muro curvo inclinado que parece nacer de las entrañas de la tierra, en el proyecto original existía una cierta homogeneidad y un gradiente de escalas que favorecía la unidad en la dispersión. Las tramas abiertas siempre permitieron el crecimiento infinito de las casas de Flores, no obstante, en este caso, como en otros, la suma de nuevas unidades acaba por destruir la sencillez original e interferir en la atención por el detalle.

01. PLANTA BAJA DE LA VERSIÓN ORIGINAL CONSTRUIDA CON DOS DORMITORIOS. NOVIEMBRE DE 1967. CARP.4 PL.42474

02. CORTE POR EL LIVING Y PASILLO A LOS DORMITORIOS Y CORTE POR LA COCINA, COMEDOR Y DORMITORIO. 1967. CARP.4 PL.42488

03. PATIO SOBRE FACHADA SUR. BIBL.12 FT.20487



04. VISTA DEL LADO SUR. BIBL.12 FT.20494

05. ESTAR Y ACCESO SOBRE FACHADA NORTE. BIBL.12 FT.20505



CASA BRAUER 1969

AÑO: 1969

COMITENTE: JORGE BRAUER

COAUTOR: ARQUITECTO CARLOS GILARDI

UBICACIÓN: SAN ISIDRO, BUENOS AIRES, ARGENTINA

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 61 Y 76

Fotografías: BIBLIORATOS 6, 11 Y 14

Diapositivas: CAJA 6 Y 35

Documentos: BIBLIORATOS 24, 33 Y 35

Jorge Brauer fue uno de los promotores del Boating Club de Beccar, el primer barrio náutico de Buenos Aires. Fue también uno de los primeros en instalarse allí de forma permanente en la casa que Flores Flores y Carlos Gilardi proyectaron para su familia.

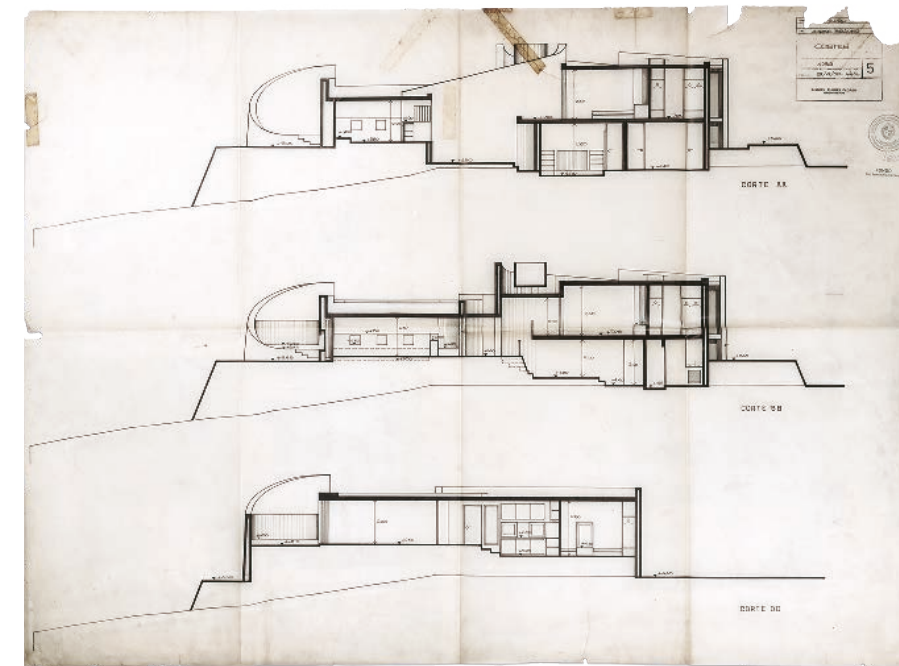
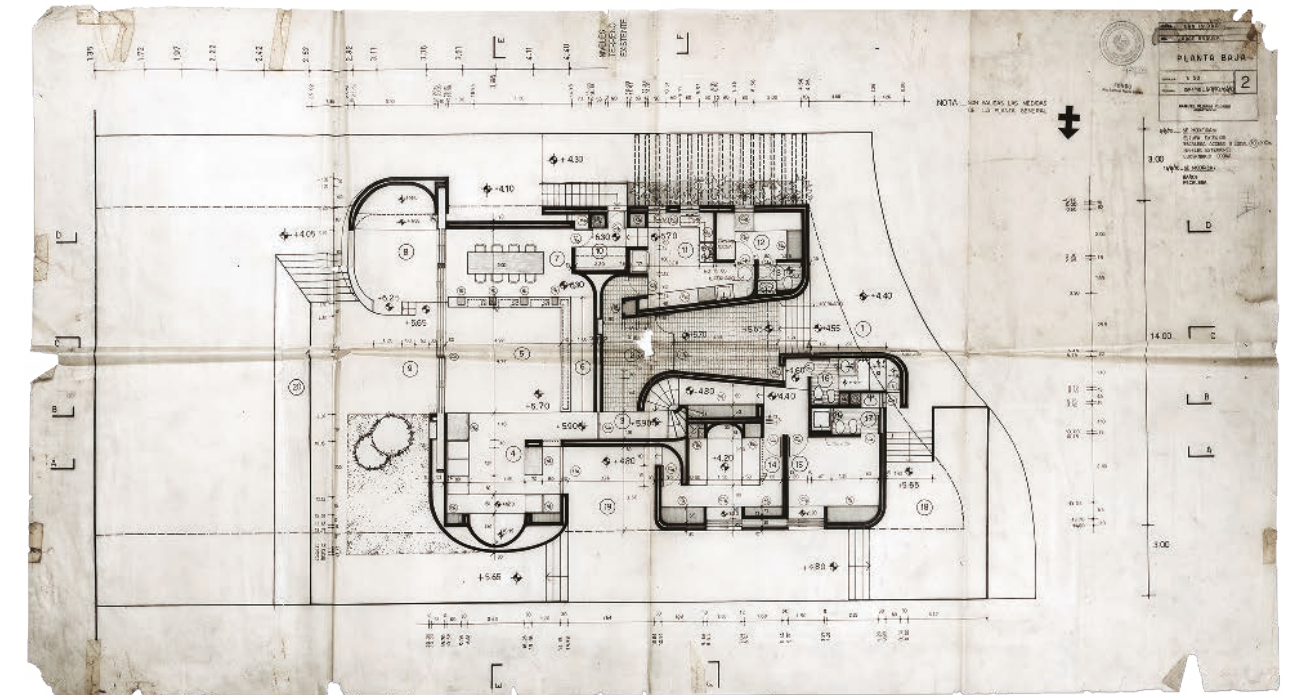
La planta se organiza en trescientos cincuenta metros cuadrados y en torno a las zonas comunes que se abren al este con una terraza contenida por un muro, buscando las vistas del canal navegable. Hacia el oeste, la ubicación de las habitaciones privadas cierra la casa sobre la Calle de las Brujas donde se situó el acceso.

Según consta en los documentos conservados, los primeros diseños corresponden a marzo de 1969 y están firmados también por el arquitecto Juan José Rey. En abril de 1970 se culminó el proyecto definitivo y comenzó la construcción.

Apenas terminada la obra se inició su divulgación en distintos medios de prensa. En Buenos Aires fue publicada en el número 42 de la revista *Summa* correspondiente a octubre de 1971. En enero de 1972 fue explicada como «una casa cerrada en sí misma» en la nota «Para una moderna manera de vivir» de la sección «Decoración y Arquitectura» del diario *La Prensa*.

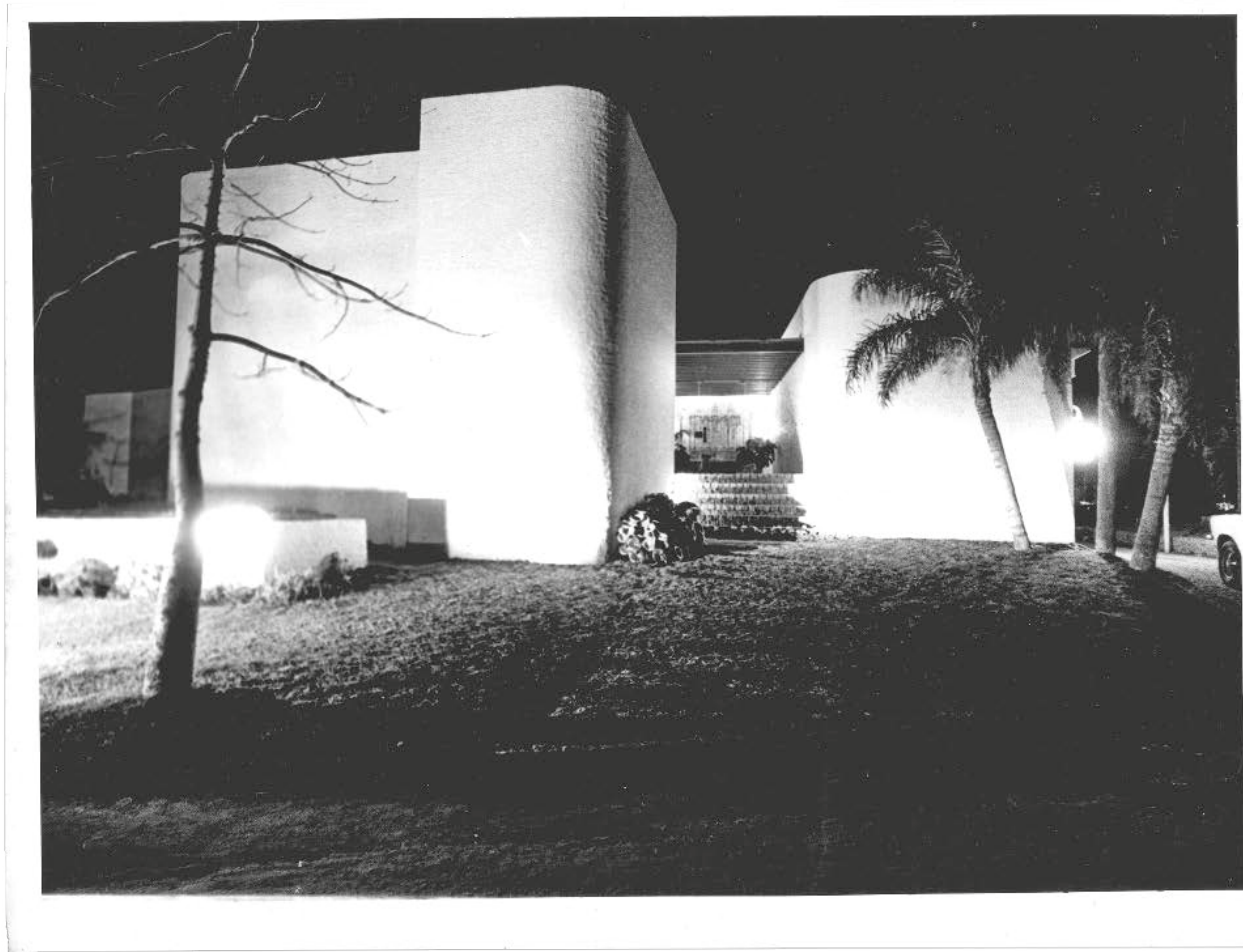
Con el sugerente título «Bauen und Wohnen» [Construye y Vive], se publicó en marzo de 1973 en el *Argentinisches Tagblatt*, el único periódico en lengua alemana editado en Buenos Aires. En setiembre de 1973 fue incluida en *Ville Giardini*, la revista editada en Milán. Bajo el título «Tra canali e strada», la revista italiana señalaba que la casa daba forma arquitectónica a una manera de vivir, cerrada y compacta hacia la carretera e integrada con el agua de los canales.

Muchos años después, en la revista *Arquitectura y Diseño* de julio de 2015, Flores explicaba casi en los mismos términos la casa Brauer, «construida para defender al habitante de la metrópolis».



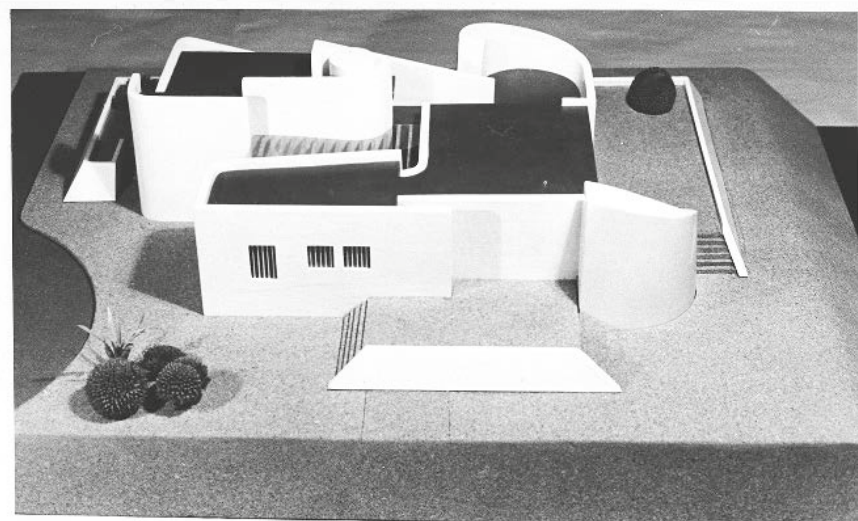
01. PLANTA. ABRIL DE 1970.
CARP.61 PL.48228

02. CORTES LONGITUDINALES.
ABRIL DE 1970. CARP.61 PL.48222



03. VISTA NOCTURNA DESDE EL ACCESO AL OESTE. BTO.14 FT.20708

04. MODELO DE CARTÓN, VISTA DESDE EL SUR. BTO.14 FT.20702



05. VISTA DESDE EL ESTE. CAJA 06 DP0158

06. VISTA DESDE EL ESTAR HACIA EL ESTE. CAJA 06 DP0152



CUATRO STANDS PARA LA MUESTRA COMERCIAL
E INDUSTRIAL EN LA RURAL DEL PRADO
1969

AÑO: 1969

COMITENTES: HARVESTER CO., FIAT CONCORD ARGENTINA-SEROSA, AYAX S.A. Y OYAMA S.A.

COAUTOR: ARQUITECTO CARLOS GILARDI

UBICACIÓN: RURAL DEL PRADO, MONTEVIDEO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Diapositivas: CAJA 13 Y 34

Negativos: CAJAS 8 Y 9

En 1969, Samuel Flores y Carlos Giraldi construyeron los pabellones de International Harvester Co., Fiat Concord Argentina-Serosa, Luis di Lorenzo-Ayax S.A. y Oyama S.A. (Martini) para la Muestra Comercial e Industrial realizada dentro del predio de la Asociación Rural del Uruguay, en el Prado de Montevideo. Además, y por mérito de los pabellones, Flores y Giraldi obtuvieron cuatro premios otorgados por la organización del evento: primer y segundo premio en el «grupo C», Gran Premio de la Asociación Rural y, por último, el premio al «mejor proyecto realizado» concedido por el pabellón de Fiat.

En el archivo de Samuel Flores no se encuentran los geometrales originales, pero sí un par de fotografías de las plantas del *stand* de International Harvester y del Martini Cocktail Club. Diapositivas, fotos impresas y negativos complementan la documentación de los pabellones, además de un pequeño recorte de prensa que, sin fecha ni pie, aunque presumiblemente posterior a setiembre de 1970, registra un «lunch» realizado con «representantes comerciales» y «publicistas» en el estudio de Flores y Giraldi para festejar los premios.

También existen documentos fotográficos que dan cuenta de otros *stands* construidos en la Rural del Prado en fechas anteriores. En 1968 los arquitectos proyectaron el pabellón de Molinos San José y el de la firma International Harvester Co. No obstante, el primer antecedente de diseño para este tipo de programa se remonta al año 1966, cuando Samuel Flores junto a Guillermo Guerra construyeron el *stand* para los criadores de la raza Ideal. En aquella oportunidad el local era una estructura pesada hecha de mampostería y hormigón armado con una planta centrífuga similar a la empleada de manera recurrente por Flores en arquitecturas domésticas.

En 1969, en cambio, los pabellones utilizan tecnología liviana, geometrías simples, materiales sintéticos y un conjunto de recursos expresivos bastante menos domésticos, de uso mucho más habitual en la arquitectura comercial.

Si bien los documentos disponibles dejan muchas lagunas, es posible sostener la hipótesis de que en los proyectos de los *stands* para el Prado adquieren independencia algunas series figurativas —es decir, algunas familias de componentes formales— que ya se encontraban presentes en las arquitecturas de Flores. Presentes, aunque rigurosamente envueltas y ocultas bajo las geometrías blandas de ladrillo bolseado o encriptadas dentro de la roca viva.

Por eso no es difícil percibir los ecos del parador y *boite* Las Grutas de Punta Ballena cuando se observan las fotografías del club de Martini. No solo porque los interiores están rigurosamente controlados, como sucede en un bar, sino también porque el espacio y los recursos proyectuales son absolutamente escenográficos. En el *stand* de Martini los arquitectos sacaron partido de la persistencia y el ritmo de una serie —en este caso, la repetición de cientos de botellas rellenas con líquido amarillo o rojo—, la transparencia producida por el contraluz de la iluminación y el color intenso de dos grandes círculos rojos, de luz, colocados en el techo y la pared. El resultado de este despliegue de recursos teatrales es algo parecido a una atmósfera psicodélica donde lo habitual parece diferente.

Pero bien distinto es el problema que debieron afrontar Flores y Giraldi en los otros tres *stands*. Ahora el espacio es abierto y las máquinas tienen un porte difícil de dominar con recursos arquitectónicos de pequeña y mediana escala. Los globos de acrílico, el uso de colores vibrantes o los muebles hechos con mampostería ya estaban presentes en el interior de las viviendas de Flores, solo que ahora, liberados del estuche arquitectónico, se combinan con objetos de



01. STAND MARTINI. SMA. CAJA 34 DP.354



02. STAND FIAT. SMA. CAJA 13 DP.346

03. STAND FIAT. SMA. CAJA 13 DP.375

04. STAND FIAT. SMA. CAJA 13 DP.377

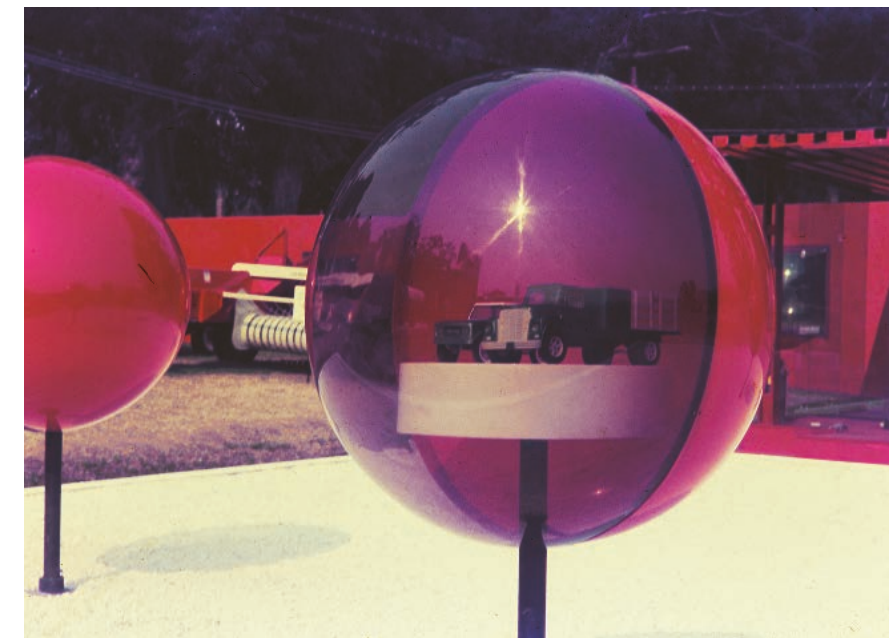


mayor tamaño y geometría elemental. Con simples cubos, prácticamente virtuales, y aros de metal como en el pabellón de Fiat. En este universo monocromo las formas arquitectónicas, por no decir la herencia humanista, conviven junto a maquinarias agrícolas, camiones y automóviles de Harvester-Mc Cormick, Fiat y General Motors. Máquinas incontrolables que parecen mucho más dispuestas a comenzar la «rebelión de los objetos» de Vladímir Maiakovski que a dejarse atrapar por el viejo humanismo de la arquitectura.



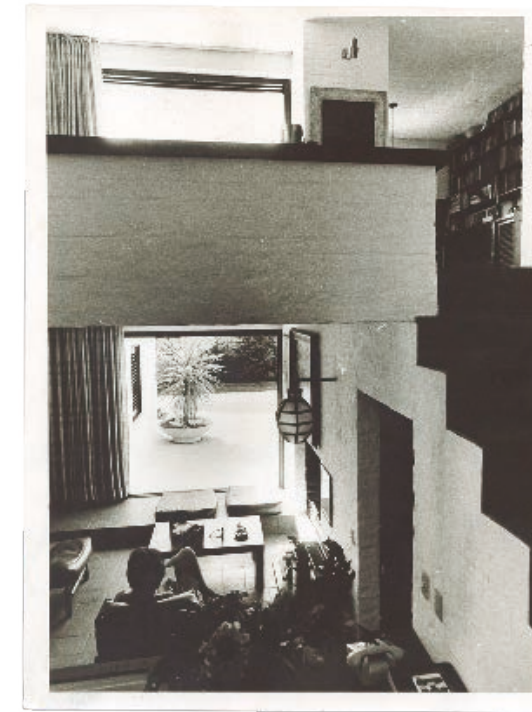
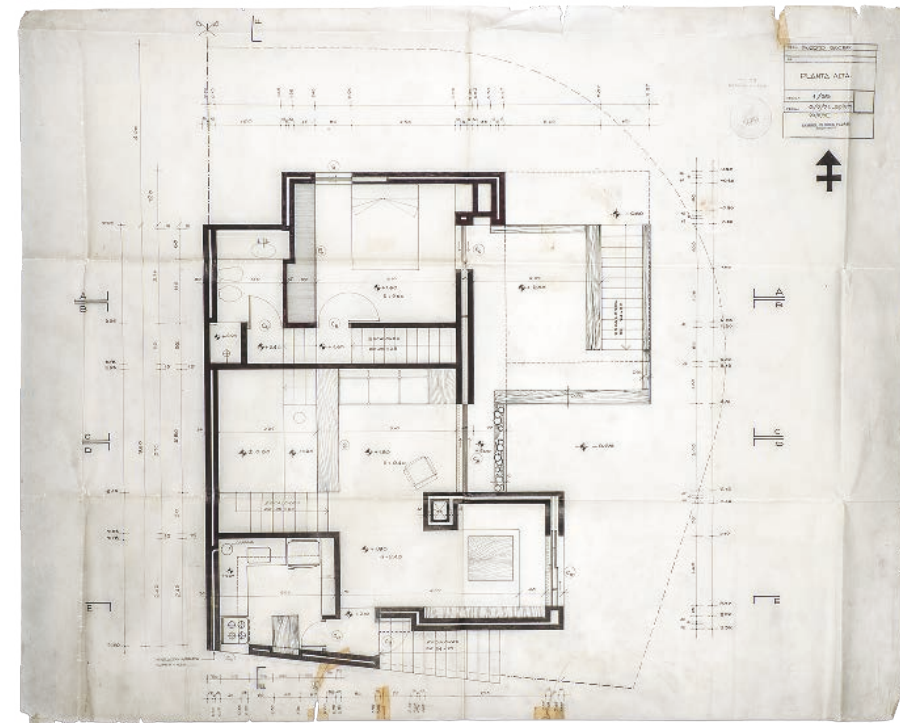
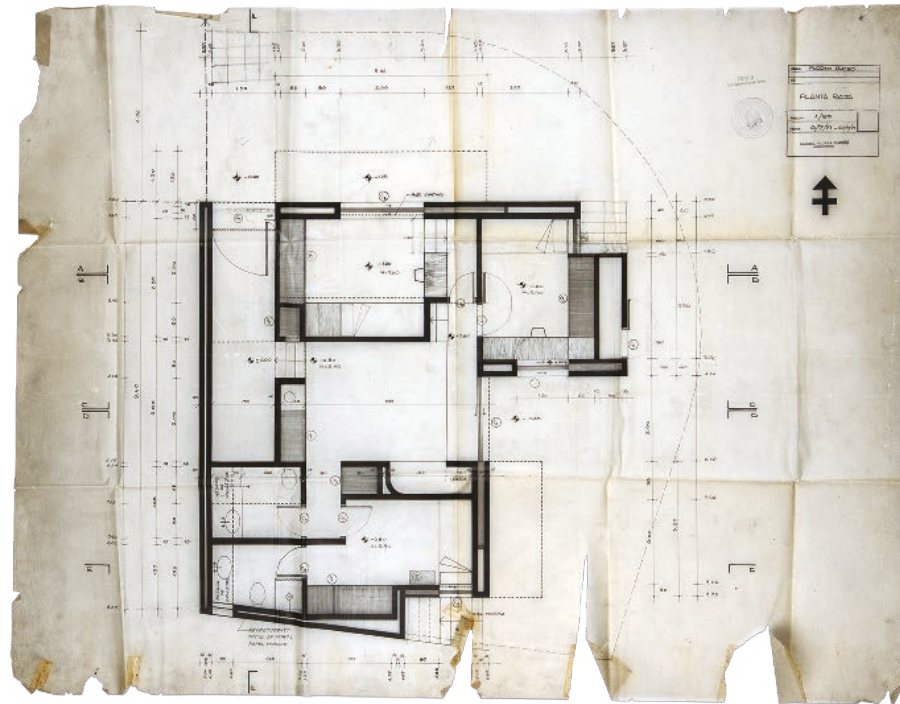
05. STAND INTERNATIONAL. SMA. CAJA13 DP.347

06. STAND INTERNATIONAL. SMA. CAJA13 DP.337



02. PLANTA BAJA, ALBAÑILERÍA.
SETIEMBRE DE 1971. CARP.46 PL.46738

03. PLANTA ALTA, ALBAÑILERÍA.
SETIEMBRE DE 1971. CARP.46 PL.46739



04. VISTA DEL ESTAR ÍNTIMO DESDE EL VESTÍBULO. BTO.10 FT.20328

05. VISTA DEL ESTAR ÍNTIMO CON LA ESTUFA A LEÑA Y EL PASO HACIA EL DEPARTAMENTO DE SERVICIO O DE HUÉSPEDES. BTO.10 FT.20329



AÑO: 1971, PROYECTO

COMITENTE: ANTE MILAT

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 13

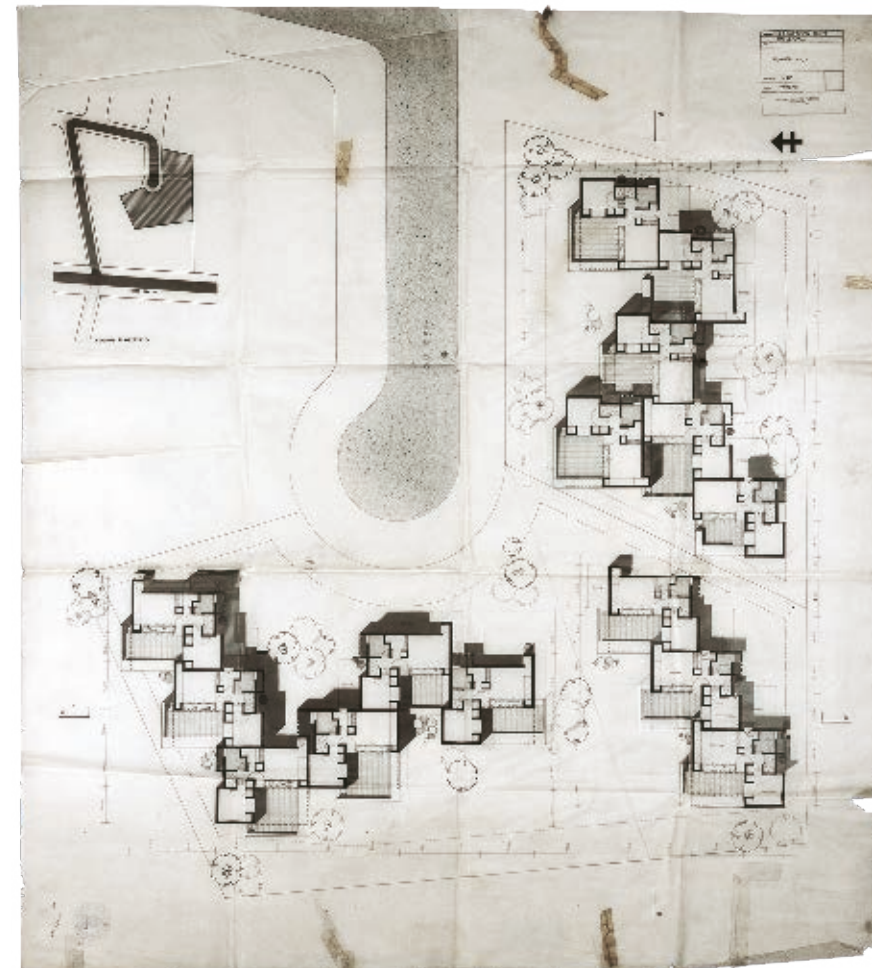
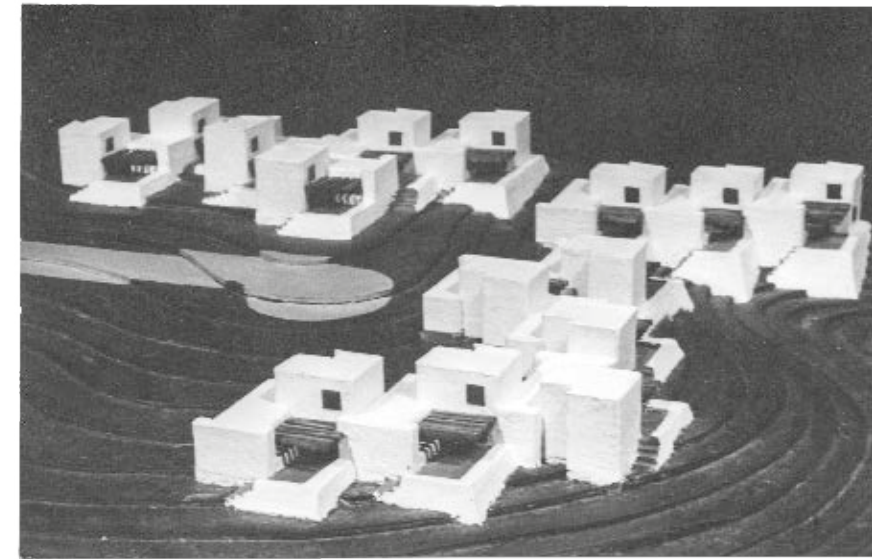
Fotografías: BIBLIORATOS 1 Y 3

Uno de los desafíos que implicaba proyectar vivienda colectiva para Flores Flores radicaba en su convicción de que la arquitectura debía vincularse a un individuo concreto, alguien a quien el proyectista pudiera «conocer o descubrir».

En la propuesta para este conjunto residencial esta voluntad encuentra respuesta en un juego volumétrico que, agrupando unidades, busca otorgar un carácter diferencial a cada vivienda a partir de variaciones y movimientos sobre una tipología común. Es así que la planta general del proyecto remite en algunos aspectos a las organizaciones abigarradas de las villas-patio proyectadas por George Candilis, disponiendo los patios pergolados en el acceso a las viviendas como interfaces entre el espacio íntimo y los jardines colectivos.

Si la consideración del lugar —el entorno, la naturaleza— siempre fue un punto de partida ineludible para el arquitecto, este proyecto evidencia cómo la arquitectura se vale de la topografía y las cualidades del sitio. Por una parte, porque los movimientos de retranqueo, con su alternancia de espacios construidos y patios, se despliegan en un terreno concebido en su totalidad como un gran jardín colectivo, accesible a través de un *cul-de-sac* exclusivo. Por otra parte, porque el conjunto se escalona jugando con la topografía para establecer vínculos variados con el suelo y privacidad en la vecindad entre viviendas, potenciando dichas relaciones con el manejo de grandes planos ciegos en doble altura y la ocupación parcial de las plantas altas, lo que define terrazas individuales.

Las 15 unidades proyectadas, variantes mínimas de una tipología dúplex, muestran la permanencia de ciertos recursos del arquitecto presentes también en sus viviendas unifamiliares: el patio como elemento de transición en el acceso, el ingreso a la vivienda a través de un espacio de circulación central de la casa, el recorrido envolvente hacia las diferentes habitaciones, la presencia de desniveles internos y la utilización del muro profundo, como muro equipado en algunos casos o como recurso para potenciar la presencia del vano sobre la abertura en la definición de las fachadas.



01. FOTOGRAFÍA DE MAQUETA.
BIBL.3 FT.19968

02. PLANTA BAJA GENERAL DEL
CONJUNTO. DICIEMBRE DE 1971.
CARP.13 PL. 43554

NGONONGORO 1972

AÑO: 1972, PROYECTO; 1985, PROYECTO DE AMPLIACIÓN

COAUTOR: CARLOS GILARDI AMARO, PROYECTO

COMITENTE: JUAN HANS SCHACHENMAYR

UBICACIÓN: SAN RAFAEL, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 19

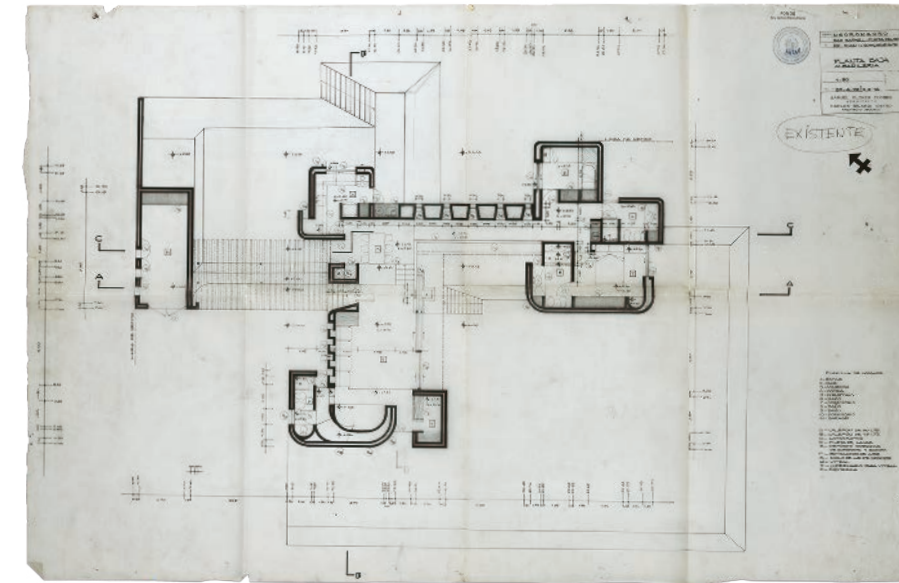
Fotografías: BIBLIORATOS 6 Y 15

Documentos: BIBLIORATO 24

Diapositivas: CAJAS 15 Y 26

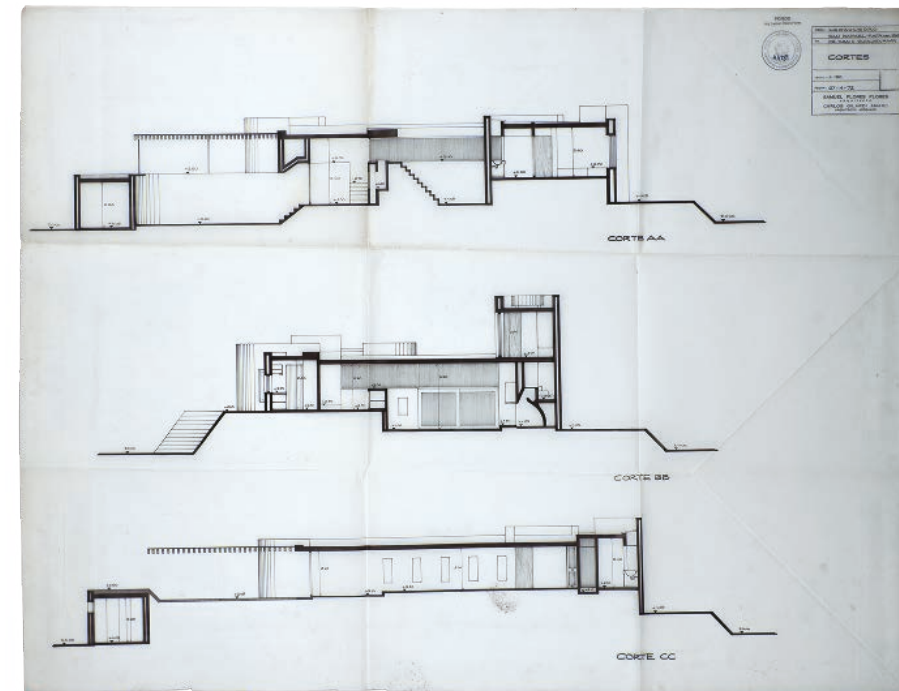
«Todo el recorrido espacial que se impone al visitante demanda tiempo, y el tiempo es importante en arquitectura, pues obliga al observador a percibir cada uno de los espacios que la forma genera». Estas palabras de los autores del proyecto, recogidas por el diario argentino *La Prensa* en un artículo del 18 de marzo de 1973, permiten pensar en el papel adquirido por el pasillo en esta casa, donde la función estrictamente circulatoria del elemento se torna experiencia espacial singular, calificada tanto por las ventanas-troneras que lo iluminan de un lado como por la desmaterialización de prácticamente toda su otra pared a través de un vidriado que lo acompaña casi por completo. Así, a la par de servir como dispositivo para conseguir la máxima intimidad de dos de los tres dormitorios de la casa con sus respectivos baños, se constituye en un lugar capaz de ofrecer una de las tantas secuencias destacadas del recorrido interior en juego con el entorno.

Una serie de planos, fechados en 1985 y firmados esta vez solamente por Flores Flores, contienen una propuesta de ampliación para el mismo cliente: el doctor Juan H. Schachenmayr. A grandes rasgos, esta consiste en el crecimiento de la cocina con comedor diario hacia el otro lado de la pared con troneras y la incorporación de un nuevo dormitorio en el ala sureste de la casa, la más cercana al mar.



01. PLANTA BAJA. MAYO DE 1972.
CARP.19 PL.44236

02. CORTES. ABRIL DE 1972.
CARP.19 PL.44237





03. VISTA DESDE EL OESTE. CAJA 15 DP.0443

04. VISTA DESDE EL NORTE. BTO.15 FT.20862



05. VISTA DESDE EL SUR. BTO.15 FT.20865

06. VISTA DEL ESTAR CON LA ESTUFA A LEÑA. CAJA 15 DP.0445.

07. VISTA HACIA EL MAR DESDE EL VENTANAL DEL ESTAR. CAJA 15 DP.0446

CASA DAMIANI 1973

AÑO: 1973, PROYECTO; 1976, AMPLIACIÓN

COMITENTE: JORGE DAMIANI Y SRA.

UBICACIÓN: BALNEARIO LA PALOMA, ROCHA, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

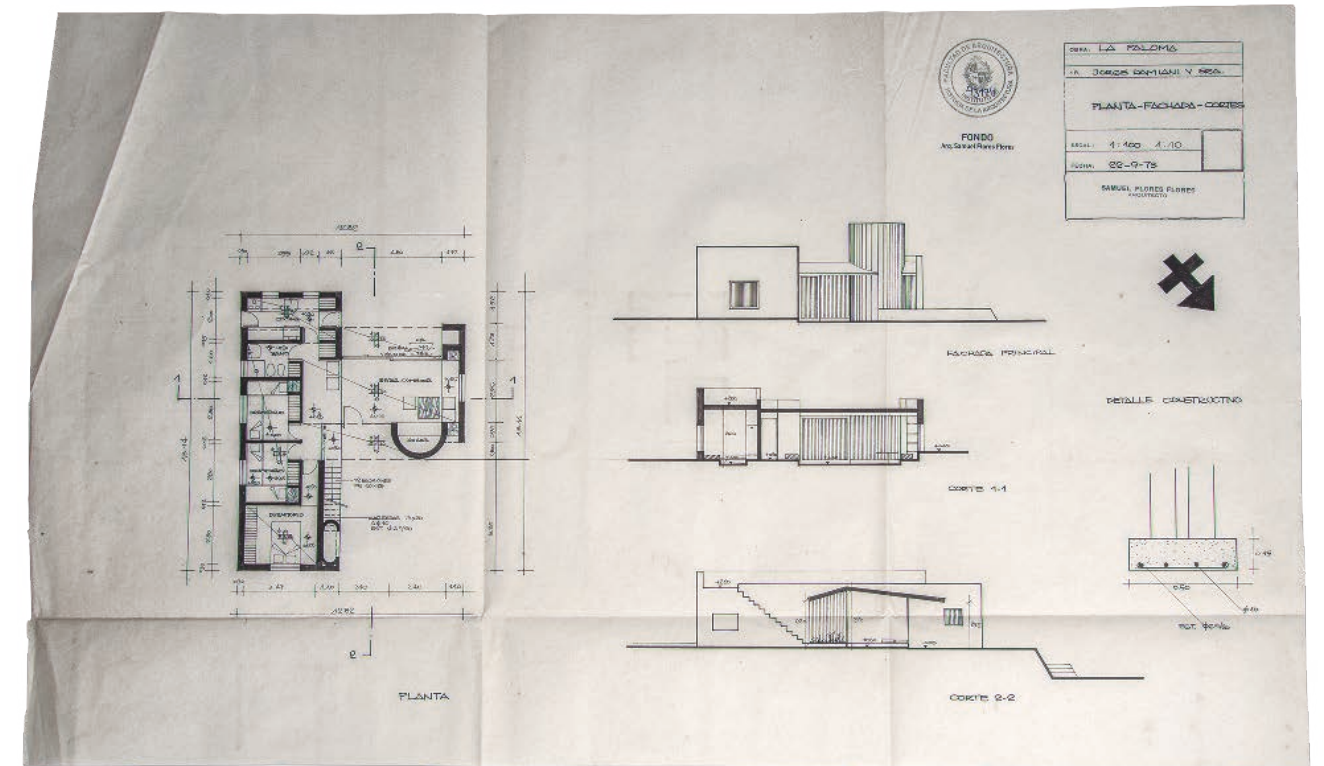
Planos: CARPETAS 10

Diapositivas: CAJAS 14

Samuel Flores Flores y el artista plástico Jorge Damiani fueron amigos desde la juventud. De hecho, es posible reconocer al menos un cuadro de Damiani en las fotografías interiores de la casa Poseidón. Además, ambos montaron dos exposiciones en Punta del Este en las que se mostraban maquetas, fotografías y cuadros de cada uno de ellos. La más publicitada fue la del verano de 1979, realizada en el *hall* del edificio Zorba.

En una nota publicada por *El País* titulada «Encuentro en el surrealismo», Samuel Flores elogiaba el profundo misterio que encierra la pintura metafísica de Damiani, una atmósfera cercana al ritual o, si se prefiere, a aquellas experiencias profundas y ancestrales que permanecen latentes bajo la superficie del mundo real. Pero parece bastante claro que las arquitecturas pintadas por Damiani tienen muy poco que ver con aquellas construidas por Samuel Flores. De hecho, más que recurrir a arquitecturas fantásticas o siquiera orgánicas, Damiani prefiere las formas elementales y cerradas, las formas cúbicas de la herencia hispana o bien los solitarios cascos de estancia, unos paralelepípedos extraños perdidos en el vacío absoluto del campo. En Damiani no hay invención sino más bien melancolía, o, en todo caso, exploración dentro de un mundo poblado por fantasmas.

En 1973 Samuel Flores construyó para Jorge Damiani una casa de veraneo en La Paloma que luego amplió en 1976. La vivienda original estaba formada por la barra ortogonal que contiene los dormitorios y servicios más un segundo volumen transversal donde se aloja la zona de estar con la estufa de espaldas a la calle y un plano de vidrio corredizo de frente al mar. Los otros dos puntos notables de la vivienda que aprovechaban las vistas en panorama del océano eran la cocina, colocada en la punta de la barra, y una azotea-mirador a la que se llegaba por una escalera exterior. Luego, con la incorporación de un dormitorio en planta alta, la terraza fue absorbida y la nueva masa vertical acabó por quitar claridad a la volumetría.



En el Archivo Samuel Flores Flores también figuran los planos de la remodelación de una vivienda en la calle Félix Luna, en el Prado de Montevideo, a nombre de la sucesión José Víctor Damiani, famoso barítono y padre de Jorge Damiani.

01. PLANTA, ALZADO, CORTES Y DETALLE DE CIMENTACIÓN. CONSTRUCCIÓN ORIGINAL, ANTES DE LA AMPLIACIÓN. SETIEMBRE DE 1973. CARP.10 PL. 43174.



02. EXTERIOR. CONSTRUCCIÓN ORIGINAL.
CAJA 14 DP0404

03. EXTERIOR. VISTA DESDE
LA PLAYA. CONSTRUCCIÓN ORIGINAL.
CAJA 14 DP. 0410



04. VISTA DEL ESTAR DESDE LA TERRAZA.
CAJA 14 DP0414

05. VISTA DE LA PLAYA A TRAVÉS DEL ESTAR
VIDRIADO. CAJA 14 DP0413

06. FOTOGRAFÍA A TRAVÉS DEL ESTAR CON
LA ESCALERA QUE CONDUCE A LA TERRAZA-
MIRADOR AL FONDO. CAJA 14 DP0418



CASA PICCHI 1973

AÑO: 1973, PROYECTO INICIAL; 1974, PROYECTO DEFINITIVO; 1975, AMPLIACIÓN

COMITENTE: PABLO PICCHI Y MARÍA PAULA TOPPANI

UBICACIÓN: PINARES, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 17

Fotografías: BIBLIORATO 6 Y 12

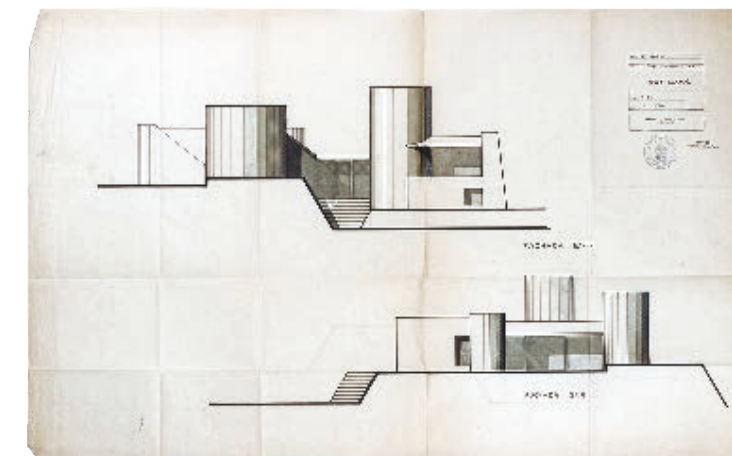
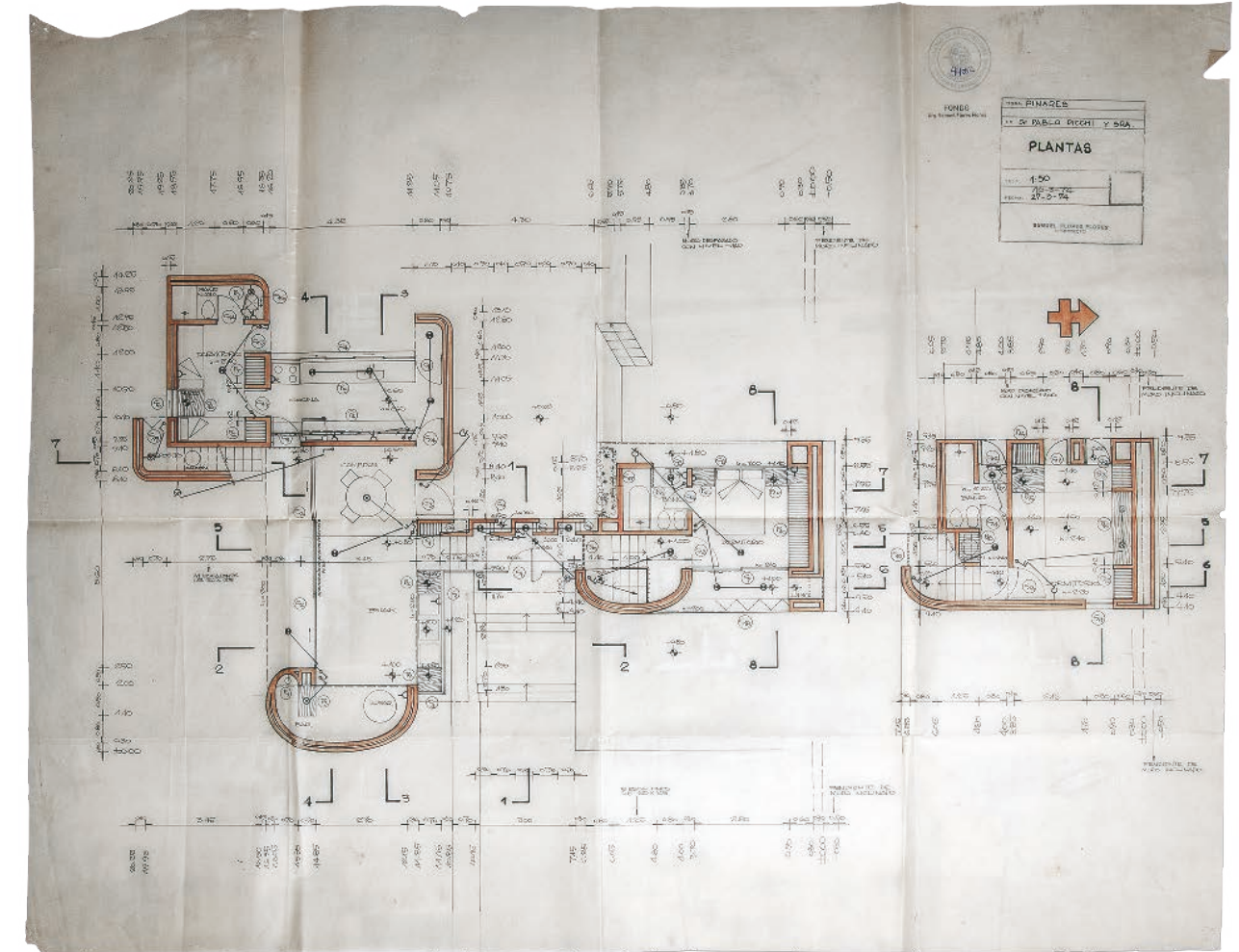
Documentos: BIBLIORATO 24

Diapositivas: CAJAS 8 Y 26

Esta vivienda fue realizada para alojar a una familia compuesta por un matrimonio y sus dos hijos. El ingreso, elevado mediante varios escalones, se ubica en el eje de la fachada orientada al este y se enfrenta a un estrecho corredor que separa la zona de los dormitorios del área de relación. Ascendiendo hacia el sur, el estar se abre a un mar demorado que cada día los habitantes redescubren, rodeados por una enorme chimenea habitable. La forma curva del hogar, casi una cueva, ofrece su lado convexo al exterior, actuando como muralla que protege el acceso.

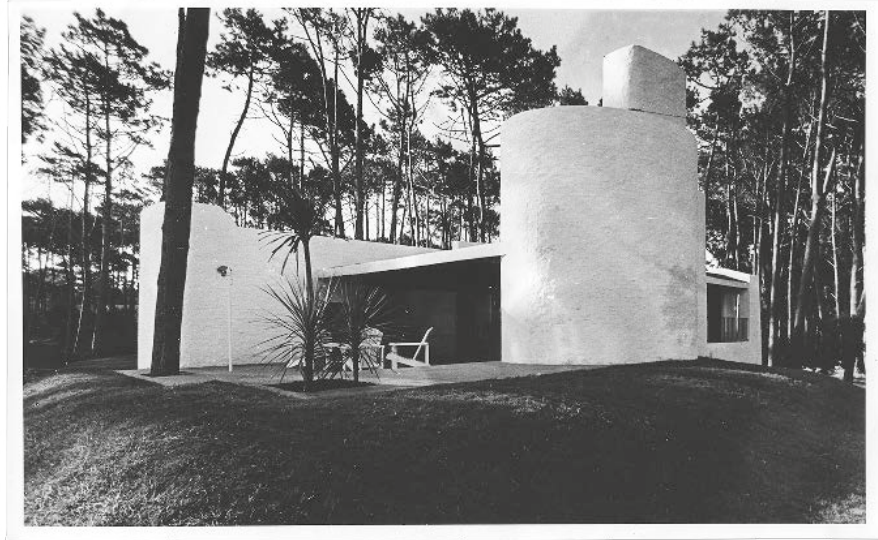
En el archivo se conservan 31 planos con distintas versiones realizadas entre 1973 y 1974. En 1975, probablemente con la obra en construcción, se incorporó un dormitorio de huéspedes sobre el ala oeste, permitiendo el acceso a la cubierta mediante una escalera exterior.

En 1976, varias fotografías de la casa fueron publicadas en la sección «Decoración y Arquitectura» del diario bonaerense *La Prensa*. La nota, que llevaba por título «El mar visto de sopetón», evidencia que el autor comprendió la toma de partido, que se resiste a la atracción de la costa. «Un solo pedacito de mar, bien presentado, tiene más valor que el horizonte entero», palabras que traducen con sencillez una de las principales estrategias de proyecto utilizadas por el arquitecto.



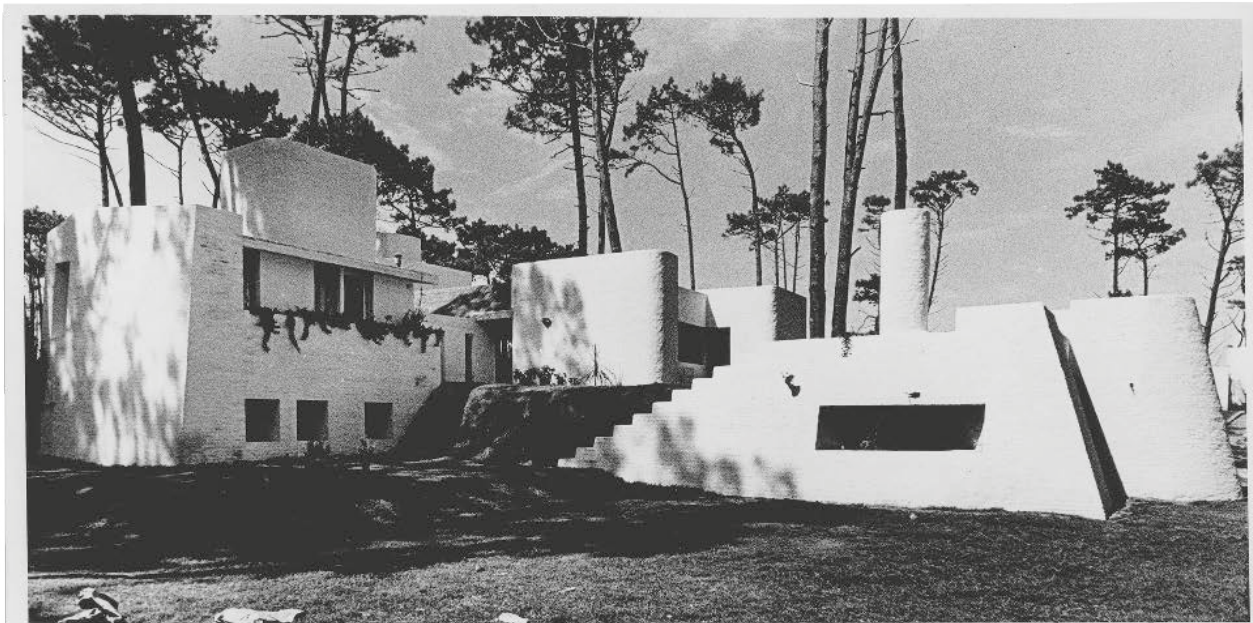
01. PLANTA BAJA Y PRIMER NIVEL.
MARZO DE 1974. CARP.17 PL.44002

02. FACHADA ESTE Y SUR. ABRIL DE 1974.
CARP.17 PL.43996



03. VISTA DESDE EL SURESTE. BTO.12. FT.20519

04. VISTA DESDE EL OESTE. BTO.12. FT.20536



05. VISTA INTERIOR DEL ESTAR HACIA EL SUR. CAJA 28 DP.214.

06. VISTA INTERIOR DEL ESTAR HACIA EL ESTE. CAJA 28 DP.221



CASA SEGLIN 1973

AÑO: 1973, PROYECTO

COMITENTE: OSVALDO SEGLIN

UBICACIÓN: SAN ISIDRO, BUENOS AIRES, ARGENTINA

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 62

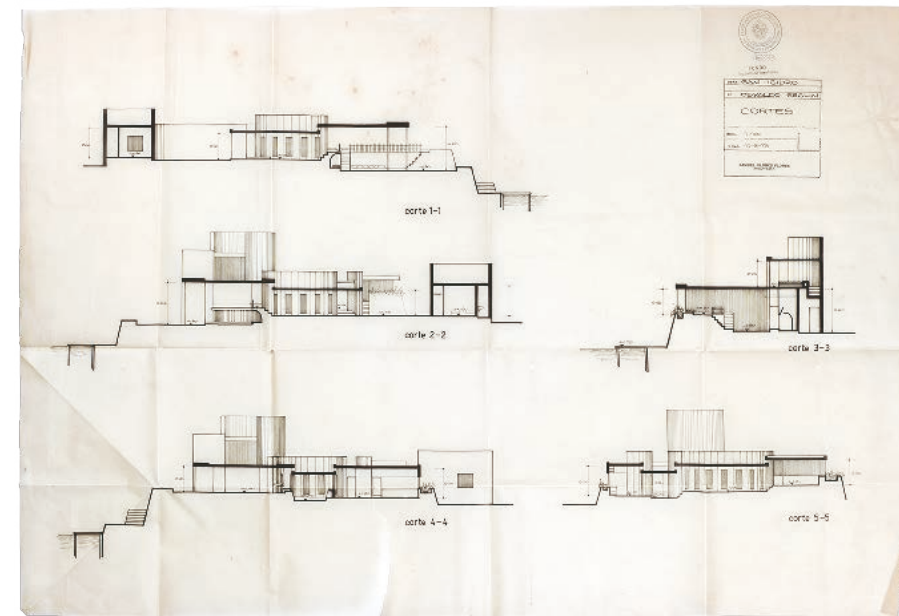
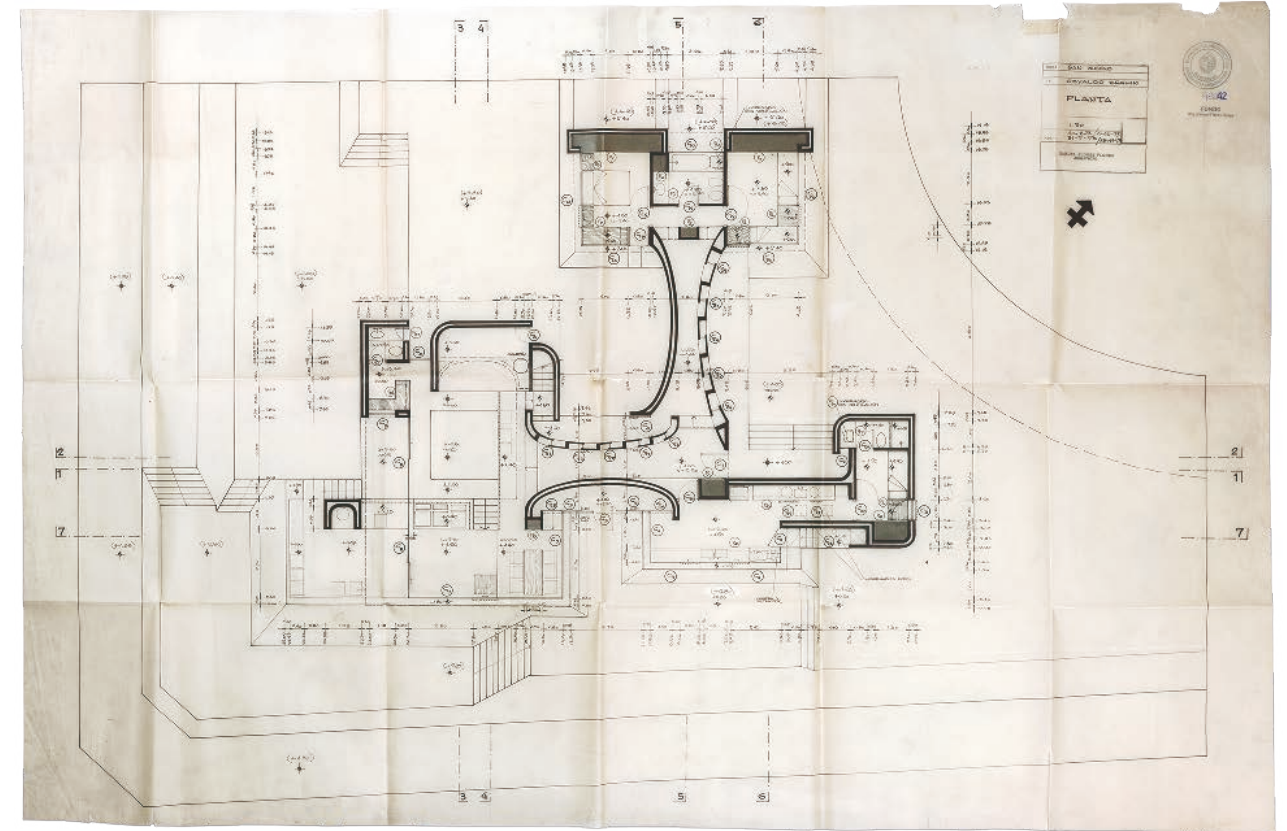
Fotografías: BIBLIORATO 6 Y 11

Diapositivas: CAJAS 9 Y 29

Hacia la década del 70 la arquitectura de Samuel Flores Flores se convierte en una marca regional. A partir de las obras realizadas en Punta del Este surgieron varios encargos para propietarios de veleros y tierras en el Boating Club de Becar, el primer barrio náutico de Buenos Aires. La casa de Seglin continúa una serie iniciada por Jorge Brauer en 1969 y seguida por Oscar Resburgo. Las tres grandes residencias se ubicaron en uno de los *cul-de-sac* sobre el río y fueron estudiadas como un conjunto para mantener las vistas.

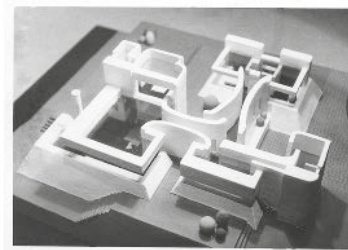
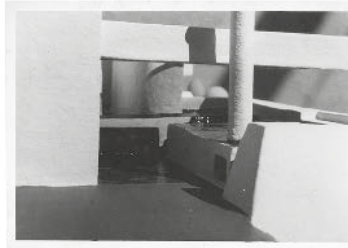
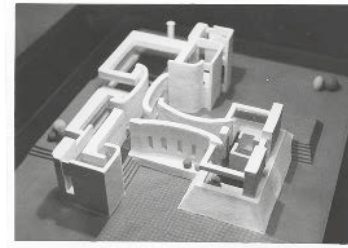
A partir de estas obras, el arquitecto traslada en 1974 su estudio a San Isidro y se instala en un pequeño apartamento. Ese mismo año se integran Patricia y Alexia Gol Parés y luego Stella Maris Rolandi, además de otros colaboradores. Entrevistadas el día 24 de junio de 2019, las tres recordaban el mínimo espacio donde se proyectaron las primeras grandes residencias: «era un estudio muy chiquitito —tendría cuatro por cuatro metros— en el edificio de Tribunales. Subíamos en el ascensor junto con los presos. Tenía solo dos mesas, que él había traído de Montevideo, y trabajábamos todos en ellas porque había muy poco espacio». Al año siguiente se trasladaron a un estudio de más de cien metros cuadrados en la zona de Recoleta.

33 planos, 79 fotografías, 43 diapositivas y algunos negativos componen el conjunto de documentos de la Casa Seglin. Varias imágenes corresponden a detalles de una acabada maqueta de yeso realizada por Jorge Videla. Gran parte del acervo fotográfico ofrece vistas desde y hacia las amarras. Tomas en las que se manifiestan las sensaciones provocadas por el contraste entre el rugoso interior protegido por los muros curvos y la franca apertura hacia el exterior que permiten las terrazas.



01. PLANTA. JULIO DE 1973. CARP.62 PL.48242

02. CORTES. MARZO 1973. CARP.62. PL.48233



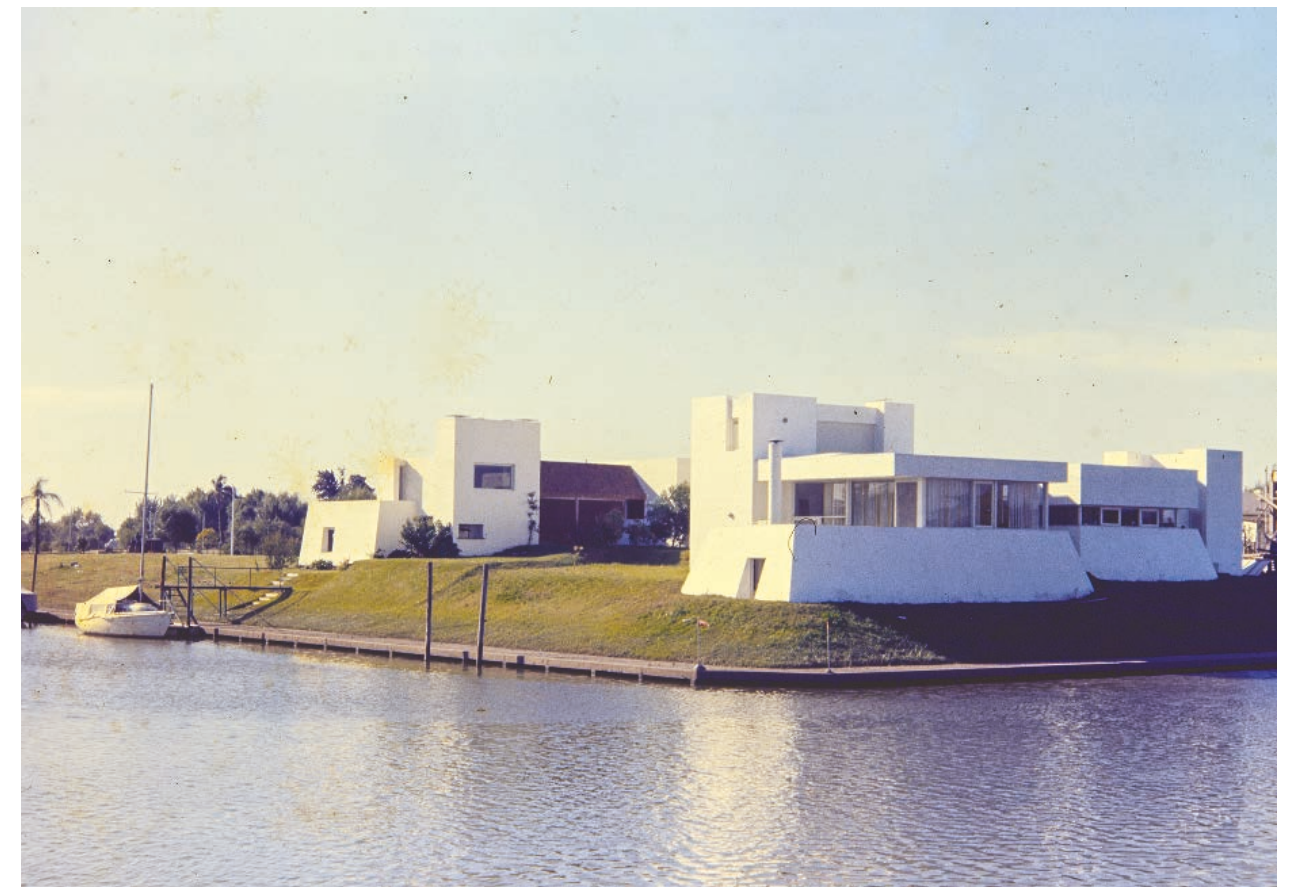
03. FOTOGRAFÍAS DEL MODELO DE YESO.
BTO.II FT.20393

04. VISTA DESDE EL ESTAR HACIA EL SURESTE. BTO.II FT.20447



05. VISTA DESDE EL RÍO. CAJA 9. DP. 248

06. VISTA DESDE EL RÍO. CAJA 9. DP. 250



CASA SOLANA DEL MAR

1973

AÑO: 1973, PROYECTO

COMITENTE: DIANA MILANTONI

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

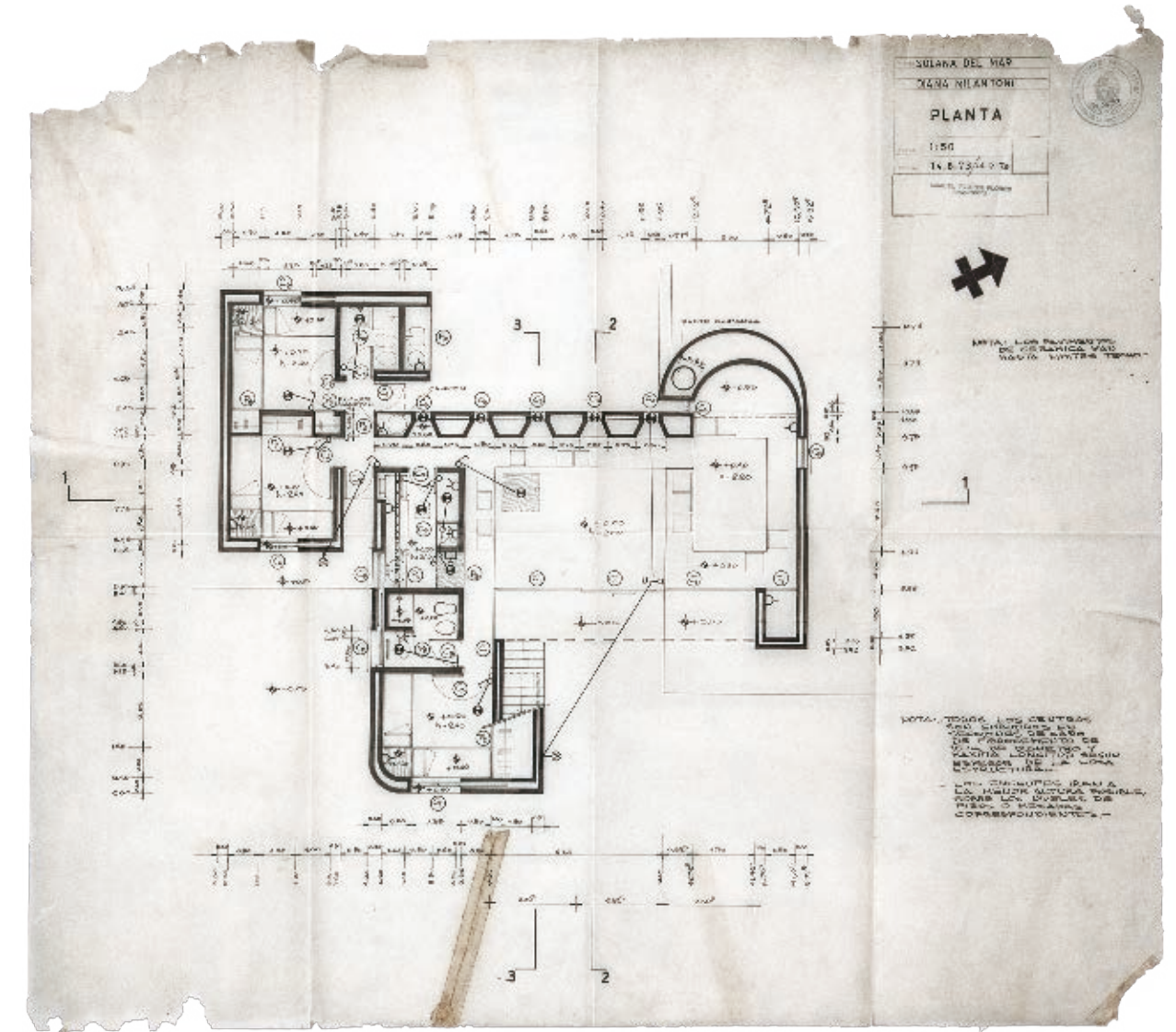
Planos: CARPETA 14

Fotografías: BIBLIORATO 15

Es una vivienda compacta que supera apenas los cien metros cuadrados, organizada en un único nivel y con ligeras elevaciones de uno o dos escalones. La habitación que se adelanta sobre el este compone la fachada principal y recibe uno de los elementos reconocibles en la obra de Flores Flores: la escalera lateral que permite el acceso a la cubierta.

Las dos fotografías exteriores que se conservan en el archivo contraponen la claridad del macizo al oscuro hueco contiguo, brindando la imagen austera y despojada que caracteriza la domesticidad mediterránea. En ninguna de ellas se puede ver el acceso, que queda casi oculto, ubicado en una especie de nicho flanqueado por uno de los dormitorios y por el largo muro que soporta los servicios.

11 planos corresponden al proyecto construido y 14 son bocetos de una ampliación no construida, proyectada en 2016 con la colaboración de la arquitecta Roselyne Deana. La reforma, que incorporaba dos pequeños volúmenes de servicios, continuaba la lógica del proyecto inicial. Lograba, con un mínimo gesto, encerrar completamente el acceso y aumentar el impacto del volumen principal.



01. PLANTA, AGOSTO DE 1973. CARP.14 PL. 43629



02. VISTA DE LA FACHADA DESDE EL SURESTE. BTO.15 FT.20888

03. VISTA DE LA FACHADA DESDE EL NORESTE. BTO.15 FT.20890



04. EL ESTAR, CON LA GRAN ESTUFA QUE CONTIENE EL ESPACIO SOBRE EL OESTE. BTO.15 FT.20891

PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL
HOSPITAL PÚBLICO DE PAN DE AZÚCAR
1974

AÑO: 1974, PROYECTO DE AMPLIACIÓN

COAUTORES: CARLOS GILARDI Y ENRIQUE TRUCCO

COMITENTE: MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS DE URUGUAY

UBICACIÓN: PAN DE AZÚCAR, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 14 Y 15-02

Fotografías: BIBLIORATOS 1 Y 6

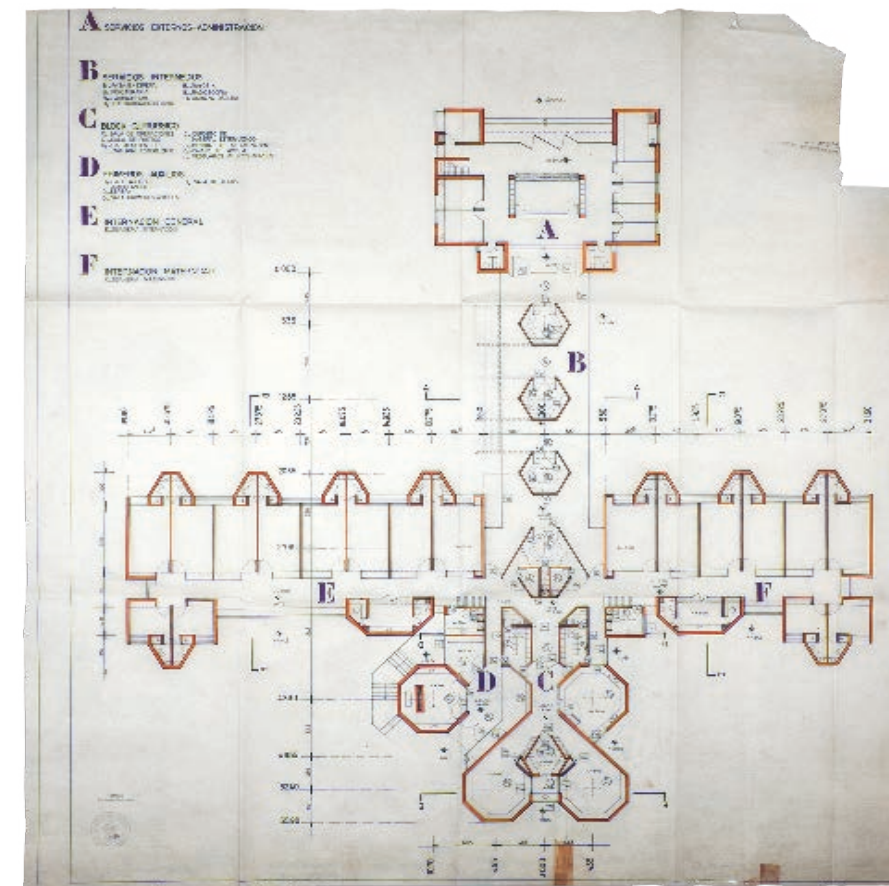
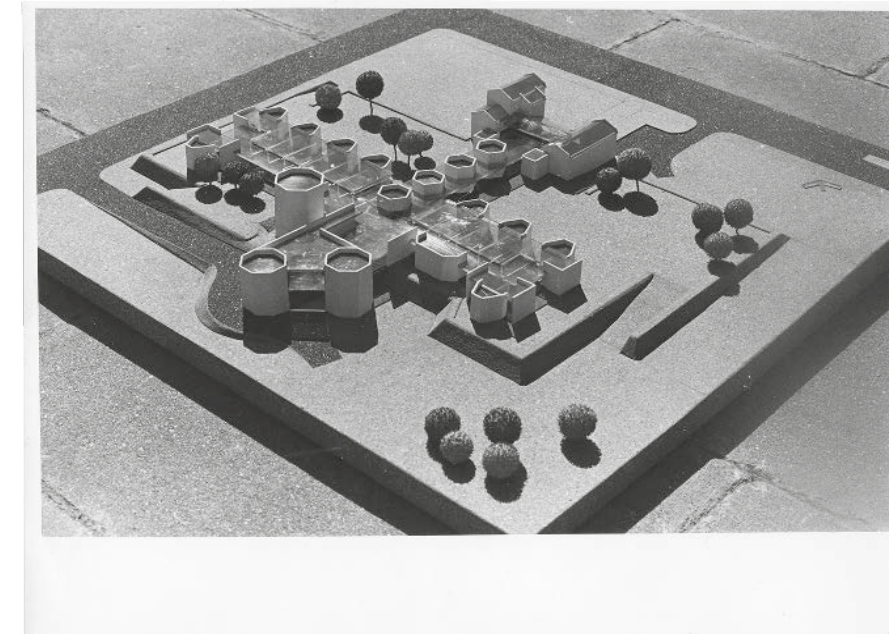
Maqueta: CARTÓN Y ACRÍLICO

El primer hospital público de Pan de Azúcar fue un prototipo muy sencillo, el llamado «modelo A», proyectado por Giovanni Veltroni sobre la base de un estudio anterior realizado por Juan Giuria para el Ministerio de Obras Públicas. El edificio tenía policlínica y salas de curación en un cuerpo central flanqueado por dos pabellones, uno a cada lado, que contenían enfermería e internación para hombres y mujeres.

La ampliación propuesta por Flores y Gilardi —luego se sumó Trucco— tiene como base una planta en cruz. El brazo principal parte del viejo hospital de Veltroni —ahora reutilizado como pabellón administrativo y acceso general— y termina en el *block* quirúrgico, junto a la emergencia. El segundo brazo, perpendicular al primero, contiene la zona de internación y está dividido de forma asimétrica para generar dos zonas de habitaciones: una a cada lado y cada una de ellas destinada a un sexo diferente.

A primera vista la «máquina de curar» de Flores, Gilardi y Trucco parece sacar partido de la dureza del programa y la repetición de las piezas macizas sin tomarse demasiadas libertades formales, como en un buen ejercicio de arquitectura de sistemas. Sin embargo, el edificio tiene algunos guiños proyectuales que recuerdan a Louis Kahn. Además, la forma y ubicación de los baños dentro de las habitaciones resultan poco prácticas, por no decir caprichosas. También la secuencia de piezas geométricas encadenadas sobre el recorrido principal parece provenir mucho más de una intención dramática que de una causa estrictamente funcional. Incluso la obsesión en el uso de acrílico de color naranja en la maqueta final habla más de un culto maquinista —o de la puesta en escena de un fetiche tecnológico— antes que de la aséptica precisión técnica propia de los equipamientos sanitarios.

En todo caso, el proyecto es una buena muestra de que las búsquedas de Flores siempre entran en conflicto con los protocolos del puro ejercicio técnico.



01. MAQUETA DE LA VERSIÓN FINAL.
BIBL.1 FT.19842

02. PLANTA DE 1974. CARP.15-02
PL.43782

CASA EN LAGUNA DEL SAUCE 1975

AÑO: 1975, PROYECTO

COMITENTE: CONTADOR RODOLFO QUINCKE

UBICACIÓN: LAGUNA DEL SAUCE , MALDONADO, URUGUAY

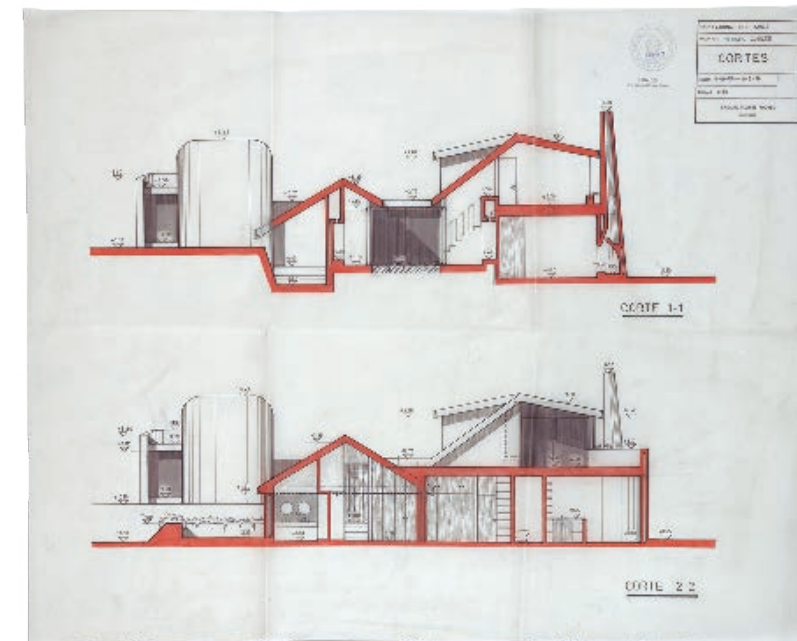
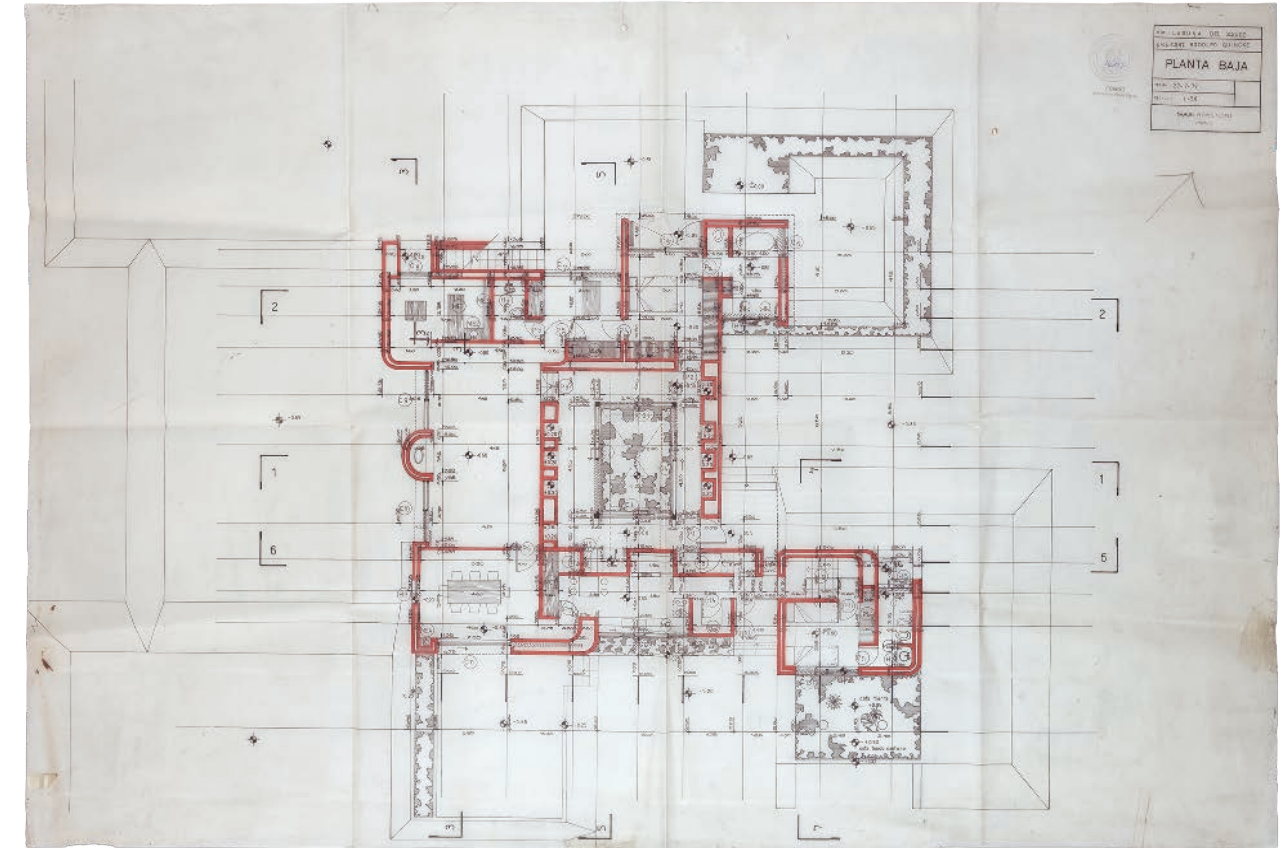
IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 22

La documentación gráfica conservada en el Archivo Samuel Flores Flores acerca de esta obra reúne una secuencia de planos que comienza con un primer anteproyecto esquemático del año 1975 y culmina con las plantas de albañilería definidas en detalle para su construcción, elaboradas en marzo de 1978. Es posible, a partir de esta serie, realizar un seguimiento de cuáles eran los conceptos basales del proyecto y cuáles las principales preocupaciones del arquitecto.

En este sentido, el primer anteproyecto ya plantea el esquema que permanecerá hasta el proyecto definitivo: un patio central definido por cuatro gruesos muros desfasados que organizan la distribución del resto del programa. El mismo contiene indicaciones escritas a mano que documentan cuales eran los temas principales a resolver: la definición de los muros exteriores de la vivienda, la búsqueda de las mejores vistas desde las habitaciones de descanso, la presencia de accesos independientes para algunas de ellas, la resolución del garaje semienterrado y, especialmente, la definición del vínculo de cada una de las habitaciones con el jardín. En todos estos puntos las sucesivas versiones exploraron múltiples alternativas posibles con la incorporación de los elementos que formaban parte de un lenguaje ya consolidado del arquitecto por esos años.

Es interesante observar, además, cómo el sencillo esquema organizativo inicial se complejizó hacia el proyecto final, al generarse una mayor diversidad de accesos y circulaciones internas que otorgaron variedad al vínculo entre las habitaciones y relativa autonomía a algunos sectores de la casa.



01. PLANTA BAJA. JULIO DE 1977.
CARP.22 PL.44506

02. CORTES. ESCALA 1:50. MARZO DE 1978.
CARP.22 PL.44510

CASA FERRO

1975

AÑO: 1975, PROYECTO

COMITENTE: FEDERICO FERRO

UBICACIÓN: SAN RAFAEL, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 17

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 16

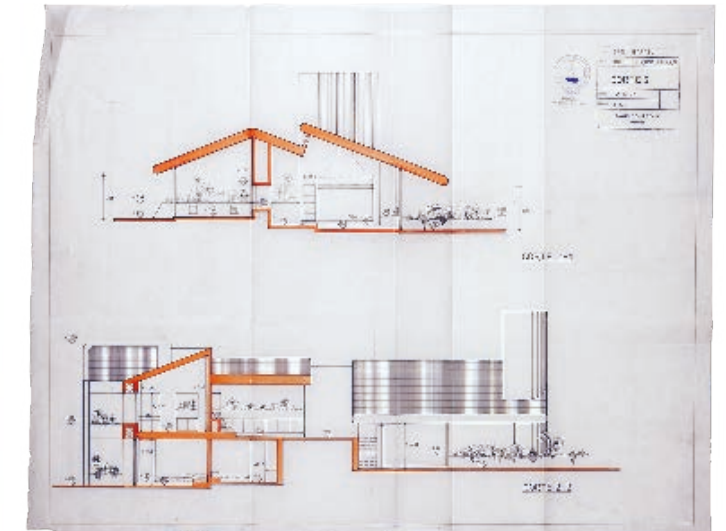
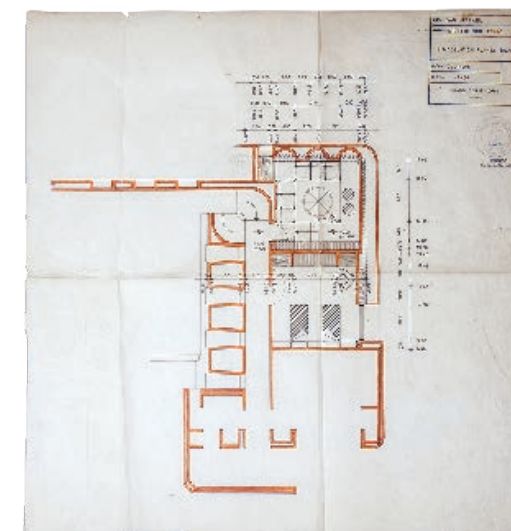
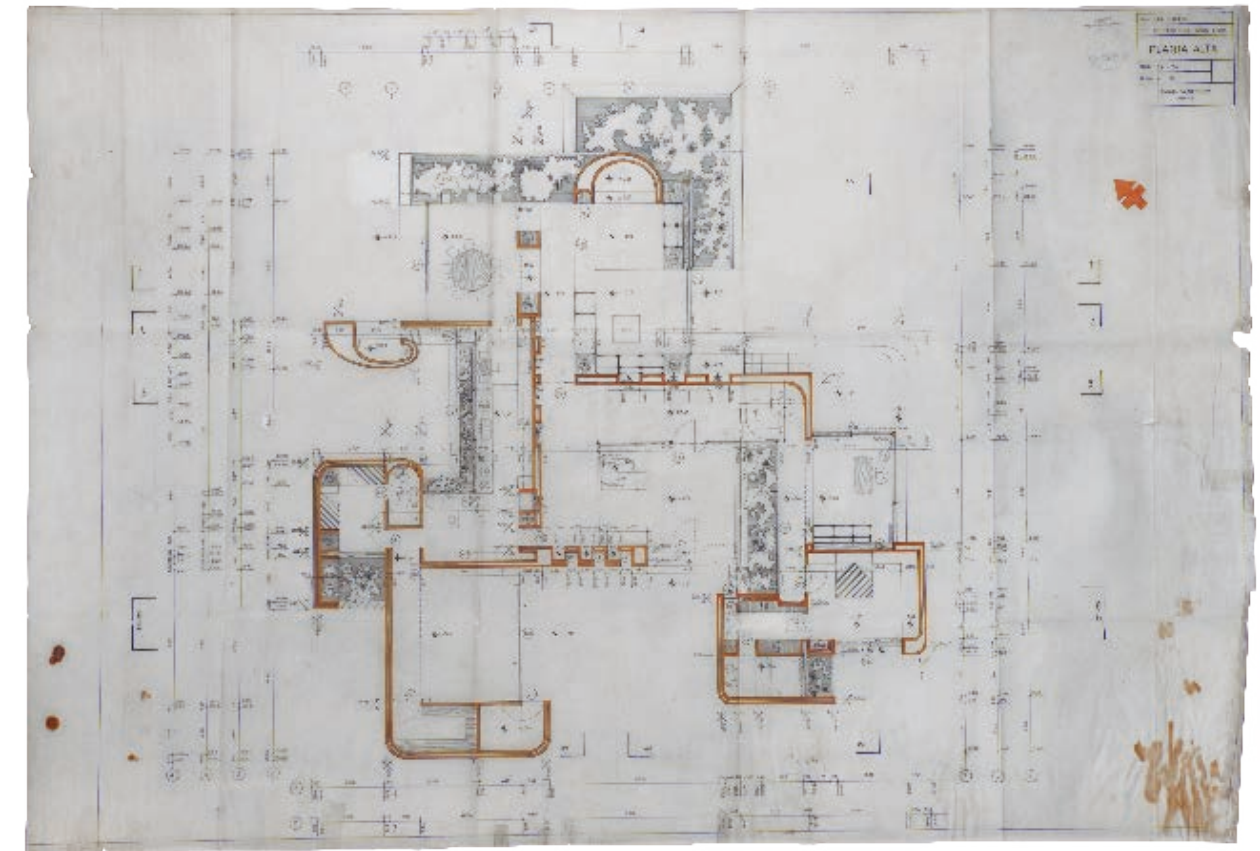
Diapositivas: CAJAS 3 Y 25

Documentos: BIBLIORATOS 24 Y 33

Raúl Biraben escribió en *La Prensa* de Buenos Aires que la casa de Federico Ferro era una buena demostración del camino emprendido por Samuel Flores durante aquellos años con la «idea de reutilizar el patio como lugar dignificante y, por añadidura, como pivote organizador de la composición arquitectónica». «Su idea de patio como atrio», agregaba Birabén, «coincidió aquí con la necesidad de proteger al que llega para que no lo molesten los vientos que suelen soplar, fuertes, del sur». Pero el patio no es un simple elemento funcional ni de control climático sino, tal como declaró el propio Flores para la sección «Decoración y Arquitectura» del medio ya citado, una de las piezas centrales en el intento de «revalorizar una tradición arquitectónica que tiene aún vigencia a pesar de haber sufrido los embates racionalistas, que lo hicieron desaparecer de la arquitectura».

Pero además de este espacio central que organiza recorridos y rituales domésticos, la vivienda sorprende por la extraña combinación entre los habituales planos curvos utilizados por Flores y los techos inclinados a dos aguas, que el cronista de *La Prensa* no dudaba en vincular a la arquitectura pseudo-Tudor que caracterizaba a San Rafael. De hecho, la casa Ferro parece mantener una inquietante tensión entre fragmentos de naturaleza diversa y una base geométrica encargada de contener la diversidad. De los elementos participantes en este juego de tensiones merece destacarse el papel del «estufón»: un plano curvo de tamaño desmesurado convertido en estufa y chimenea que impacta con violencia sobre la suave pendiente del techo inclinado.

En el Archivo Samuel Flores Flores existen al menos siete juegos de planos dibujados entre febrero de 1975 y mayo de 1976 que dan cuenta de las correcciones y los cambios introducidos por el arquitecto durante el proceso de proyecto. Más allá de las pequeñas transformaciones en el estar, comedor, la forma de la cocina, el patio y la cochera, los cambios más interesantes suceden en la zona



01. PLANTA BAJA, ABRIL DE 1976. CARP.17 PL. 43931.

02. PLANTA, NIVEL SEMIENTERRADO, OCTUBRE DE 1976. CARP.17 PL.43912.

03. CORTES, ABRIL DE 1976. CARP.17 PL.43977.



04. RECIBIDOR Y PATIO EXTERIOR.
BIBL.16 FT.21186.

05. RECIBIDOR Y PATIO EXTERIOR.
BIBL.16 FT.21180.

06. INTERIOR DEL LIVING ROOM
CON EL «ESTUFÓN» AL CENTRO.
BIBL.16 FT.21197.



de los dormitorios. Con fecha 29 de octubre de 1976, presumiblemente con la obra en marcha, Flores introdujo nuevas modificaciones en el ala semienterrada de los dormitorios, donde incorporó un estar en penumbra cubierto por una cúpula rebajada e iluminado por una linterna cenital.



07. EXTERIOR, FACHADA NORESTE.
BIBL.17 FT.21181

08. FOTOGRAFÍA INTERIOR DEL SALÓN
SEMIENTERRADO. SMA CAJA 3 DP.88



MAREMOTO 1975

AÑO: 1975, PROYECTO; 1978, PROYECTO DE REFORMA Y AMPLIACIÓN

COMITENTE: SAMUEL FLORES FLORES (FAMILIA FLORES - AROCENA)

UBICACIÓN: PINARES, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 18

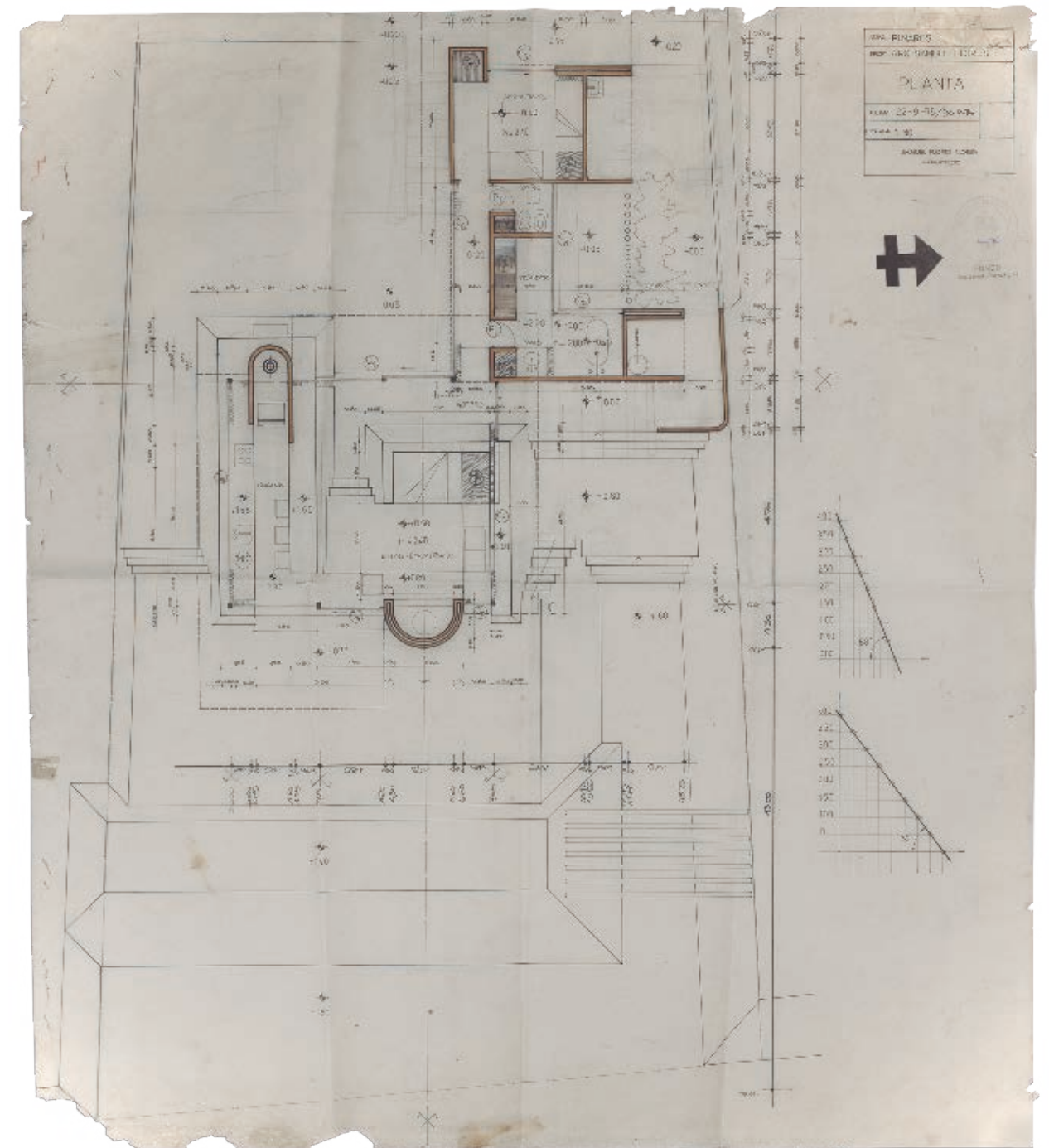
Fotografías: BIBLIORATOS 6 Y 18

Documentos: BIBLIORATO 24

Diapositivas: CAJAS 17, 26 Y 37

De acuerdo a una versión brindada por el artículo «Casa para holgar» publicado el 26 de diciembre de 1976 en el diario bonaerense *La Prensa*, ciertas teorías concebidas por el arquitecto habrían nacido entre la realización del proyecto de Maremoto y los primeros momentos de su disfrute en familia. Una de ellas transitaría por lo que Flores Flores dio en llamar «casa de turismo», a la que diferenciaba de la de veraneo o fin de semana por su capacidad de producir una vida completamente distinta de «verdadera diversión». La otra estaría relacionada con el primer nombre de Maremoto, El Hornero, pájaro cuyo nido funcionará como una analogía a la que el arquitecto recurrirá a lo largo de su vida para elaborar ciertas reflexiones acerca de «la casa» en términos generales. En este caso en particular, el epónimo valió como excusa para explicar la sencillez de la tipología y el trayecto ascendente y en espiral entre el nivel de calle y la zona frente a la estufa a leña, destinada a servir tanto de estar como de dormitorio matrimonial.

Por medio de un plano fechado en 1978 se conoce un proyecto de reforma y ampliación cuyo planteo más significativo es la separación del espacio íntimo de la pareja con respecto al estar a través de su ubicación en un volumen independiente, perpendicular a la barra en donde se sitúa la habitación de los niños. De esta manera, Flores proponía una modificación sustantiva que cerraba la casa en torno a un nuevo patio, poniendo así en entredicho la sencillez de la propuesta tipológica señalada por el artículo de *La Prensa* un par de años antes.

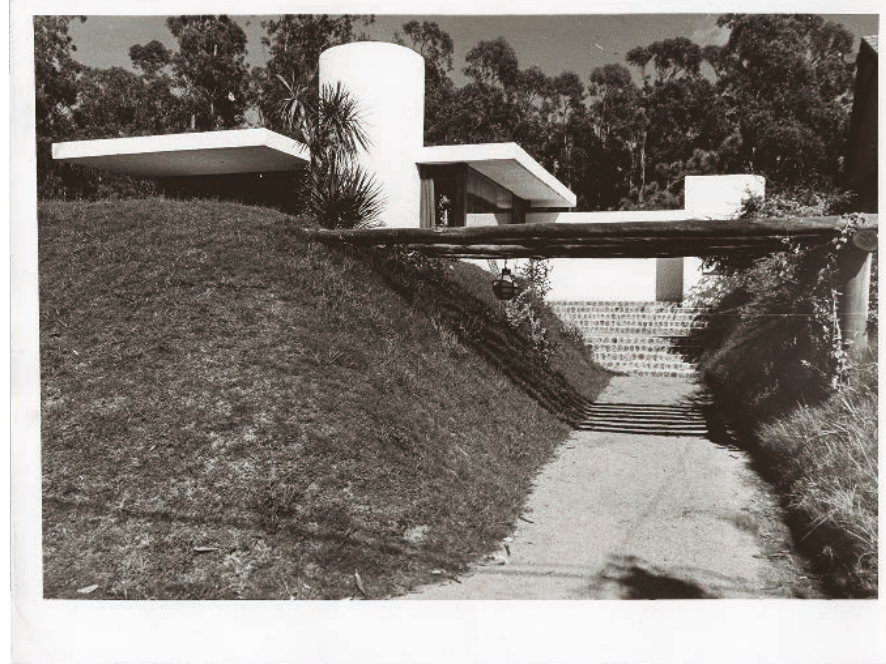


01. PLANTA. SETIEMBRE DE 1975.
CARP.18 PL.44070

02. VISTA DESDE EL ARRANQUE DEL SENDERO PEATONAL. BTO. 18 FT.21393

03. VISTA DE LA ENTRADA DE LA CASA. BTO. 18 FT.21368

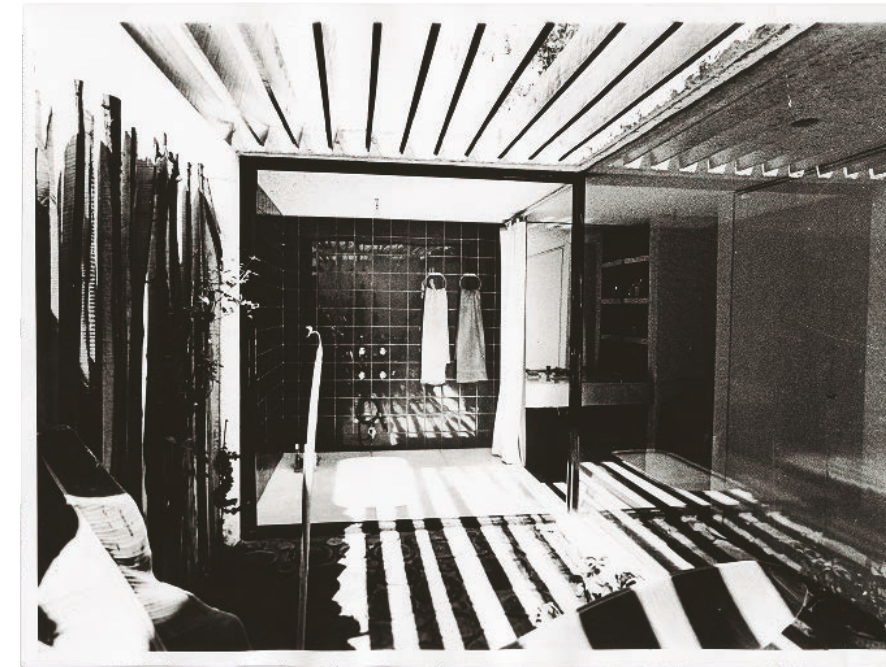
04. VISTA PARCIAL DE LA FACHADA HACIA LA CALLE CON EL VENTANAL UBICADO ENTRE LA ESTUFA Y LA MESADA DE LA COCINA. BTO. 18 FT.21385



05. VISTA DESDE EL PATIO DE ATRÁS, PAVIMENTADO CON SECCIONES DE TRONCOS DE EUCALIPTO. BTO. 18 FT.21388

06. VISTA DE LA ZONA DE ESTAR-DORMITORIO MATRIMONIAL DESDE LA IZQUIERDA DE LA ESTUFA A LEÑA. BTO. 18 FT.21398

07. VISTA DEL BAÑO PRINCIPAL DESDE EL PATIO INTERNO. BTO. 18 FT.21428



AÑO: 1975, PROYECTO

COMITENTE: BRIAN DEANE Y ELSA MÉNDEZ

UBICACIÓN: RINCÓN DEL INDIO, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 16

Fotografías: BIBLIORATO 7, 16 Y 35

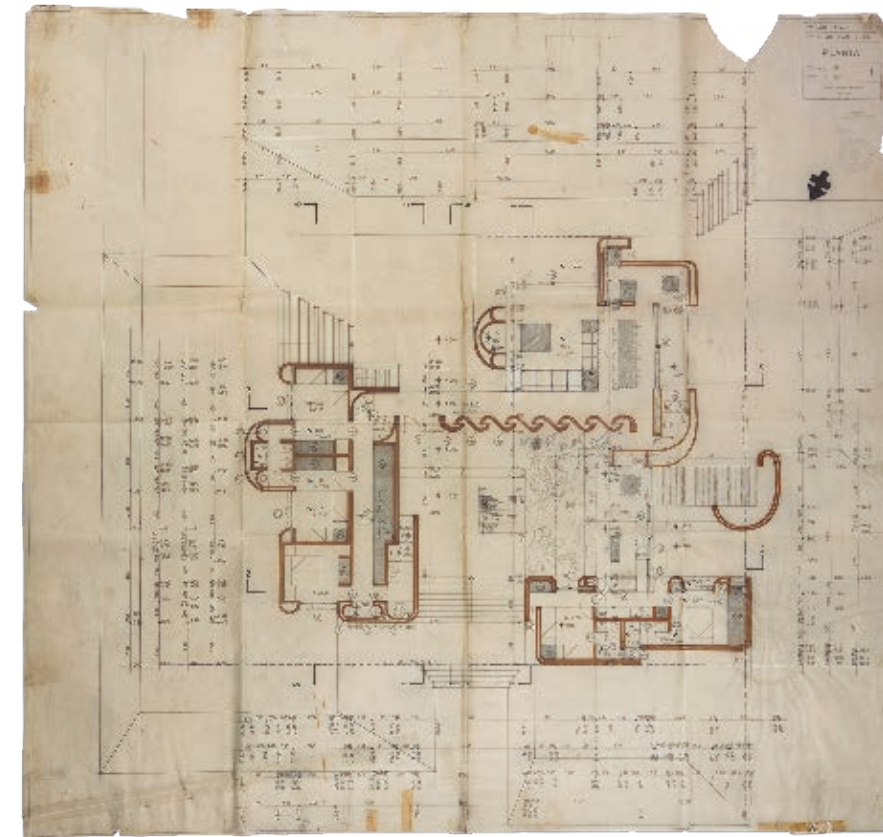
Diapositivas: CAJA 11

Documentos: BIBLIORATO 2, 24 Y 33

La creciente prosperidad de la clase media en muchos países latinoamericanos después de la Segunda Guerra Mundial marcó el comienzo de un período dorado para la casa unifamiliar, a menudo combinada con un diseño ingenioso de jardines.

Con estas palabras se introducía la sección «En casa con el arquitecto» de la exposición *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*, inaugurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 29 de marzo de 2015. La serie, «compuesta por algunas de las casas más innovadoras y exitosas», se iniciaba con documentos originales de las residencias realizadas por los arquitectos para sus propias familias en los años 50. Entre ellas se encontraban las proyectadas en Ciudad de México por Max Cetto, Francisco Artigas y Luis Barragán, por Guillermo Bermúdez en Bogotá, Mario Payssé en Montevideo, Jimmy Alcock en Caracas y Lina Bo Bardi en San Pablo. Otra gran cantidad de ejemplos de arquitectura doméstica realizados en los años 60 y 70 se incluía en formato digital. La reducida sala donde se exhibían los materiales actuaba como un remanso para la muestra. Invitaba a los visitantes a hacer una pausa y descansar en las cuatro réplicas de la silla Paulistano. El diseño de Paulo Mendes Da Rocha acompañaba un ejemplar del BKE, el sillón Mariposa de Antonio Bonet, Juan Kurchan y José Ferrari, y otro de la silla Puzzle del chileno Juan Ignacio Baixas, compuesto por un kit de piezas de madera ensamblables.

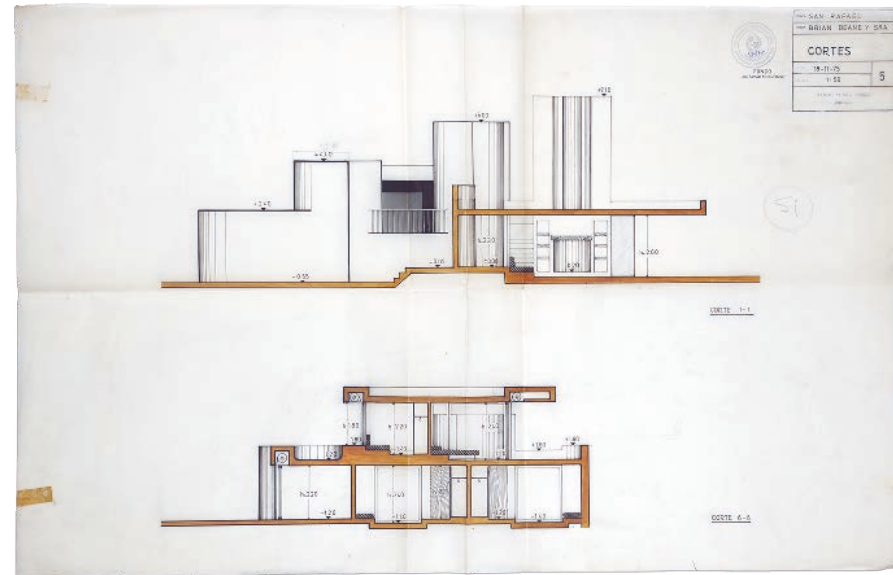
La sala estaba pintada de un intenso amarillo cromo y una fotografía en color ocupaba la pared enfrentada al ingreso. La imagen mostraba la casa de Henry Klumb, un discípulo de Frank Lloyd Wright, en Puerto Rico. El matrimonio dueño de casa posaba de manera distraída delante de la fachada vidriada que dejaba ver un interior en tonos dorados. La tropical vegetación del jardín enmarcaba la imagen y cuatro sillones BKF de colores primarios, ubicados en el primer plano de la imagen, brindaban un fuerte contrapunto cromático.



01. PLANTA. NOVIEMBRE DE 1975.
CARP.16 PL.43866

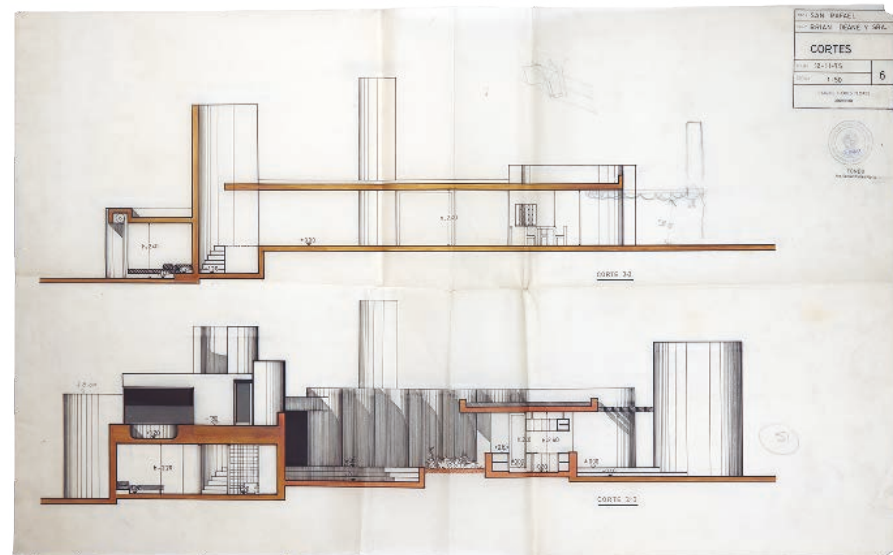
Un conjunto de fotografías digitales de la casa Torres Blancas formaba parte de esta sección. Fueron seleccionadas por Jorge Nudelman y Mary Méndez, los asesores locales de la muestra curada por Barry Bergdoll, Francisco Liernur, Carlos Comas y Patricio del Real. La casa comparte con las obras exhibidas en Nueva York la versatilidad espacial, la austeridad de los materiales empleados y el despojamiento general que comanda los diseños. Como en los otros ejemplos, es posible rastrear en ella los vínculos con la arquitectura doméstica californiana. Sus imágenes parecen transmitir el mismo aire cristalino y el carácter lúdico del programa familiar vinculado al ocio.

Torres Blancas fue pensada como una casa de verano para una familia tipo y ocupaba casi quinientos metros cuadrados en un gran terreno de tres mil cuatrocientos metros cuadrados de la zona conocida como Rincón del Indio, hacia el oeste del barrio San Rafael. El entendimiento con el comitente le permitió a Flores Flores afianzar su teoría del espacio doméstico y explicar sus ideas poco tiempo después de terminada la obra. La ocasión se presentó a través de la revista argentina *Summa*, que en ese entonces estaba a cargo de Lala Méndez Mosquera. En cinco páginas del número 120, publicado en enero de 1978, se



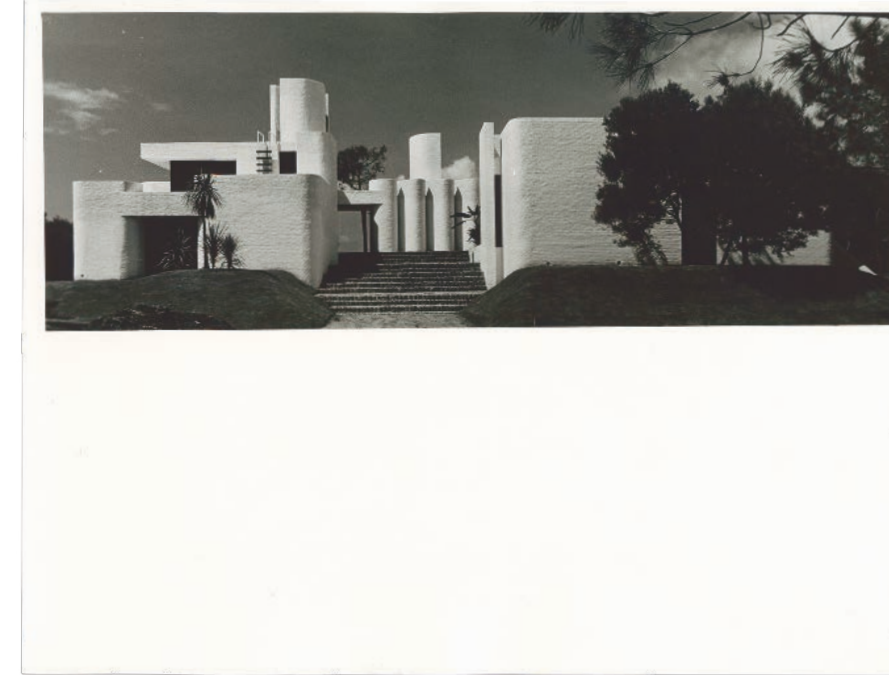
02. CORTE TRANSVERSAL POR EL ACCESO.
NOVIEMBRE DE 1975. CARP.16 PL.43877

03. CORTE LONGITUDINAL POR EL ACCESO.
NOVIEMBRE 1975. CARP.16 PL.43910



incluyeron cinco fotografías, las plantas, dos cortes y las dos fachadas principales. El número era una edición especial dedicada a viviendas unifamiliares, destinado a un público constituido mayormente por profesionales.

Las imágenes están acompañadas de la explicación que Flores Flores hacía sobre el proceso de proyecto. En esta casa, decía, «se buscó una realización que respetara las características de tres elementos fundamentales, familia y el grupo, terreno y entorno, inversión y técnica». El arquitecto explicaba el uso de la psicotecnia para caracterizar a los individuos, el patio de acceso como elemento



04. VISTA DE LA FACHADA NORTE.
BTO.16 FT.20901

tipológico básico, los muros envolventes y ondulantes que jugaban con la luz y «la estructura del caminar que revitaliza el concepto de las circulaciones». Según sus propias palabras, su arquitectura trataba de ritualizar las necesidades, el espacio, la intimidad familiar y, también, el proceso creativo.

El 8 de agosto de 1978 la casa se publicó en la sección «Decoración y Arquitectura» del diario *La Prensa* de Buenos Aires. La nota «Un muro y el mar» estaba ilustrada con cuatro imágenes y la planta principal. Su autor, el arquitecto argentino Raúl Birabén, señalaba la importancia compositiva del patio, el clima de intimidad logrado y la plasticidad del muro enlucido que «identifica su ondulación con las formas superficiales del gran océano que se extiende a pocos metros de la casa». Birabén descubría en la obra los principales elementos de su admirada arquitectura popular mediterránea.

A partir de los años 90, la faja costera donde se ubicaba Torres Blancas comenzó un intenso proceso de densificación. La casa fue demolida a comienzos de la década del 2000, sustituida por un anodino edificio de apartamentos que, irónicamente, mantiene el mismo nombre y ninguno de sus valores. En mayo de 2015 el número 265 de la revista *Arte y Diseño* celebraba la inclusión de la obra desaparecida en la muestra del MoMA, y la consideraba un llamado de atención que partía desde uno de los principales centros culturales del mundo.

De esta importante residencia se conservan gran cantidad de recaudos gráficos, muchas fotografías en blanco y negro y algunas diapositivas en color. Casi

05. VISTA DE LA FACHADA ESTE.
BTO.16 FT.20952



06. VISTA DE LA FACHADA OESTE.
BTO.16 FT.20969



07. VISTA DEL ATRIO HACIA EL SUROESTE.
BTO.16 FT.20915

todas corresponden a tomas del acceso en diferentes momentos del día. La mitad son capturas nocturnas, al parecer comprobando el efecto escenográfico de la iluminación artificial ubicada entre las paredes curvas que enfrentan las escaleras.

En varias los niños aparecen en actividad de juego, reforzando la intimidad de este atrio elevado en la fachada norte, que se opone a la costa. El recogimiento del espacio fue aumentado en 1977, fecha en la que se realizó el proyecto de parquización del terreno, incorporando dunas artificiales cubiertas con césped, de dos metros de altura, en el límite del predio.

Algunas fotografías muestran interiores con los niños de la familia captados casualmente sentados a la mesa de madera del comedor. Otras fotografías fueron compuestas y es la familia del arquitecto la que está ubicada en los sitios estratégicos. En una de ellas su esposa se asoma por el balcón que flanquea el ingreso y en una segunda se la puede ver con sus dos hijos posando de pie sobre la pared que cierra el pasillo interior definido por los muros curvos del acceso. Para completar el interior hace falta algo de imaginación, es necesario incorporar los reflejos rojizos de las baldosas de terracota y la luz dorada que penetraba por las cúpulas ocre que cubrían las aberturas.

08. LA FAMILIA DEL ARQUITECTO,
POSANDO EN EL CORREDOR DE
DISTRIBUCIÓN, VISTA HACIA EL OESTE.
BTO.16 FT.20977



09. VISTAS INTERIOR DEL COMEDOR.
CAJA 26 DP.0749

10. VISTA NOCTURNA DEL ACCESO.
CAJA 26 DP.0745



CASAS EN PUNTA DEL CHILENO 1976

AÑO: 1976, PROYECTO

COMITENTE: ARNALDO MARTINENGI

UBICACIÓN: MARIANA PINEDA Y RUTA 10, PUNTA DEL CHILENO, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 28

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 19

Diapositivas: CAJAS 10 Y 33

Estas tres casas fueron realizadas para Arnaldo Martinenghi, un exitoso empresario que en la década del 70 había convertido a Astilleros Alianza en la constructora de buques más importante de Argentina. La primera casa fue proyectada en 1976 y las otras dos durante el año 1977 como casas de verano para los tres gerentes del astillero.

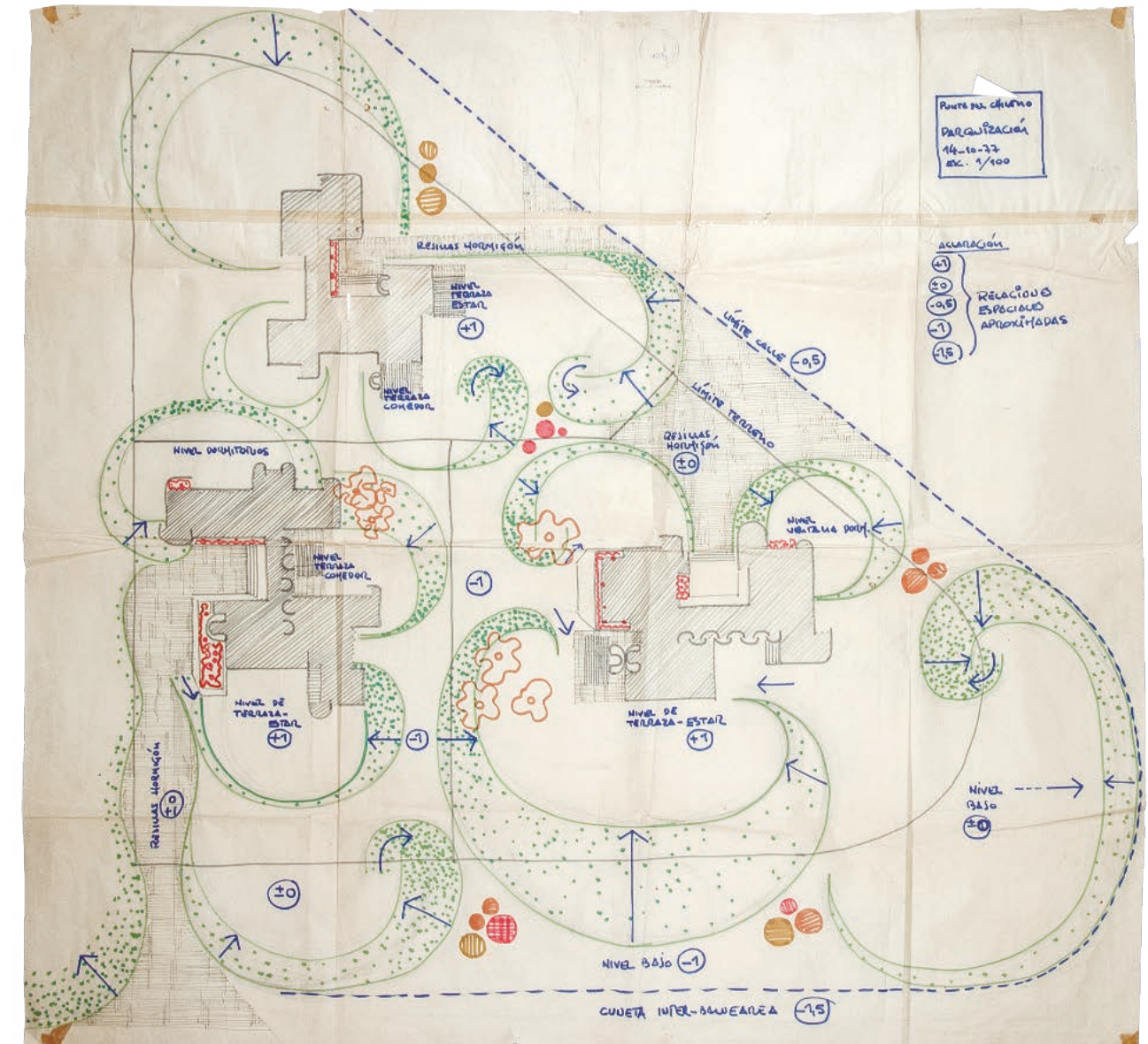
Están ubicadas en cinco predios que configuran una proa sobre la ruta 10, poco después del ingreso a Punta del Este. Solo 1,5 kilómetros las separa de Poseidón, la residencia diseñada por Flores Flores para el mismo propietario apenas unos meses después.

En el archivo se conservan 79 planos. El más antiguo aparece fechado en abril de 1976 y presenta la planta de ubicación de los terrenos y la silueta de la casa 1, hacia el oeste.

El proceso de diseño de las unidades comenzó en ese año y culminó en octubre de 1977, cuando se realizó la propuesta de parquización del terreno. El proyecto del jardín incorporaba varios desniveles con trazados envolventes. Las dunas artificiales cubiertas de césped alcanzaban el metro de altura y buscaban otorgar intimidad a los recintos exteriores del conjunto que no presenta ningún otro límite.

Las tres casas mantienen los muros blancos rugosos, los taludes y las chimeneas que caracterizan la arquitectura de Flores. No obstante, cada una fue pensada de manera independiente y, por tanto, la organización interna, las formas de las cubiertas y los ambientes son muy distintos entre sí.

La contraposición entre la singularidad individual y la búsqueda de continuidades se hace explícita tanto en las 67 fotografías en blanco y negro como en la serie de diapositivas en color que se conservan. Casi todas ellas muestran puntos de vista que obligan a la visión simultánea de las residencias, acentuando el carácter de pequeño conjunto aldeano.

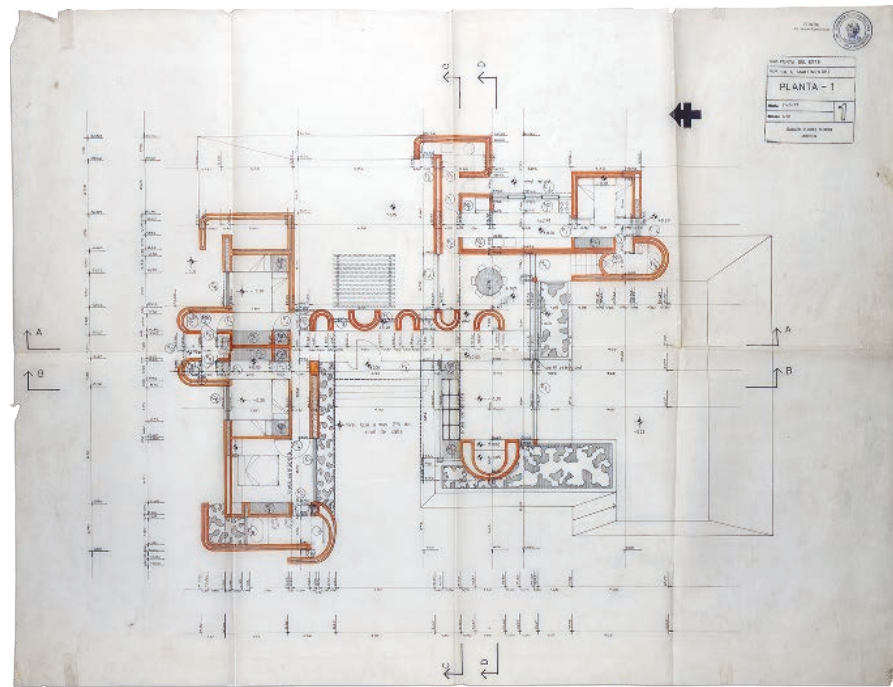


01. PLANTA DE PARQUIZACIÓN DE LOS PREDIOS. ABAJO A LA IZQUIERDA ESTÁ UBICADA LA CASA 1, EN SENTIDO ANTIHORARIO, LAS CASAS 2 Y 3. OCTUBRE DE 1977. CARP.28 PL.45014



02. VISTA DE LAS CASAS 1 Y 2
DESDE EL SUR. BTO.19 FT.21500

03. PLANTA DE LA CASA 1. MARZO
DE 1977. CARP.28 PL.45046

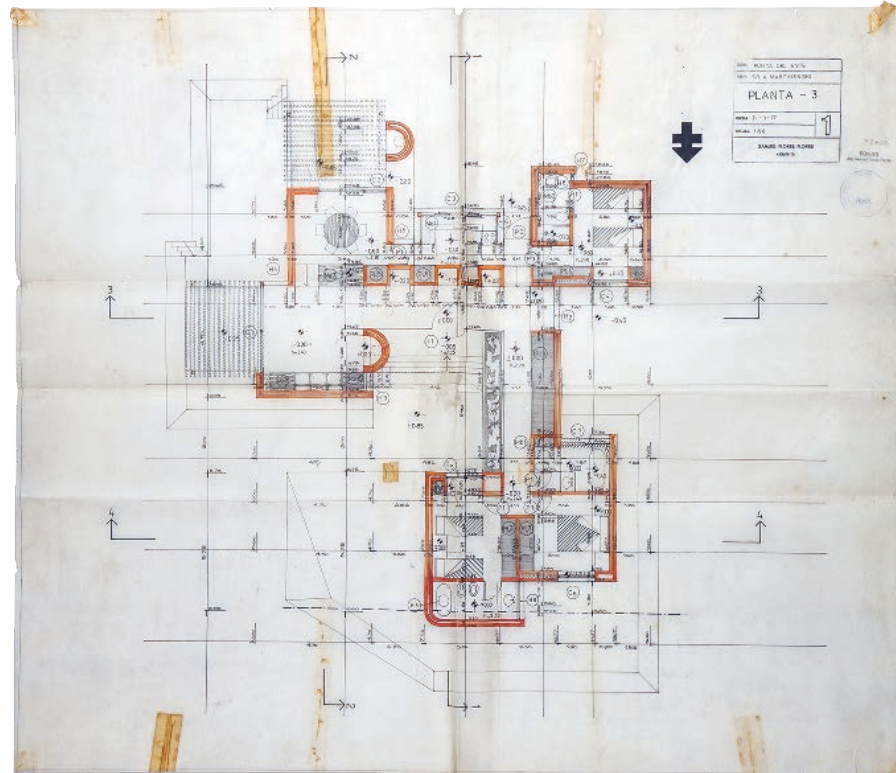
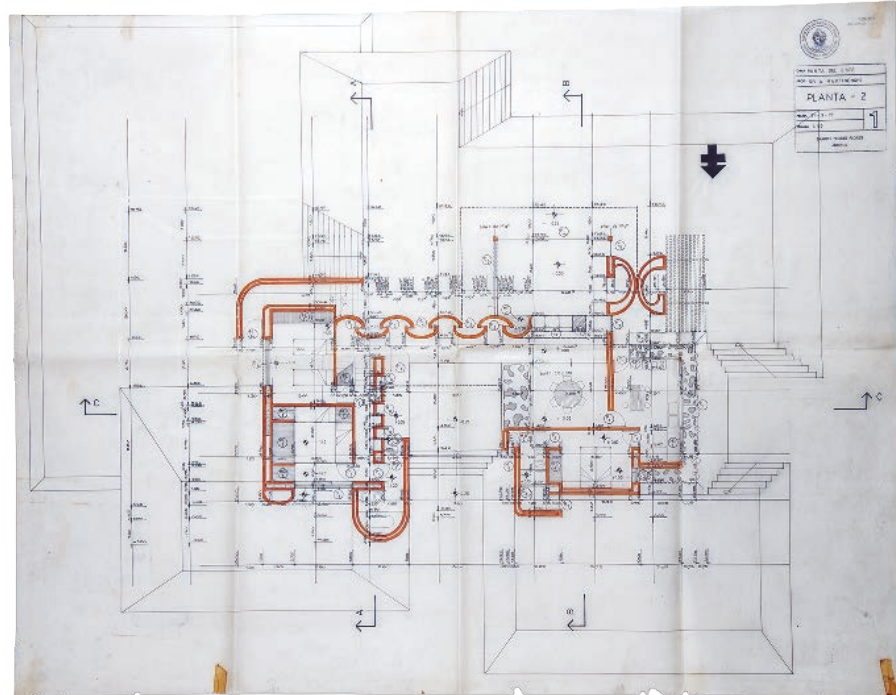


04. VISTA DE LAS CASAS 1 Y 3 DESDE
EL OESTE. BTO.19. FT21458

05. VISTA DE LA CASA 1 DESDE EL OESTE.
BTO.19 FT21459

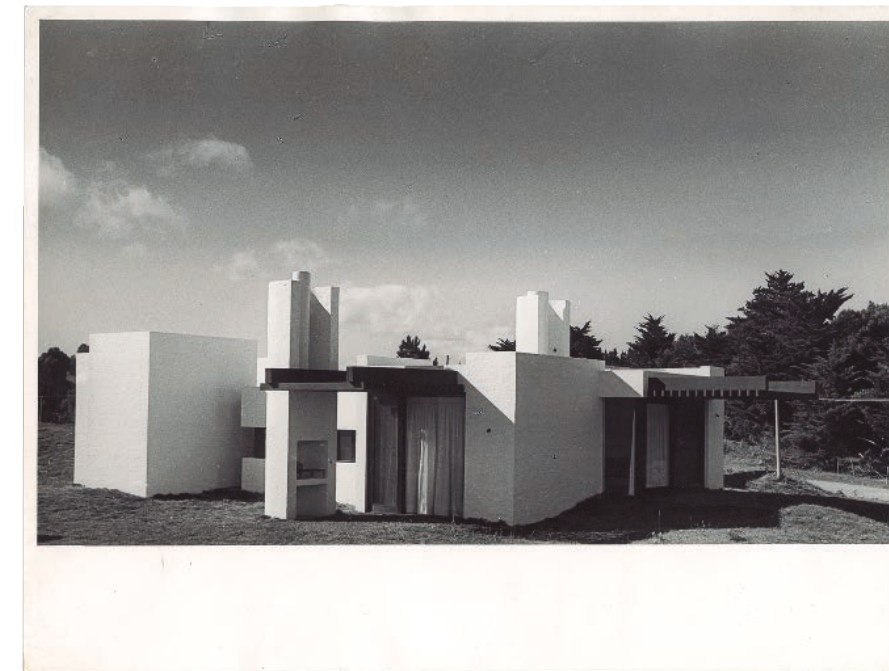
06. PLANTA DE LA CASA 2. MARZO DE 1977.
CARP.28 PL.45042

07. PLANTA DE LA CASA 3. MARZO DE 1977.
CARP.28 PL.45026



08. VISTA DE LA CASA 2 DESDE EL NOROESTE,
EL INTERIOR DEL CONJUNTO. BTO.19 FT.21496

09. VISTA DE LA CASA 3 DESDE EL ESTE.
BTO.19 FT.21470



AÑO: 1977, PROYECTO

COMITENTE: ARNALDO MARTINENGI

UBICACIÓN: LAGUNA DEL DIARIO, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 29 Y 30

Fotografías: BIBLIORATOS 6, 19, 21, 34 Y 35

Diapositivas: CAJA 1, 2 Y 36

Documentos: BIBLIORATOS 21, 24, 31, 33 Y 34

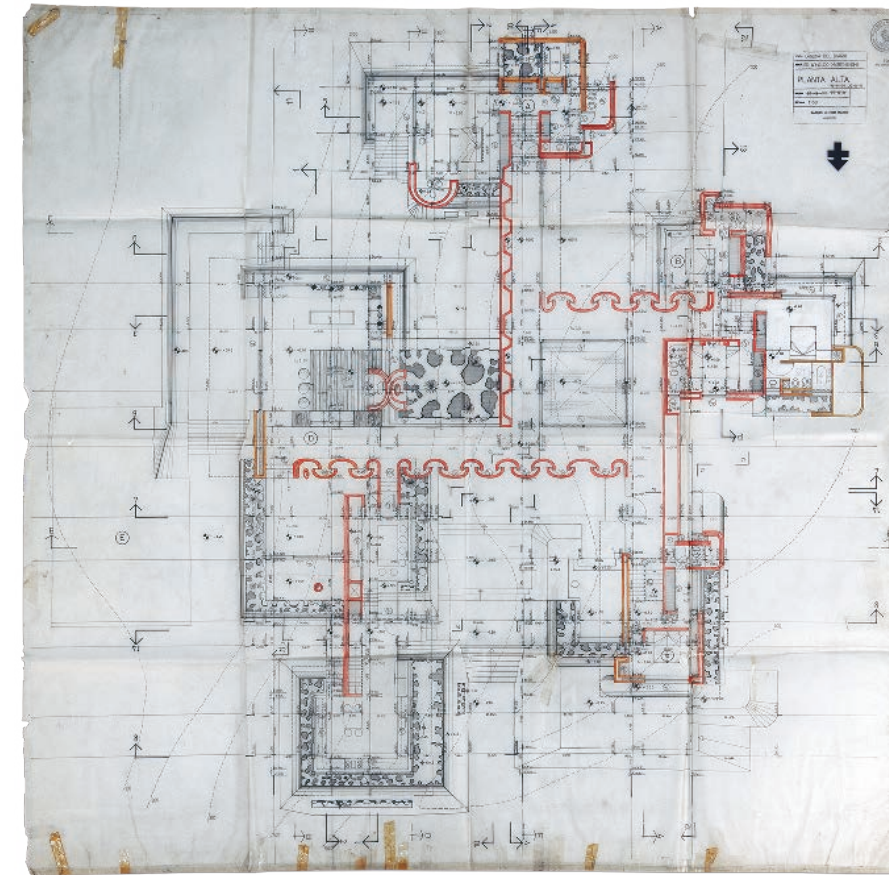
Modelo: EN CARTÓN

El domingo 28 de enero de 2018 una nota escrita por Diego Fisher para el diario *El País* alertaba sobre la inminente demolición de la casa Poseidón. En su lugar se iban a construir tres edificios de cinco pisos cada uno, diseñados por el estudio argentino Mario Roberto Álvarez.

En respuesta y mediante una carta pública, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo solicitaba en febrero a la Intendencia de Maldonado la declaración de la obra como Bien de Interés Departamental y a la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación su declaración de Monumento Histórico Nacional. En la nota se sostenía: «la desaparición de *Poseidón* resulta inadmisibles, la cultura no debe quedar sujeta a la cotización del metro cuadrado y a las fluctuaciones del mercado inmobiliario. En tal sentido, es labor y compromiso de los distintos organismos y actores —públicos y privados— trabajar en bien de los valores más preciados de la comunidad».

La movilización, que fue llevada adelante y de forma coordinada por los profesionales, periodistas y la familia del arquitecto, ocupó importantes espacios en los distintos medios de prensa y generó un gran impacto en la opinión pública. En parte, esto se debió a que *Poseidón* era una obra conocida por su peculiar ubicación sobre la Laguna del Diario y además se había constituido en una imagen inseparable de la temporada estival de Punta del Este, asociada en los años 90 con las fiestas y los personajes de la farándula argentina. En consecuencia, era la obra más divulgada del arquitecto.

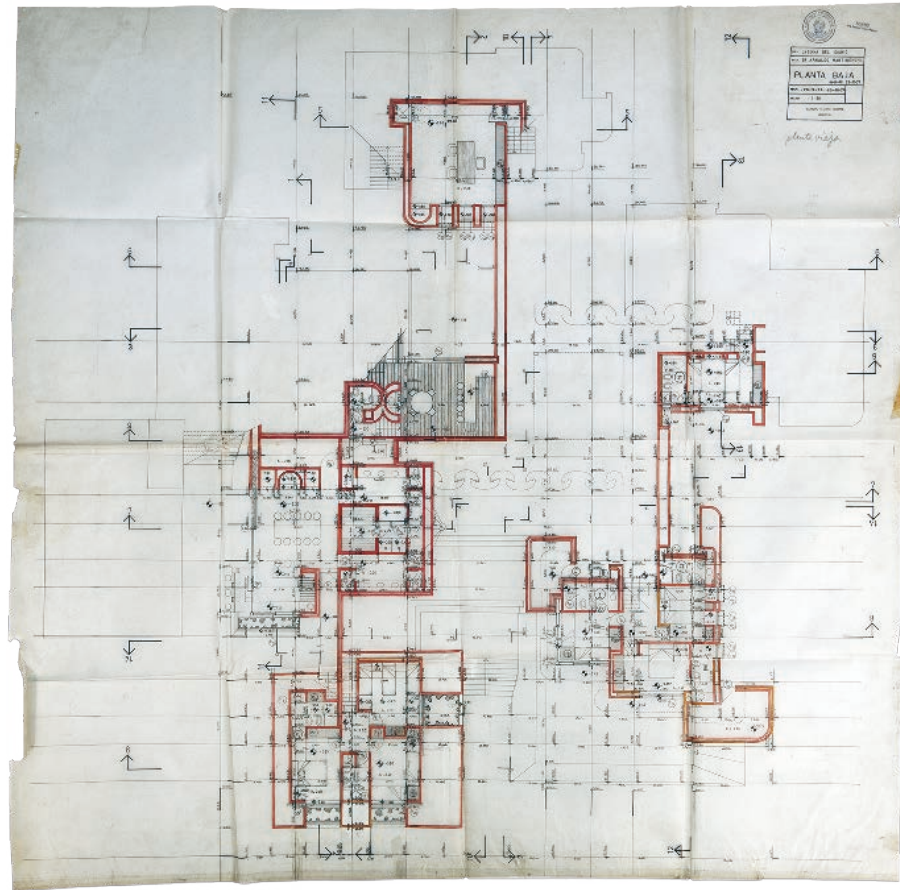
Pero la noticia también cobró fuerza porque no era nueva. De hecho, reinstalaba un debate que había comenzado varios años antes. El 9 de diciembre de 2011 Samuel Flores escribía en su blog una respuesta al primer anuncio de la demolición de la casa y las nuevas construcciones previstas, publicado el 27 de noviembre del mismo año en el diario *El País*.



01. PLANTA ALTA. NOVIEMBRE DE 1977.
CARP.29 PL.45086

El texto del Flores se iniciaba comentando la nota del arquitecto Mauricio Pizard «Debates públicos sobre demolición patrimonial» diciendo: «los dichos y escritos por Mauricio Pizard, en la nota que me presenta Alicia Haber, buscan interlocutores con soluciones. Nada fácil, pues los poderes públicos y privados incluidos en esta pregunta necesitan tener la Cultura apropiada para responder a los más, que somos los que no poseemos dichos poderes. Las soluciones que se solicitan deben estar incluidas en la evolución de las ciudades, que deben sobrevivir cambiando, pues no son un museo. Pero deben respetar la Identidad que forjaron y que caracterizaron el Lugar. Los Paisajes recreativos y sus lugares tienen Memorias, son Lugares de Encuentro y deben tener singularidades que los identifiquen y diferencien de las ciudades planetarias que las sociedades de consumo están construyendo.

Esta *Modernidad Líquida*, como la denomina el famoso sociólogo polaco Zygmunt Bauman (uno de los grandes pensadores europeos de la actualidad),

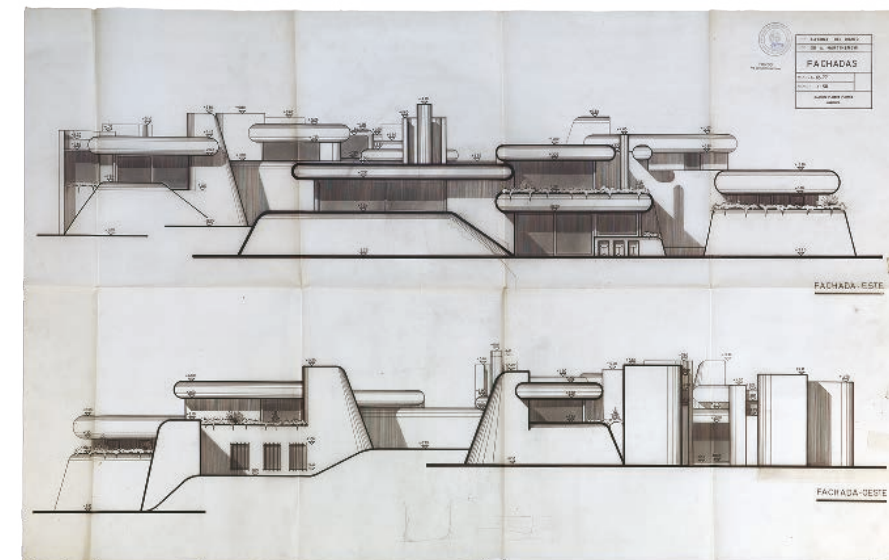
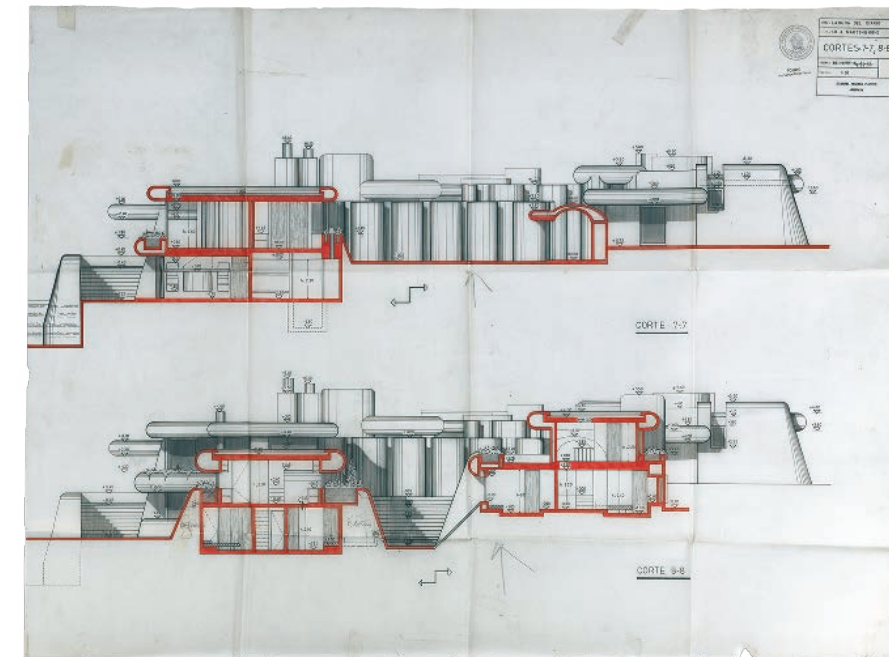


02. PLANTA BAJA. NOVIEMBRE DE 1977.
CARP.29 PL.45087

predica la cultura del olvido y el tirar del consumismo y hace perder quizás el principal valor de Punta del Este que es su Singularidad al hacerla semejante a otras a través de construcciones masivas sin personalidad propia. En esta igualdad para lo común tenemos mucho que perder como País Recreativo».

Varias palabras de este fragmento aparecen escritas con mayúsculas. «Cultura», «Identidad», «Lugar», «Paisaje», «Memoria», «Lugares de Encuentro», «Singularidad» son, según Flores, las claves de una arquitectura situada que se contrapone a la arquitectura global de los desarrolladores inmobiliarios. Poseidón, claro, es su mejor ejemplo.

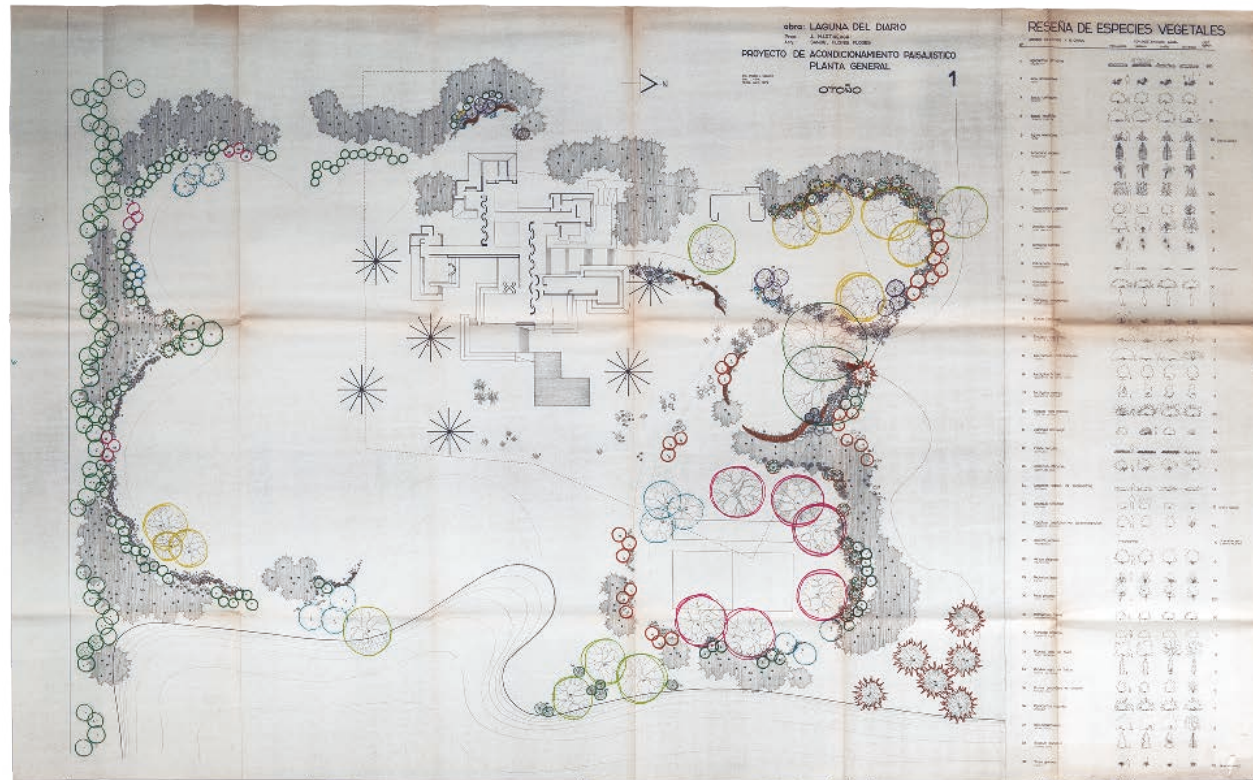
Flores Flores proyectó esta casa para Arnaldo Martinenghi a mitad de 1977, casi al mismo tiempo que las tres residencias de Punta del Chileno. En 1986 Martinenghi trabó amistad con Carlos Menem y financió su campaña presidencial. A partir de ese vínculo, Poseidón cobró notoriedad en las revistas denominadas «del corazón» debido a la repetida presencia del presidente justicialista, acompañado por conocidas figuras de la política y el espectáculo.



03. CORTES TRANSVERSALES
POR EL ACCESO. DICIEMBRE DE 1977.
CARP.29 PL.45090

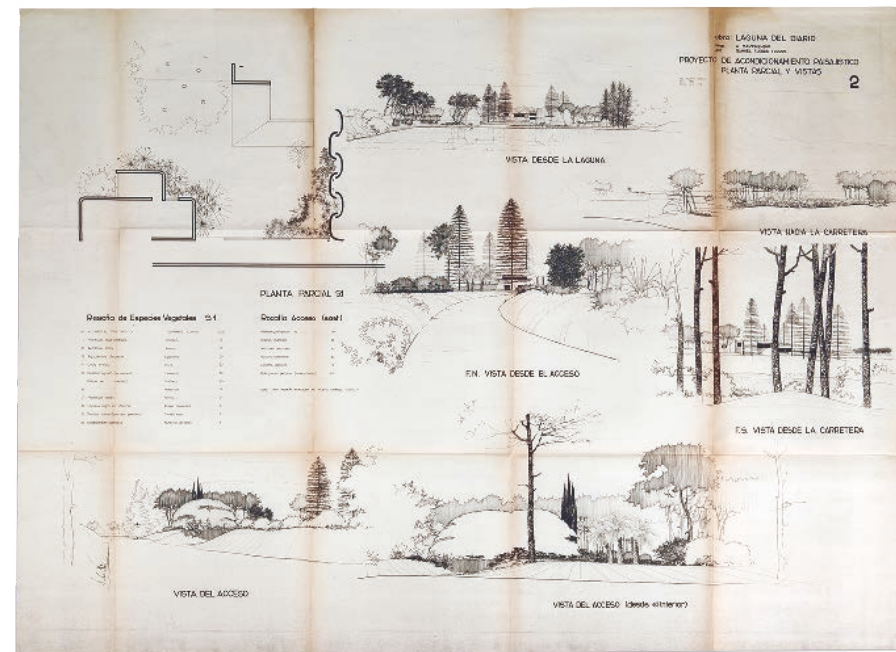
04. FACHADAS ESTE Y OESTE.
DICIEMBRE DE 1977.
CARP.29 PL.45094

En 1989 la revista argentina *Gente* publicó la nota «Esta casa espera a Menem», comentando el lujo «espectacular» del «palacete», la «cama redonda de casi cuatro metros de diámetro» ubicada en el «cuarto más suntuoso» desde donde «se puede contemplar el mar», los «grandes ventanales que ocupan el día de tres mucamas» y el parque «cuidado por tres jardineros especializados».



05. PROYECTO DE ACONDICIONAMIENTO PAISAJÍSTICO REALIZADO POR EL ARQUITECTO PEDRO CRACCO. COMPORTAMIENTO DE LAS ESPECIES VEGETALES EN OTOÑO. CARP.29 PL.45165

06. PROYECTO DE ACONDICIONAMIENTO PAISAJÍSTICO REALIZADO POR EL ARQUITECTO PEDRO CRACCO. VISTAS DESDE Y HACIA EL ACCESO, LA CARRETERA Y LA LAGUNA. CARP.29 PL.45161



07. VISTA DEL ACCESO DESDE EL NORTE. CAJA 1.DP.25

En 1994 la misma revista publicaba varias fotografías de «la casa más vista de Punta del Este». En la entrevista realizada en esa oportunidad, Martinenghi, sentado bajo la cabeza de la leona que cazó en Botswana, decía haber soñado el lugar durante mucho tiempo, deseando «una construcción mediterránea con una distribución interna medio romana», «una casa cálida y, por sobre todas las cosas, comfortable».

Con casi mil quinientos metros cuadrados cubiertos, Poseidón se ubicó en un terreno de veinte mil metros cuadrados que enfrenta el océano. Hacia el este, el predio tiene un desnivel que termina en el borde de la laguna. Para ingresar hay que dar un rodeo que evita encontrarse demasiado pronto con ambas costas. La planta principal se desarrolla sobre un podio al que se accede por el norte. Catorce escalones de piedra demoran la llegada al atrio rodeado por muros inclinados, techos curvos y rugosos cilindros.

Desde el atrio, mediante un giro de noventa grados, se da paso al interior, donde un corredor bastante angosto llevaba al centro de la composición: un patio hoy desaparecido. El patio, casi un cuadrado de 4,80 metros por 5,20 metros, abierto al cielo y rodeado por ventanas corredizas, estabilizaba la composición basada en un esquema de circulaciones en forma de cruz gamada, aún existente y que conduce a tres sectores de habitaciones hacia el norte, sur y oeste. El patio contenía un espejo de agua donde se ubicó una pequeña estatua de Poseidón, el dios griego del mar. La pequeña imagen de bronce recibía al visitante y señalaba con su brazo extendido la dirección de la laguna, todavía invisible desde allí.

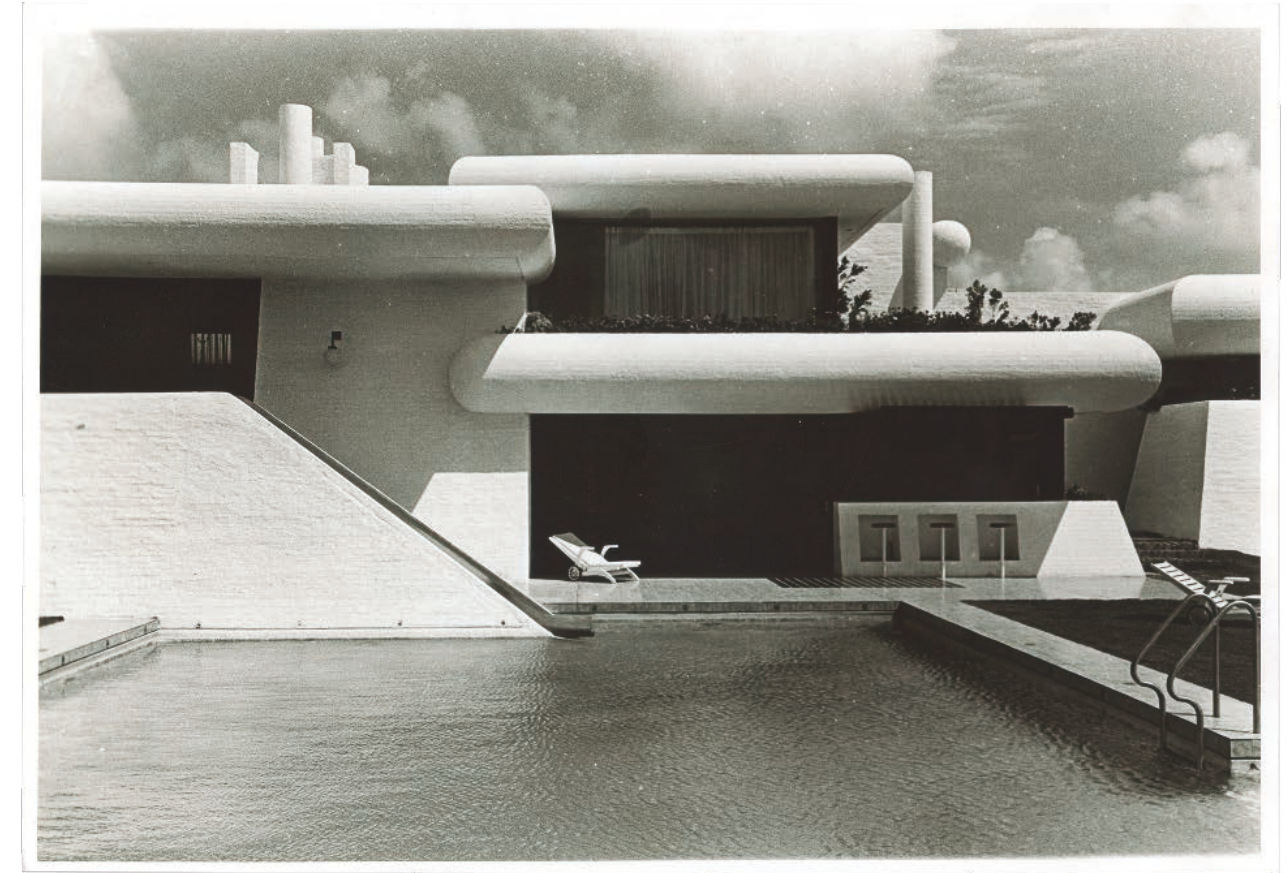


08. VISTA DESDE EL SUROESTE. BTO.21.FT.21669

Hacia el este se ubicaron las dependencias comunes de la casa, organizadas en reductos pequeños y con distintos niveles de suelo. Desde el estar y por detrás de la gran estufa se descendía hacia el bar, que permitía salir al patio del sur limitado por muros en talud con ventanas abiertas a modo de troneras, al que llegaba también la escalera de la suite principal.

La estructura compositiva de la casa es una invitación al paseo arquitectónico. El uso está determinado por la necesidad de realizar reiterados desplazamientos, consecuencia de los cambios de nivel, los tramos de escaleras y la longitud de los pasillos. Decía Raúl Birabén que Poseidón obligaba a moverse y, por tanto, solo podía comprenderse a través del movimiento. En la nota «Como se mueve una casa», aparecida en *La Prensa* el 24 de junio de 1979, el arquitecto argentino asociaba el ágil movimiento del lápiz del proyectista con la vida cotidiana de los habitantes obligados a transitar «en un trajinar lleno de sorpresas y halagos para los sentidos». Birabén señalaba las vistas cambiantes del paisaje exterior enmarcado por las aberturas, el movimiento de la luz filtrada «que parece acompañar con una conversación de colores a quien recorre los pasillos» y la contemplación del movimiento de tres niveles de agua que ofrecían, sucesivamente, la alberca del patio central, la laguna y, al final, el mar.

El proyecto también incluía el acondicionamiento paisajístico del predio, diseñado por el arquitecto Pedro Cracco. En los siete planos que se conservan, fechados en mayo de 1979, se puede ver el detallado estudio de las especies ve-



getales. La parquización preveía colocar mil cien ejemplares de arbustos y más de ochenta árboles de gran porte entre araucarias, eucaliptos, palos borrachos y cipreses. Cracco estudió el comportamiento de las distintas especies vegetales en las cuatro estaciones del año y las distintas visuales desde y hacia el acceso, la carretera y la laguna.

Hacia el año 1995, Martinenghi entró en un proceso de declive físico y económico del que no pudo recuperarse. Murió en agosto de 2001 y Poseidón parece haber acompañado la zozobra de su propietario. Fue adquirida por el empresario noruego Alexander Vik, quien contrató al arquitecto Marcelo Daglio para realizar una importante reforma interior. Se eliminó el patio central y se cubrió el espacio abierto destruyendo así la lógica que comandaba el proyecto. La reforma se llevó al dios protector de los navegantes y, al mismo tiempo, la ceremonia de los recorridos internos. Para incorporar una pileta cubierta se suprimió el volumen que contenía el bar descendido, en una operación que abrió la zona de estar integrando los ambientes, eliminando las seductoras visuales contenidas.

09. VISTA DESDE EL ESTE.
BTO.21.FT.21697



10. VISTA DESDE LA LAGUNA. CAJA 1.DP.29

11. VISTA DE LA ZONA DE ESTAR CON EL BAR
DETRÁS DE LA ESTUFA. FOTOGRAFÍA DE LUIS
BOGLIACCINI. SMA-CS033-036



La doliente caída de la casa afectó profundamente a Flores Flores, quien en reiteradas oportunidades se opuso a la alteración del proyecto inicial. En el año 2011, Poseidón cambió nuevamente de manos. El grupo inversor argentino liderado por Jorge Fainzaig compró la propiedad para realizar allí un emprendimiento inmobiliario. Las sostenidas discusiones mantenidas entre ese año y el 2018 tuvieron una grata e inesperada resolución. Fainzaig estuvo dispuesto a revisar la demolición prevista e integrar la casa en su plan de inversión. Durante el año 2018 se realizaron las obras de recuperación y en enero de 2019 Poseidón se convirtió en parte del proyectado condominio Poseidón Laguna, volviendo a ser espacio de fiestas y encuentros, recuperando parte de su inicial esplendor.

12. FLORES FLORES CON ARNALDO
MARTINENGI EN EL ESTAR.
BTO.21 FT.21619

AÑO: 1978, PROYECTO. PRIMER PREMIO POR CONCURSO

COMITENTE: COMISIÓN MIXTA DEL RÍO DE LA PLATA

UBICACIÓN: ISLA MARTÍN GARCÍA, RÍO DE LA PLATA

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 22

Fotografías: BIBLIORATOS 1, 7 Y 13

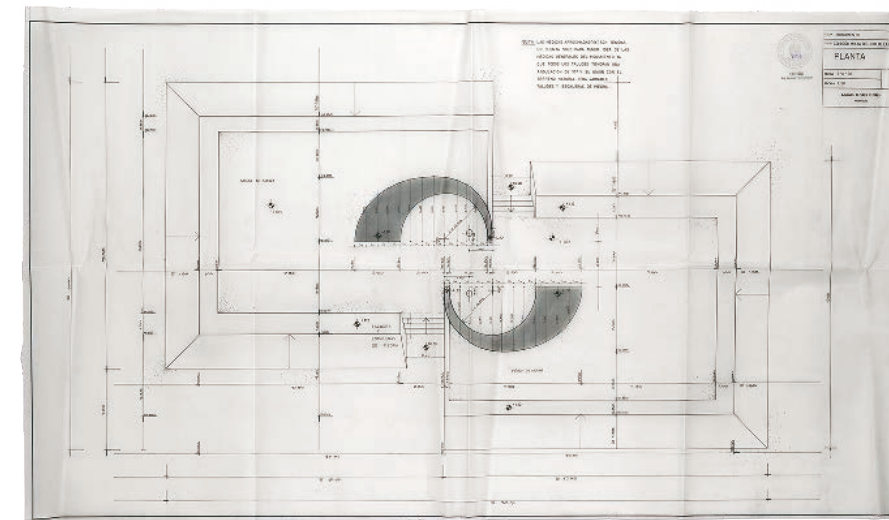
Diapositivas: CAJA 13

Documentos: BIBLIORATO 33

La obra «simboliza el abrazo de dos pueblos, sintetiza la unión de nuestros países y la ruptura natural. Intenta, a escala plástica, en el espacio, expresar que ese abrazo sea una realidad». De esta manera el arquitecto resumía el concepto principal de su propuesta en una entrevista publicada el 21 de diciembre de 1978 por el diario *El País*. En ella agregaba que, por ser el Río de la Plata una región, «el monumento debería expresar esa unión que nace de los orígenes, en una forma con una razón histórica. [...] Antes de la conquista, la zona era un espacio homogéneo ya que los nativos no concebían los límites en sentido político. La presencia española y portuguesa señaló la quiebra del equilibrio natural, pero el círculo que esa zona representa en mi concepto mantuvo su diámetro en Martín García».

El monumento enmarca el lugar en que se izan los pabellones nacionales de Argentina y Uruguay en el Parque de la Memoria de los Héroes Comunes, una reserva natural de diez hectáreas dentro de la isla. La localización de la obra resulta significativa en el marco de la reflexión sobre las relaciones entre Naturaleza, Hombre y Arquitectura que acompañó toda la producción del arquitecto. En este sentido, cabe destacar la presencia en el archivo de una importante cantidad de fotografías de la maqueta de estudio ubicada en exteriores y con la playa de fondo.

Para el arquitecto la propuesta se encuadraba en una consideración de mayor escala sobre el turismo marítimo en el Río de la Plata, tal como lo expresara en la mencionada entrevista: «al margen de las connotaciones históricas de la obra, creo que esta puede constituir un elemento que propicie corrientes de visitantes, que no solo se aproximen al lugar, sino que en un fenómeno de mayor repercusión accedan a Colonia [...] y sus lugares históricos maravillosos».



01. VISTA DESDE EL PARQUE. BIBL1 FT19864

02. PLANTA. OCTUBRE DE 1978.
CARP.22 PL.44570

CASA DEL LAGO

1979

AÑO: 1979, PROYECTO; 1993, AMPLIACIÓN

COMITENTE: HUGO BONAVITA

UBICACIÓN: AV. DE LAS AMÉRICAS Y CAMINO DE LA PLAYA, CIUDAD DE LA COSTA, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 31

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 9

Diapositivas: CAJAS 5 Y 32

La vivienda para Hugo Bonavita Páez, hoy desaparecida, fue construida en la misma manzana en la que se proyectó casi simultáneamente Caleta de Carrasco, en un terreno con una vista privilegiada de la totalidad del lago y que a la vez permitía apropiarse de una pequeña bahía natural para los botes.

A partir de los documentos conservados en el archivo es posible afirmar que el concepto de la casa propone un manejo plástico de la tensión que genera su vínculo con el agua, definiendo así sus cierres y aperturas: las vistas obtenidas desde las habitaciones que dan hacia el lago, la construcción de una habitación mirador en el piso superior y la ventana sobre el patio de acceso.

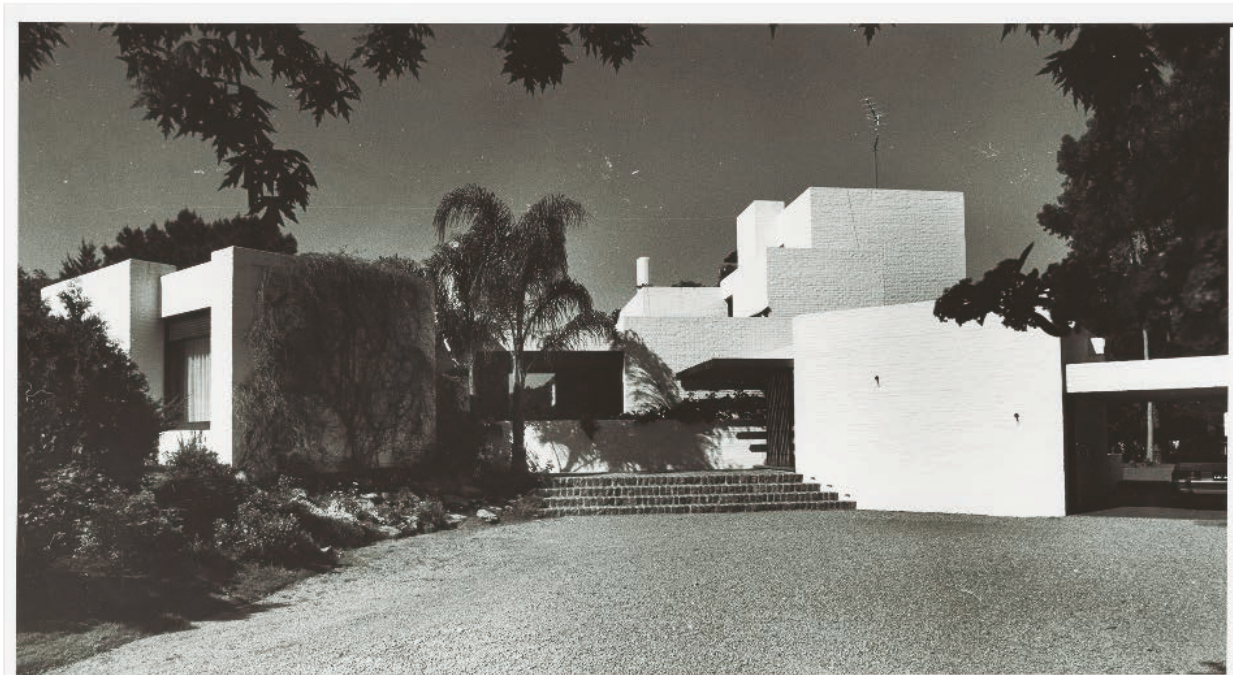
Una serie de espacios centrales de carácter social y dos grupos de espacios destinados a descanso y servicio resumen la organización de la obra. A consecuencia de un conjunto de giros realizados en planta, cada sector responde a una dirección diferente, manipulación que además de reforzar la distinción entre ellos producía un mayor cierre de la vivienda hacia la calle y el acompañamiento de la línea curva del lago sobre el jardín posterior.

Como sucede con otras arquitecturas domésticas de Flores, también aquí la casa fue concebida como una unidad en la cual algunos sectores ganaban cierta autonomía como posible área para invitados y otros permanecían más vinculados a una vida familiar y cotidiana. Perteneciente al segundo tipo era el sector en el que se proyectó una ampliación de la vivienda en 1993.

El alto desarrollo inmobiliario de la zona hacia finales de la década de los 90 motivó la demolición de esta obra para la construcción de grandes conjuntos de vivienda colectiva.

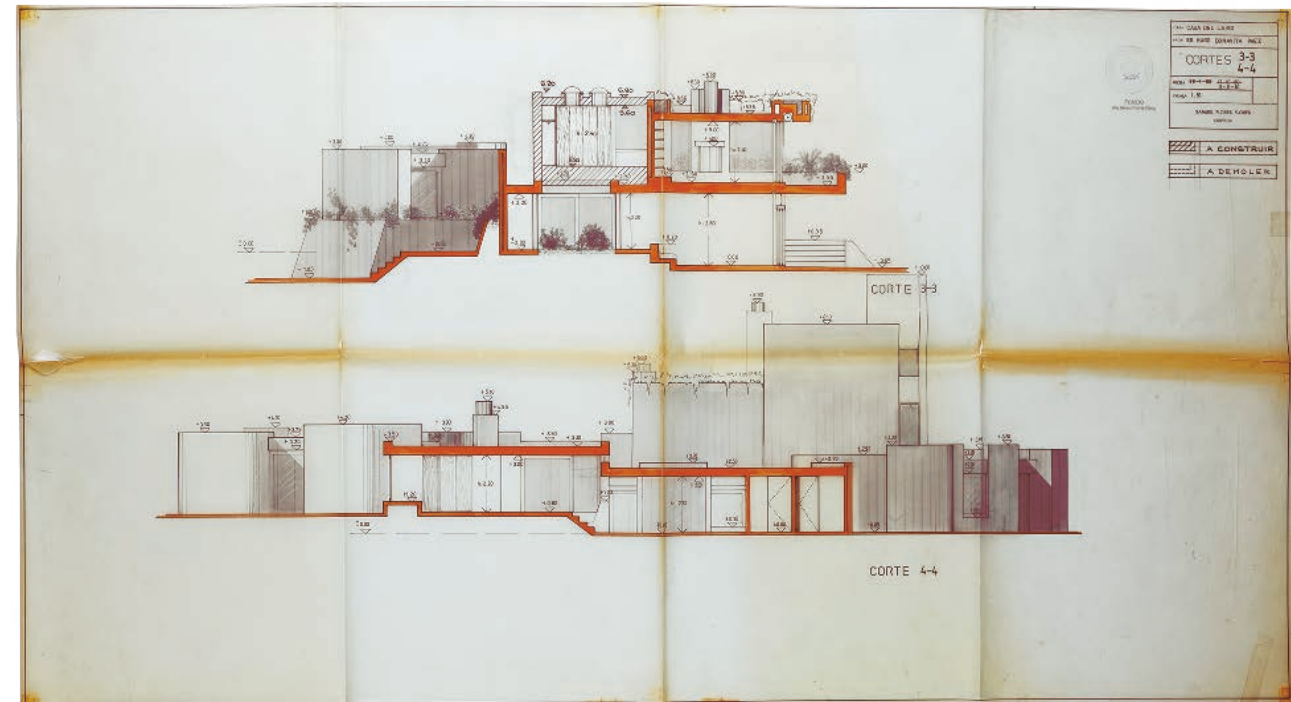
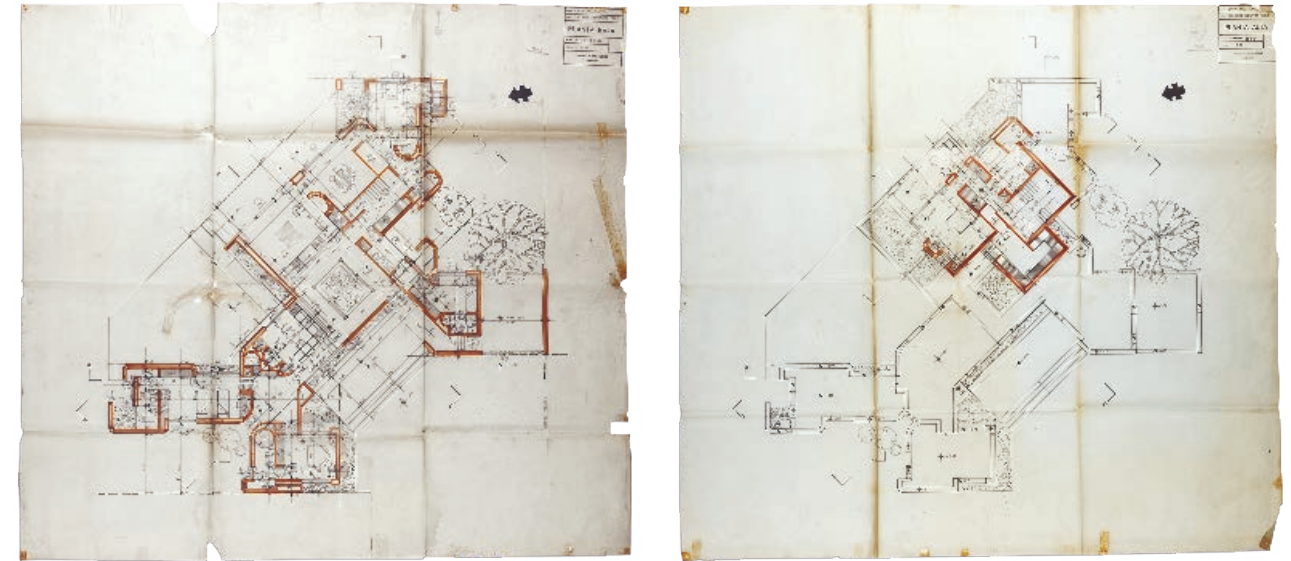


01. VISTA DESDE EL LAGO. BIBL.9 FT.20285



02. VISTA DEL ACCESO DESDE EL SURESTE.
BIBL.9 FT.20287

03. VISTA DEL JARDÍN FRONTAL DESDE EL
ACCESO. CAJA 05 DP.0146



04. PLANTA BAJA. OCTUBRE DE 1980. CARP.31 PL.45258

05. PLANTA ALTA. NOVIEMBRE DE 1981. CARP.31 PL.45263

06. CORTES DE ALBAÑILERÍA. JUNIO DE 1981. CARP.31 PL.45265

CASA SOJO DURÁN

1979

AÑO: 1979, PROYECTO

COMITENTE: EDUARDO SOJO DURÁN

UBICACIÓN: CALLE NARIÑO ENTRE LIEJA Y MONES ROSES, CARRASCO, MONTEVIDEO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 23

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 9

Documentos: BIBLIORATO 24

Una serie de vínculos espaciales y recursos formales ya consolidados en el repertorio proyectual de Flores Flores se reformularon en la casa Sojo Durán para dar respuesta a un terreno angosto y profundo entre medianeras.

El podio, definido como un elemento de transición entre la vivienda y el suelo, se ubicó esta vez sobre fachada como barrera para preservar la intimidad con respecto a la calle, lateralizando los accesos y permitiendo a las habitaciones delanteras proyectarse al exterior por encima del nivel de la mirada del peatón. Esta solución resulta particularmente pertinente considerando que la vivienda se ubica en un entorno urbano. El patio interior a cielo abierto, elemento central de la casa, se vincula al acceso principal y a la habitación de estar. El límite entre estos diferentes espacios se define de manera muy sutil a partir de desniveles, del equipamiento fijo y de la ubicación de algunos elementos significativos como el «estufón».

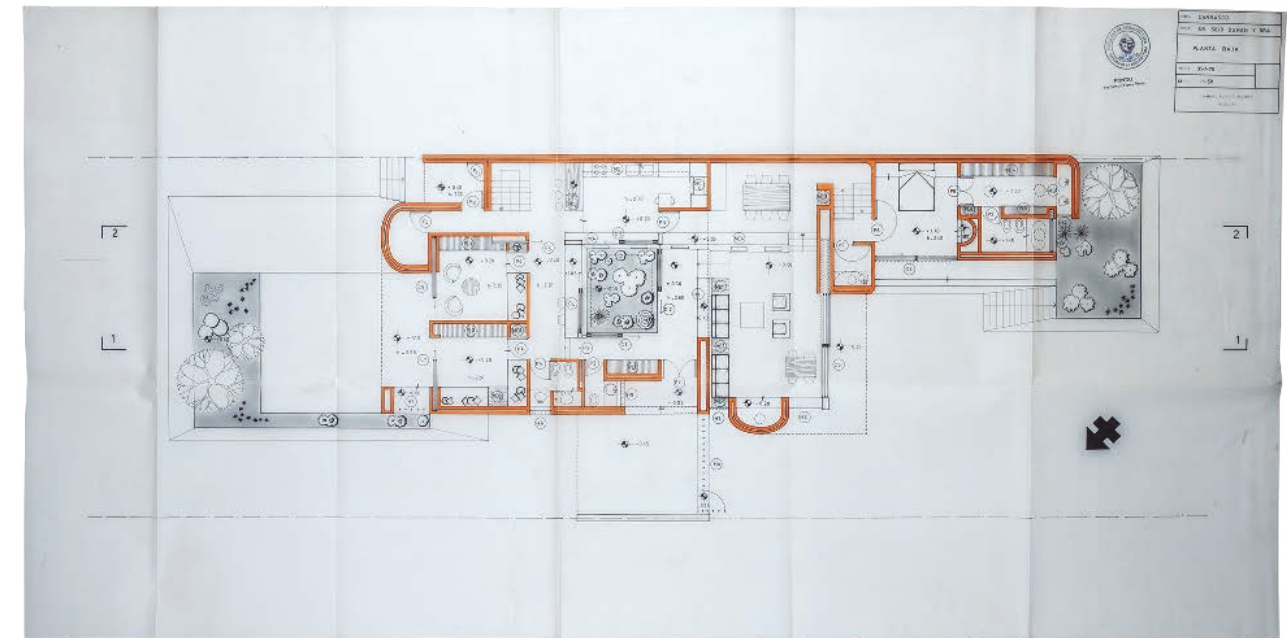
De acuerdo con la nota publicada el 12 de abril de 1981 en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, todos estos elementos, recurrentes en la obra del arquitecto, se articulan en esta casa de acuerdo al modo de vida deseado de sus habitantes: «vivir hacia adentro». Este concepto organiza la casa, las transiciones entre espacios, las vistas y los recorridos.

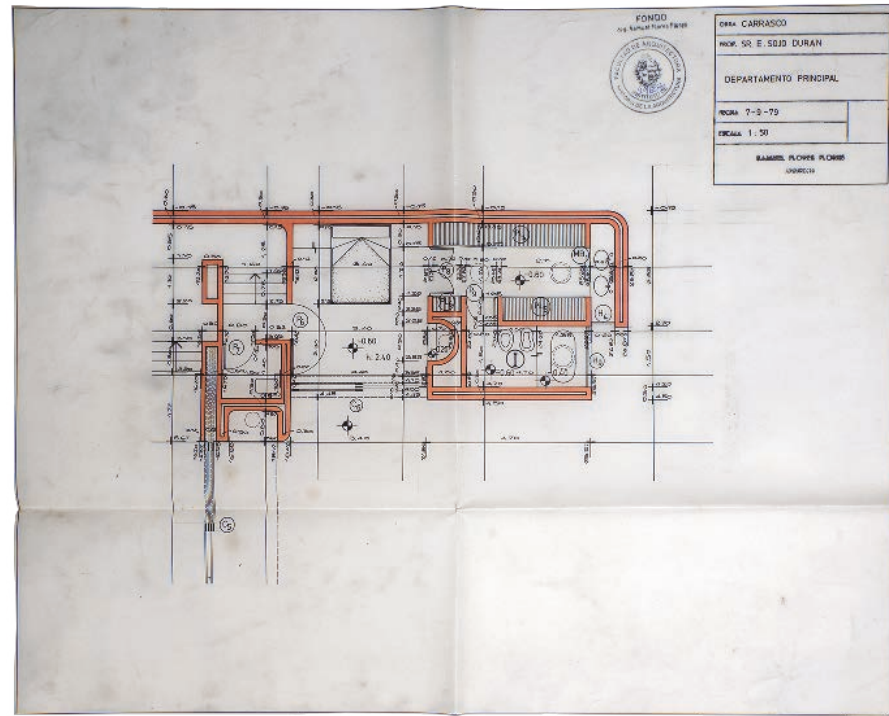
En las múltiples versiones de anteproyecto que se conservan en el Archivo Samuel Flores Flores —gráficos datados entre junio y setiembre de 1979— se mantiene la idea fundamental de la casa, explorando diferentes posibilidades de vinculación entre el dormitorio principal y el jardín posterior, la existencia de un cuarto de estar más íntimo, semienterrado, y las distintas variantes en la disposición de su segundo piso.



01 VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL DESDE EL ACCESO. BIBL.9 FT.20312

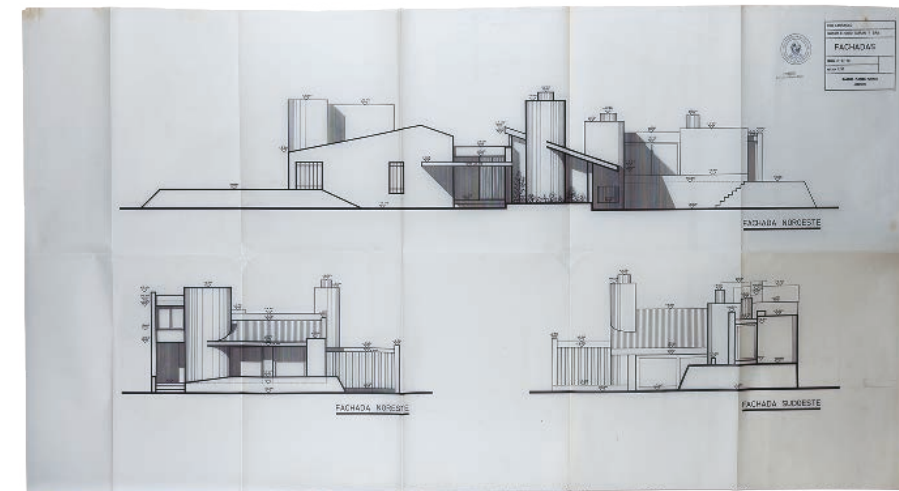
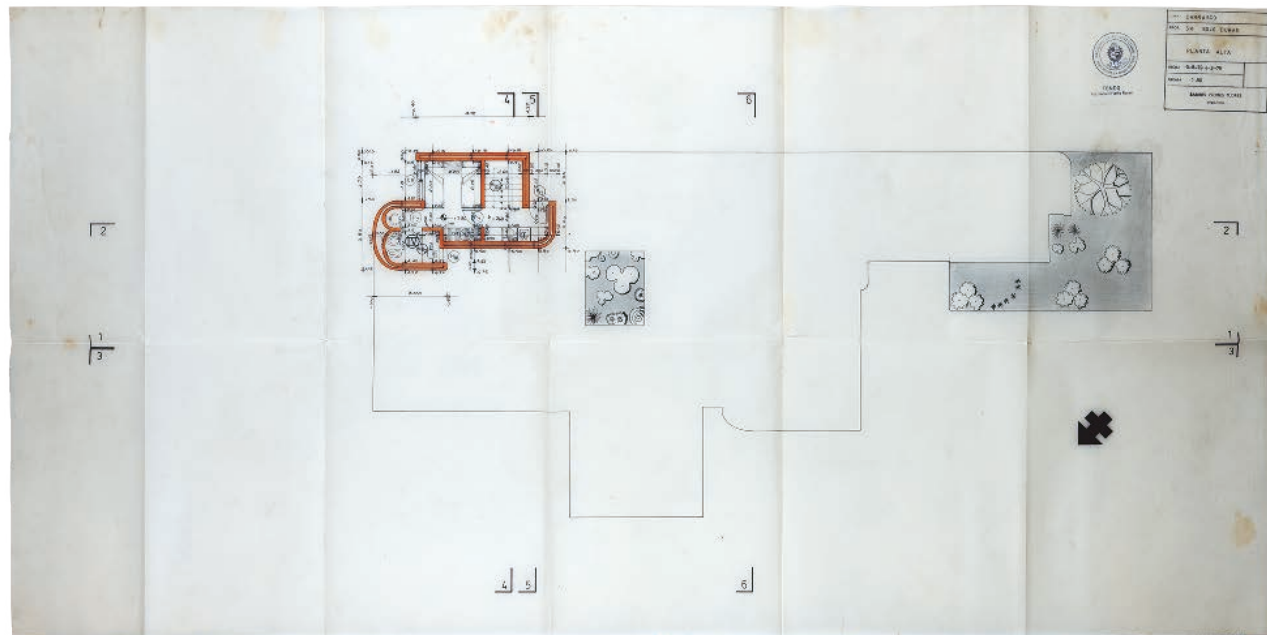
02. PLANTA BAJA. JULIO DE 1979. CARP.23 PL.44611





03. PLANTA BAJA. AJUSTE DEL PROYECTO DE LA HABITACIÓN PRINCIPAL. JULIO DE 1979. CARP.23 PL.44607

04. PLANTA ALTA. SETIEMBRE DE 1979. CARP.23 PL.44609



05. FACHADAS. AGOSTO DE 1979. CARP.23 PL.44606

06. VISTA DESDE EL ESTAR AL PATIO INTERIOR. BIBL.9 FT.20308



URBANIZACIÓN CALETA DE CARMELO 1980

AÑO: 1980, ANTEPROYECTO

UBICACIÓN: DESEMBOCADURA DEL ARROYO LAS VACAS, CARMELO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 26 Y 27

Vinculado a los deportes náuticos desde su juventud, Flores Flores entendía que la costa uruguaya sobre el Río de la Plata era un soporte ideal para promover, entre otras tantas actividades de ocio y recreación, el turismo de cabotaje. Como lo explicara en un artículo incluido en el número 75 de la revista *Arte y Diseño* de abril de 1999, para él el turismo era mucho más que una industria y viajar «una cuestión inherente al hombre». Ante esa concepción, proponía «estimular las actividades recreativas que permitan un mejor y más profundo conocimiento del hombre apelando a su historia, a las costumbres, al deporte» como una «actitud inteligente ante la vida».

Los varios anteproyectos para esta urbanización que se conservan en el Archivo Samuel Flores Flores ponen de manifiesto temas que se mantienen recurrentes en los diferentes trazados explorados. Por una parte, el diseño de un sistema coordinado de calles y canales que otorgaría accesibilidad marítima y terrestre a cada lote. Por otra parte, la incorporación de una batería programática que dotaría al sitio de condiciones de urbanidad, trascendiendo el mero fraccionamiento inmobiliario. Los programas incluirían servicios y equipamientos tanto para la residencia como para las actividades turísticas.

En uno de los anteproyectos, fechado en diciembre de 1980, se explicitan los usos programados: residencia —viviendas individuales y agrupadas—, programas administrativos, áreas comerciales y de servicios, sectores costeros libres y sectores dedicados a playa y pesca, astillero, área de camping y de recreación.

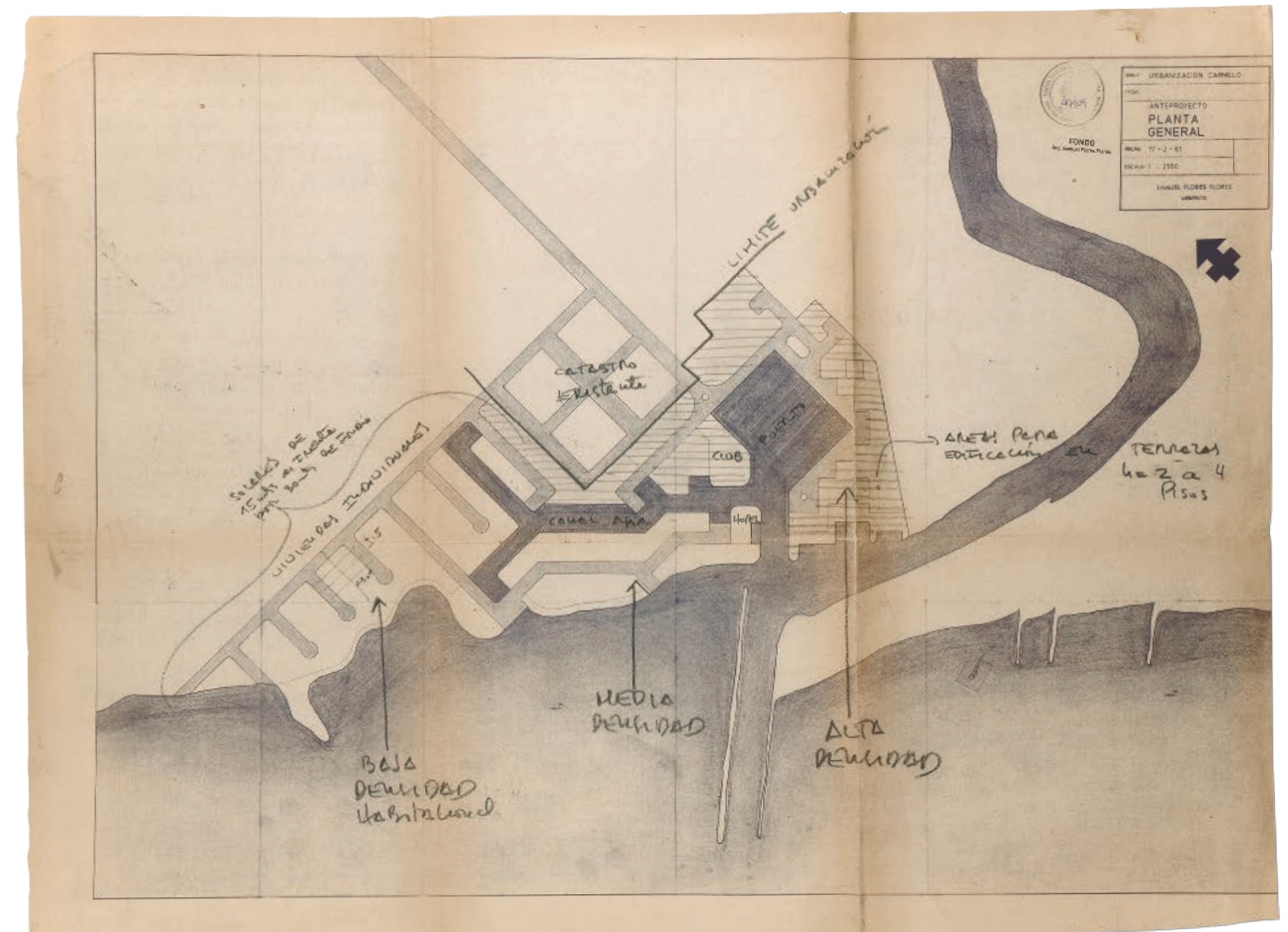
En los restantes anteproyectos se observan variantes interesantes de los trazados propuestos, algunos de ellos con detalles técnicos del loteo previsto.

Junto a otras urbanizaciones costeras que Flores Flores propondrá a lo largo de su carrera, Caleta de Carmelo formará parte de un proyecto mayor que se conocerá como Teoría de los Polos.



01. PLANTA DE ANTEPROYECTO.
DICIEMBRE DE 1980. CARP.26 PL.44894

02. PLANTA DE ANTEPROYECTO.
JUNIO DE 1981. CARP.26 PL.44909



URBANIZACIÓN CALETA DE CARRASCO 1980

AÑO: 1980, PROYECTO

COMITENTE: LAGO AZUL S.A.

UBICACIÓN: AV. DE LAS AMÉRICAS Y CAMINO DE LA PLAYA, CIUDAD DE LA COSTA, URUGUAY

IHA – FONDO FLORES FLORES

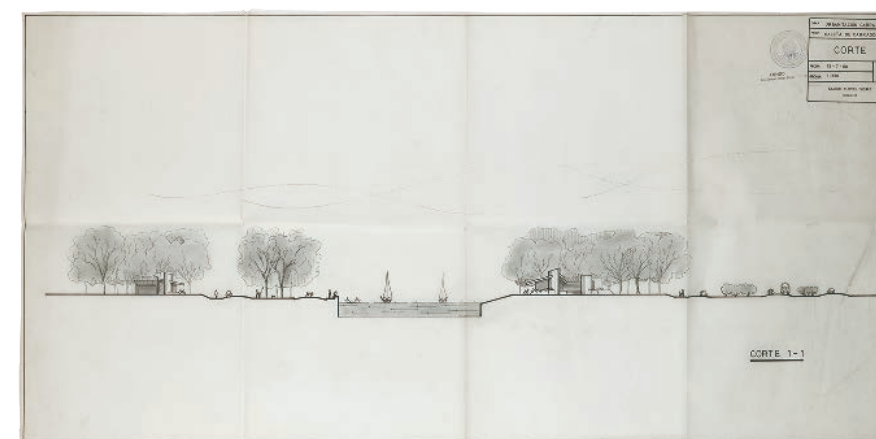
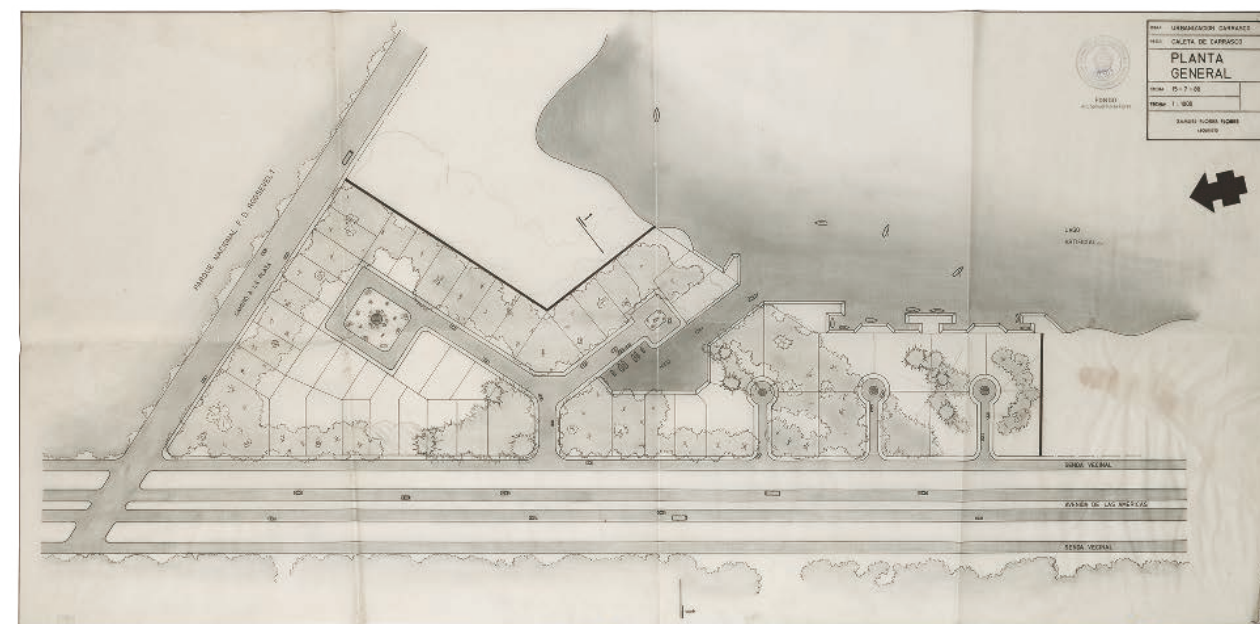
Planos: CARPETA 27

Fotografías: BIBLIORATOS 03, 07 Y 35

Documentos: BIBLIORATOS 03, 23 Y 33

«El último fraccionamiento de Carrasco está ahora a su disposición». Así comienza el texto impreso en el folleto de venta en el que también pueden apreciarse la fotografía de un pinar y una memoria con las principales cualidades que ofrecía la caleta a sus futuros residentes. Una estrategia publicitaria que, según el arquitecto, se enfocaba a un público deseoso de las bondades del viejo Carrasco, un barrio que comenzaba a «resentir la llegada de nuevos vecinos». La urbanización, proyectada en un entorno natural privilegiado cercano a la capital y al aeropuerto, se presentaba como un lugar en el que se podía disfrutar de la coexistencia de actividades residenciales, deportivas y turísticas. La oferta, que hacia 1979 resultaba visionaria, hoy está vigente en una zona de gran crecimiento inmobiliario.

En el Archivo Samuel Flores Flores se conserva una copia mecanografiada de la memoria que acompañaba el proyecto de fraccionamiento, un trabajo muy completo que abarca desde los conceptos generadores del trazado hasta los elementos que se consideraban fundamentales para su promoción en el mercado. Allí se abordan las soluciones espaciales —los binomios calle-plaza y agua-caleta—, los datos técnicos con el desarrollo del programa y una propuesta económica y de inversión. El énfasis estaba puesto en una organización de lotes para varios tipos posibles de viviendas unifamiliares y también un grupo destinado a «conjuntos residenciales de baja altura». El control sobre la edificabilidad era un tema relevante. En una entrevista realizada por el diario *El País*, Flores Flores lo explicaba del siguiente modo: «pedimos que en un 50 % de esta área no se puedan construir más de dos [pisos] porque eso protege al comprador [...]. Si usted compra un terreno para hacer su casa y se vende luego un terreno al costado del suyo para propiedad horizontal, su tranquilidad es automáticamente destruida». Por supuesto, como el nombre lo indica, la caleta sobre el lago artificial era el principal atractivo y, según el arquitecto, «la razón creativa» de la propuesta.



01. PLANTA GENERAL DE LA URBANIZACIÓN. JULIO DE 1980. CARP.27 PL.44983

02. CORTE. JULIO DE 1980 CARP.27 PL.44970

En muchos artículos periodísticos y publicitarios se destacaba la posibilidad de una ciudad caminable y rodeada de naturaleza. El diario *La Mañana*, en su ejemplar del 27 de setiembre de 1981, lo presentaba como un fraccionamiento que permitía romper «con el concepto capitalino de vivir de espaldas al mar» porque hacía posible la vista del lago para la totalidad de las viviendas y poseía «callejuelas que terminan en plazas o en el propio espejo de agua». De hecho, la nota lleva un título bastante ilustrativo: «Caleta de Carrasco: un lugar para vivir a nivel de Vivaldi».

LA RESOLANA

1984

AÑO: 1984, PROYECTO; 1990, PROYECTO DE AMPLIACIÓN

COMITENTE: MAGDALENA AROCENA (FAMILIA FLORES – AROCENA)

UBICACIÓN: PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

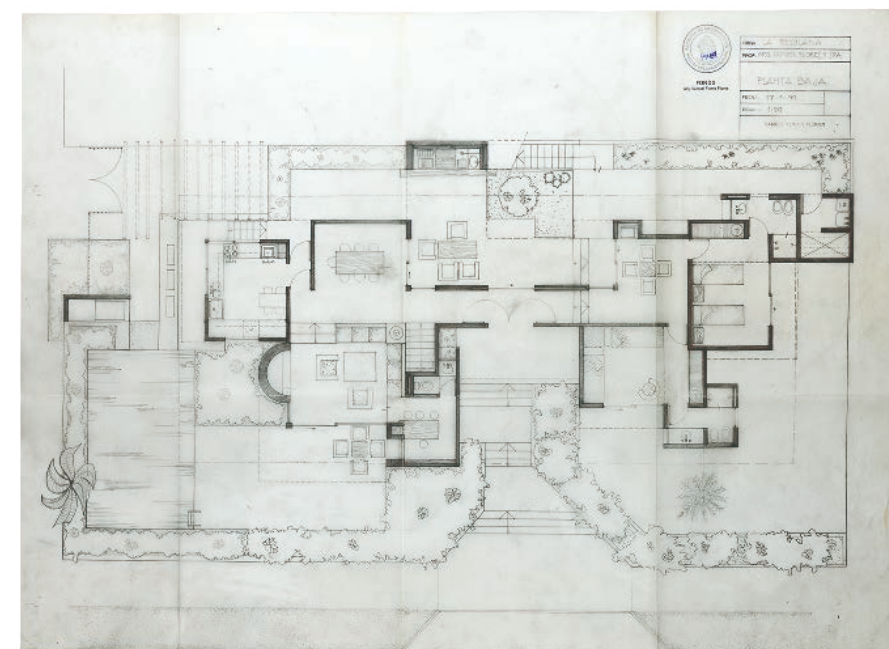
Planos: CARPETA 32

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 20

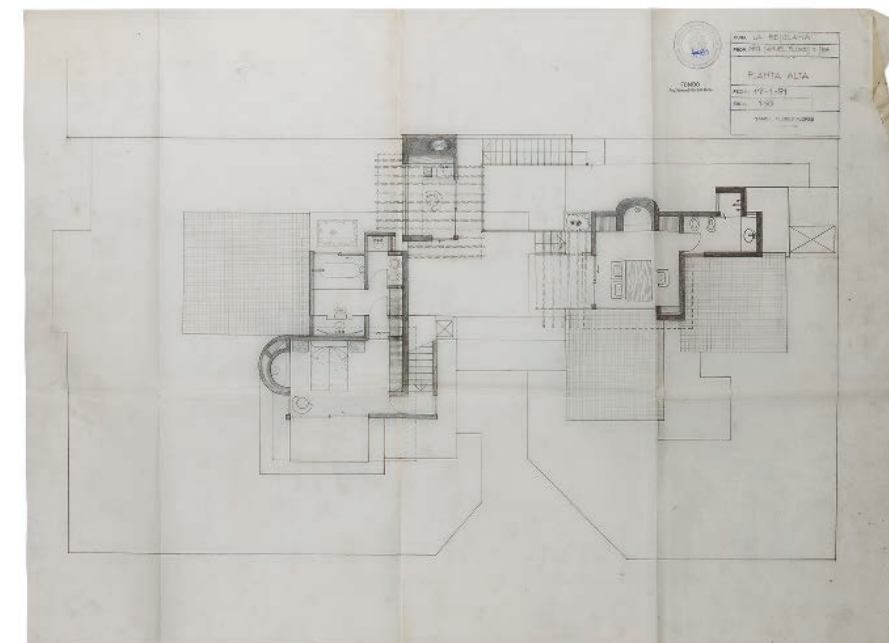
Diapositivas: CAJAS 5, 30 Y 32

Carolina Villamonte relataba en el número 2002 del semanario uruguayo *Búsqueda* que el 30 de enero de 1989 «el reconocido arquitecto uruguayo Samuel Flores Flores, Haroldo Olcese y Juan Pellegrini lideraron el grupo fundador de la asociación civil [Amigos del Faro] sin fines de lucro». Entre los cometidos de esta agrupación, aún existente, estaban la defensa y conservación del casco histórico de la península de Punta del Este, preocupaciones que el arquitecto compartía no solo por su formación sino también por su condición de vecino: La Resolana, casa que forma parte del conjunto de las diseñadas para él y su familia, se sitúa en un predio en esquina de la zona, a una cuadra del mar.

El proyecto se remonta al año 1984, pero una serie de recaudos gráficos fechados a partir de 1990 exhiben una propuesta de ampliación a nivel de azotea a la que se accedería a través de una escalera exterior recostada sobre el lindero más largo. Se trataría de un espacio con barra y pérgola, a modo de extensión del parrillero emplazado en el patio del nivel inferior, y un estar-estudio con estufa a leña y baño contiguo.



01. PLANTA BAJA. PROYECTO DE AMPLIACIÓN. ENERO DE 1991. CARP.32 PL.45487



02. PLANTA ALTA. PROYECTO DE AMPLIACIÓN. ENERO DE 1991. CARP.32 PL.45484



03. VISTA DE LA FACHADA SOBRE
LA CALLE ISLA DE LOBOS. BTO. 20 FT.21553

04. VISTA DESDE EL SUR. CAJA 05. DP.0143



05. VISTA DEL ACCESO. CAJA 32; DP.0135

IHA-FONDO FLORES FLORES

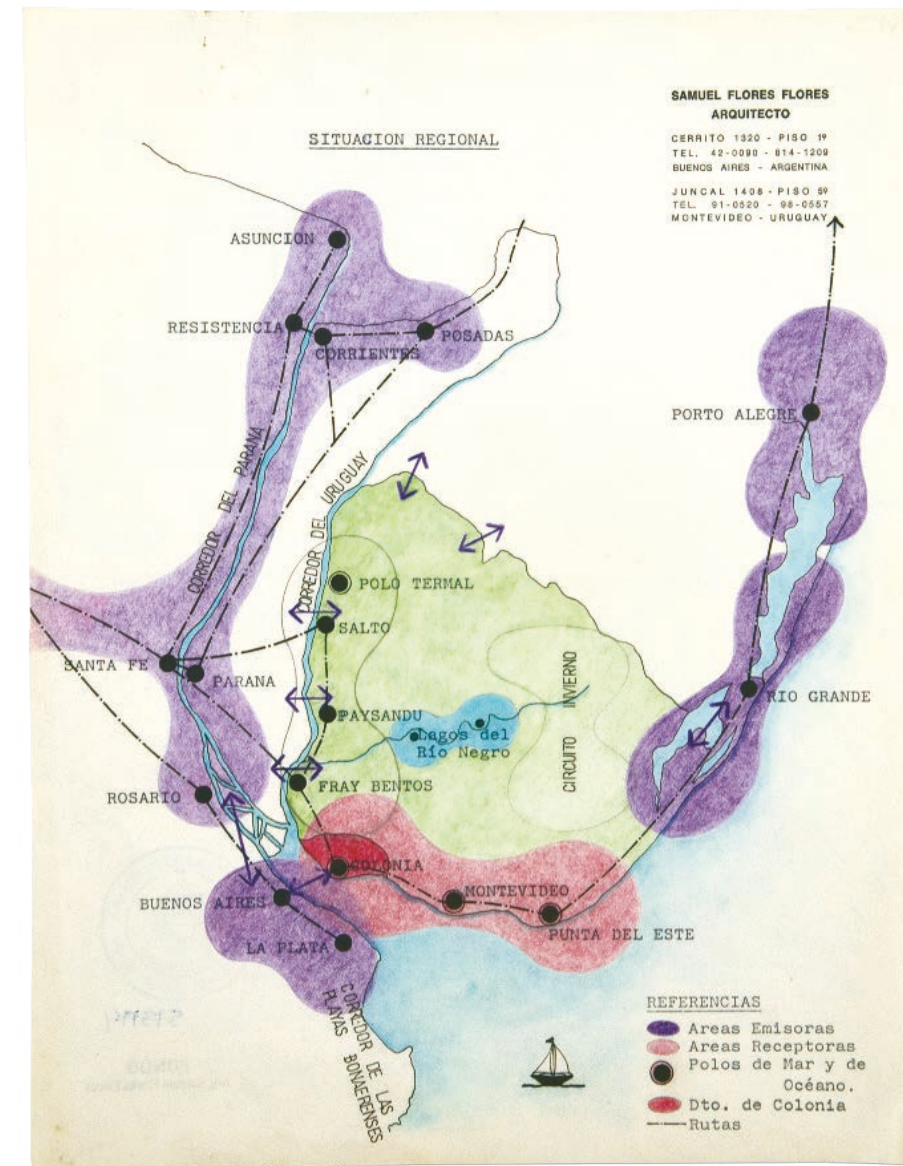
Planos: CARPETA 96

Fotografías: BIBLIORATOS 7 Y 20

Documentos: BIBLIORATOS 27, 29, 30 Y 93

El interés de Flores Flores por el turismo como una actividad cultural fundamental estuvo presente desde su juventud, principalmente asociado a su estrecho vínculo con Punta del Este y a su afición por la navegación deportiva. Pero esta disposición al tema cobró en él una mayor dimensión disciplinar a partir de su incorporación al equipo proyectista del Plan de Ordenación Turística para el litoral de Languedoc-Roussillon dirigido por Georges Candilis. Como relatará el arquitecto en muchas de las entrevistas realizadas a lo largo de su carrera, dicha experiencia no solo potenció una mirada técnica y proyectual sobre la cuestión sino que le permitió construir un posicionamiento respecto a la situación del turismo en nuestro país. A su regreso de Francia, entonces, este trabajo reflexivo se vio reflejado en muchos de los proyectos que llevó adelante y finalmente tomó cuerpo en una propuesta interdisciplinaria a la que denominó «Teoría de los Polos».

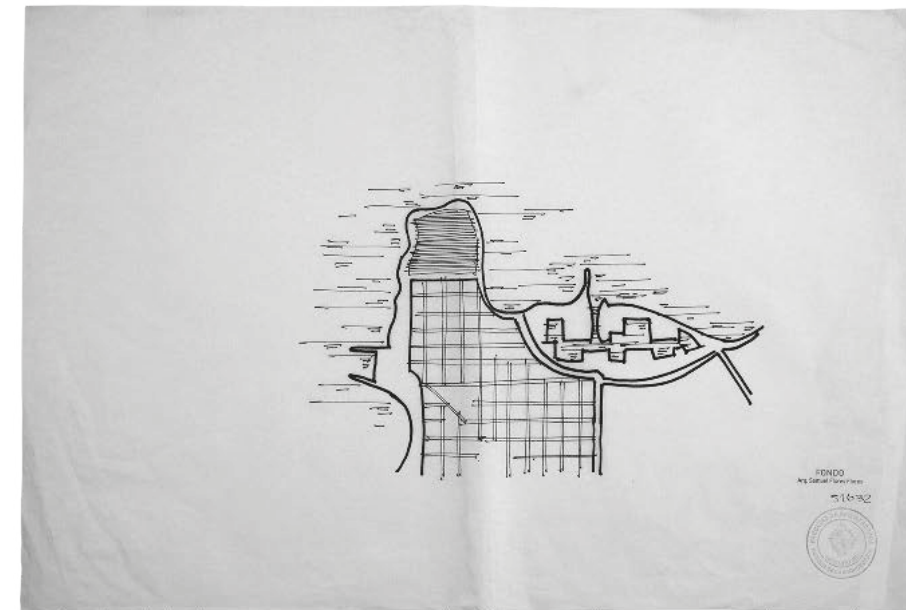
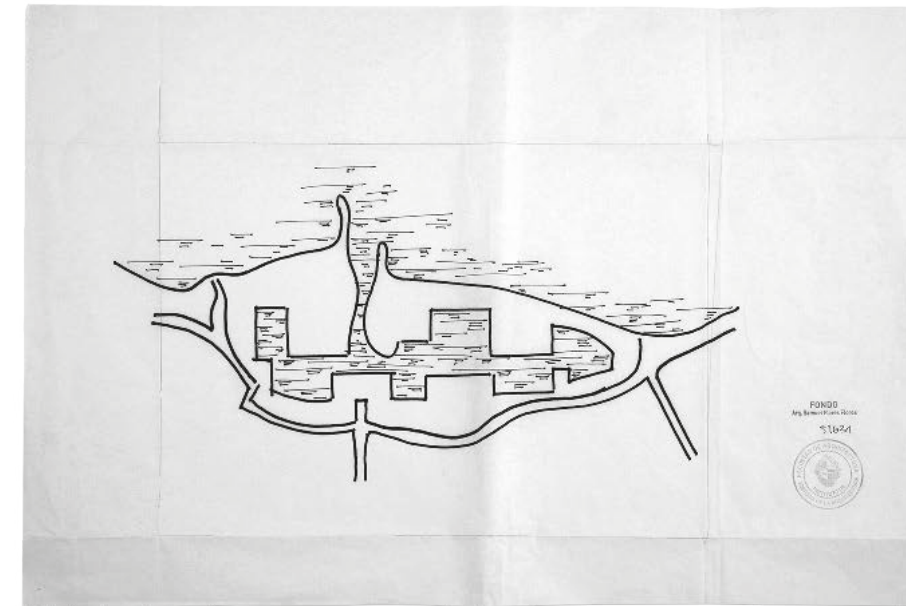
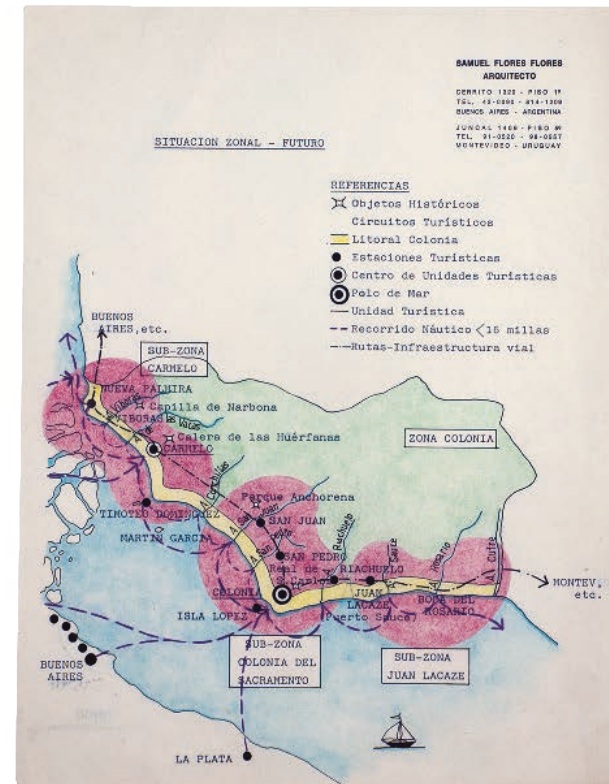
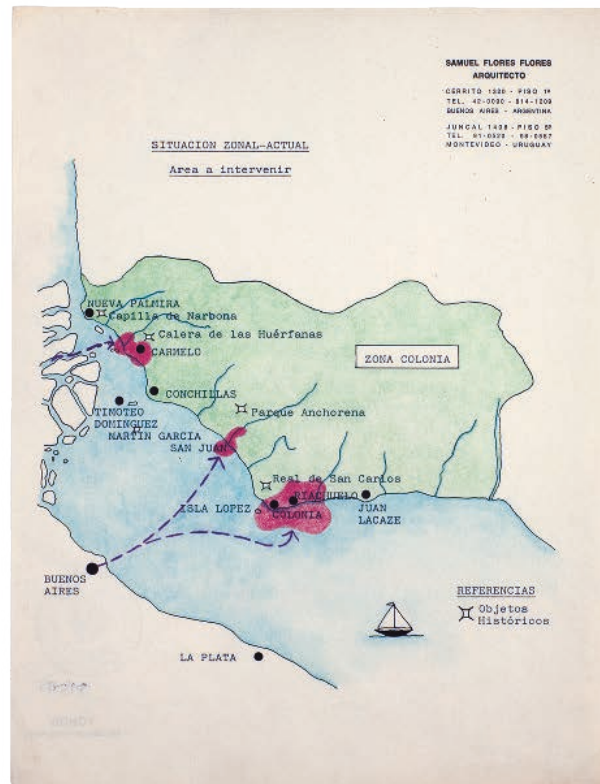
En líneas generales, la Teoría de los Polos pretendía desencadenar la planificación del turismo náutico del país, situándolo en un papel de «bisagra convergente» a nivel regional al vincular más estrechamente nuestro litoral marítimo con el argentino. Para ello se planteaban algunas líneas estratégicas. Por una parte, la promoción del desarrollo del turismo a partir de nuevas relaciones entre la actividad pública y el capital privado. Por otra parte, la definición de un nuevo sistema territorial basado en el desarrollo de un conjunto de polos marítimos y estaciones turísticas, al estilo de los *ports de plaisance* franceses, a una distancia no mayor de dieciséis millas entre sí de acuerdo a las necesidades del cabotaje. Finalmente, se proponía que este sistema de infraestructura estuviera vinculado a atractivos turísticos no costeros —lo que Flores Flores denominaba «relación entre el sistema-agua y el sistema-tierra»— para generar una oferta turística de alta estacionalidad durante todo el año. En relación a la realidad costera del Uruguay se definían tres polos principales: un polo oceáni-



01. ESQUEMA INTERPRETATIVO DE LA SITUACIÓN REGIONAL (1985). CARP.96 PL.51594

co en Punta del Este, un polo-mar en Colonia del Sacramento y un polo-río en la ciudad de Mercedes. A partir de ellos se proponían una serie de estaciones específicas, identificando en la costa aquellos puntos que funcionaban como refugios naturales. En algunos de los casos, además de los muelles, se sugería la incorporación de una pequeña urbanización asociada a emprendimientos inmobiliarios y de servicios de escala local.

Este trabajo interdisciplinario dio lugar a una serie de proyectos específicos. Para el polo oceánico, por ejemplo, un estudio teórico del litoral marítimo este



02. ESQUEMA DE SITUACIÓN DEL POLO-MAR, DEPARTAMENTO DE COLONIA. CARP.96 PL.51595

03. PROPUESTA, DESARROLLO DEL POLO-MAR. CARP.96 PL.51596

proponía una serie de actuaciones sobre el bañado y la barra del arroyo Maldonado a partir de las potencialidades del puerto de Punta del Este. De manera semejante, se ideó para el polo-mar un plan piloto cuyo objetivo era el desarrollo turístico del litoral marítimo de Colonia, derivado del programa «Pro-Colonia» elaborado en 1986 por Flores Flores y Ruben Pesci (Fundación CEPA).

En el Archivo Samuel Flores Flores se conservan copias de todas estas propuestas. También los esquemas utilizados por los arquitectos en sus presentaciones y una serie de planteos, más o menos detallados, para la realización de estaciones turísticas en las desembocaduras de los arroyos asociados por cercanía a enclaves turísticos ya consolidados. Se destacan la propuesta para una estación en Bocas del Rosario y el anteproyecto para Marinas del Virrey en Colonia del Sacramento.

04. ESQUEMA DE ANTEPROYECTO DEL PUERTO DE YATES MARINAS DEL VIRREY CARP.86 PL. 51630

05. ESQUEMA DE LOCALIZACIÓN PARA EL PUERTO DE YATES MARINAS DEL VIRREY EN COLONIA DEL SACRAMENTO. CARP.86 PL. 51632

CASA RECHT 1986

AÑO: 1986, PROYECTO

COMITENTE: PETER RECHT

UBICACIÓN: LOCALIDAD DE MARTÍNEZ, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

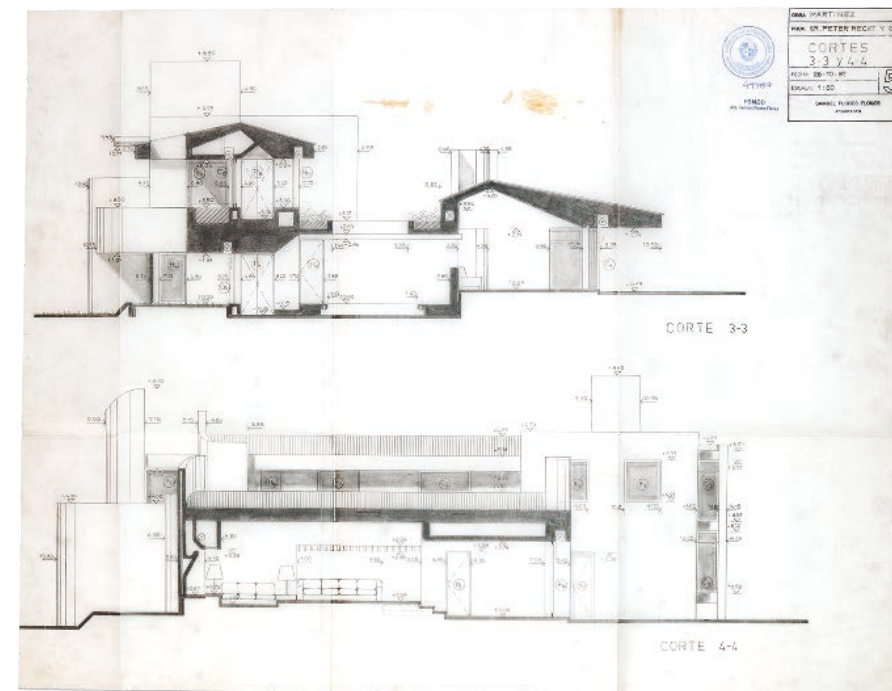
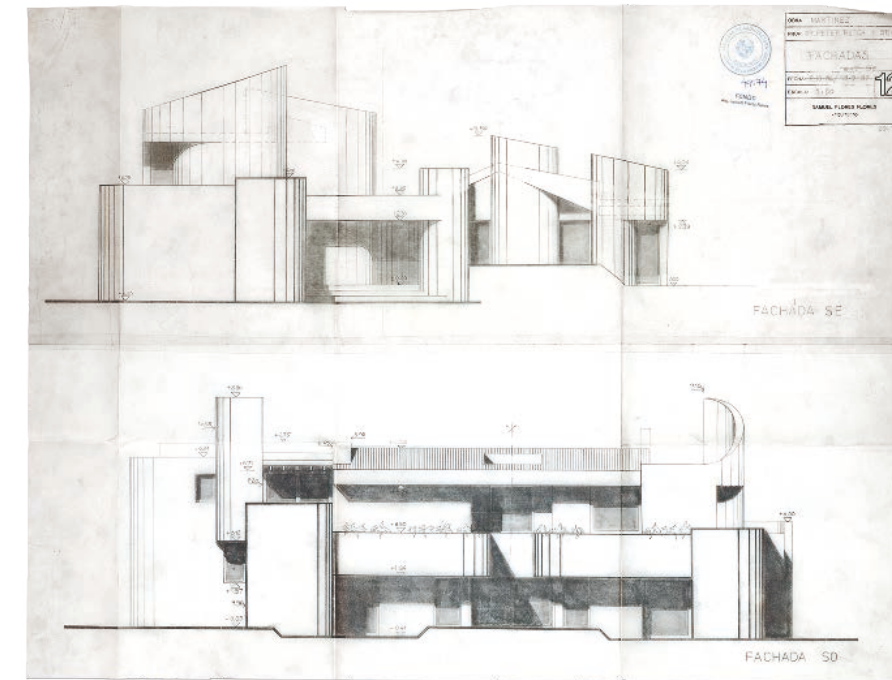
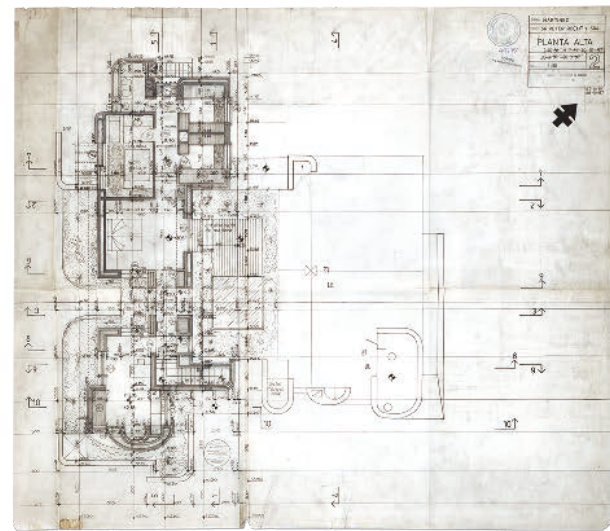
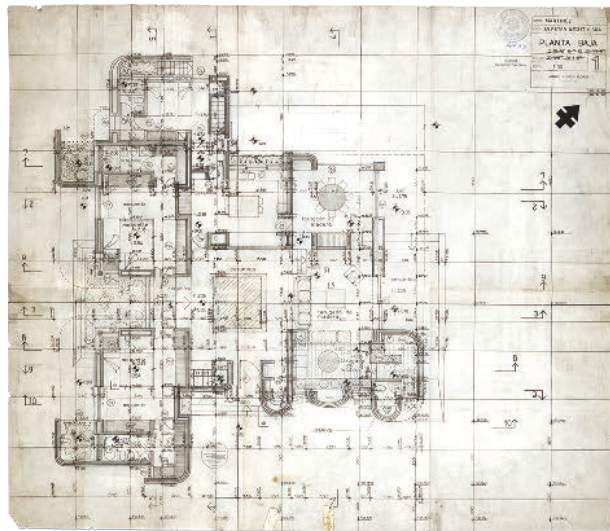
IHA- FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 77

Mientras el estudio ya trabajaba en tareas atinentes a la construcción de una casa proyectada para Peter Recht, este adquirió una amplia parcela con salida por tres calles, cercana a la obra en ejecución, y solicitó otro proyecto destinado al nuevo emplazamiento. En tales circunstancias, entonces, fue concebida esta casa, a la que la arquitecta argentina Stella Maris Rolandi recordaba especialmente en entrevista realizada en junio de 2019 no solo por el recorrido peculiar de su encargo sino porque requirió de un estudio pormenorizado de las conexiones entre vivienda, barbacoa y piscina, buscando, según sus palabras, «un excelente aprovechamiento del terreno».

01. PLANTA BAJA, DE ALBAÑILERÍA.
OCTUBRE DE 1987. CARP.77 PL.49573

02. PLANTA ALTA, DE ALBAÑILERÍA.
OCTUBRE DE 1987. CARP.77 PL.49575



03. FACHADAS SURESTE Y SUROESTE.
OCTUBRE DE 1987. CARP.77. PL.49574

04. CORTES 3-3 Y 4-4. OCTUBRE DE 1987.
CARP.77. PL.49587

LAS ALDEAS

1986

AÑO: 1986. PROYECTO

COMITENTE: UNIMU S.A.

UBICACIÓN: RINCÓN DEL INDIO, PUNTA DEL ESTE, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 37 Y 38

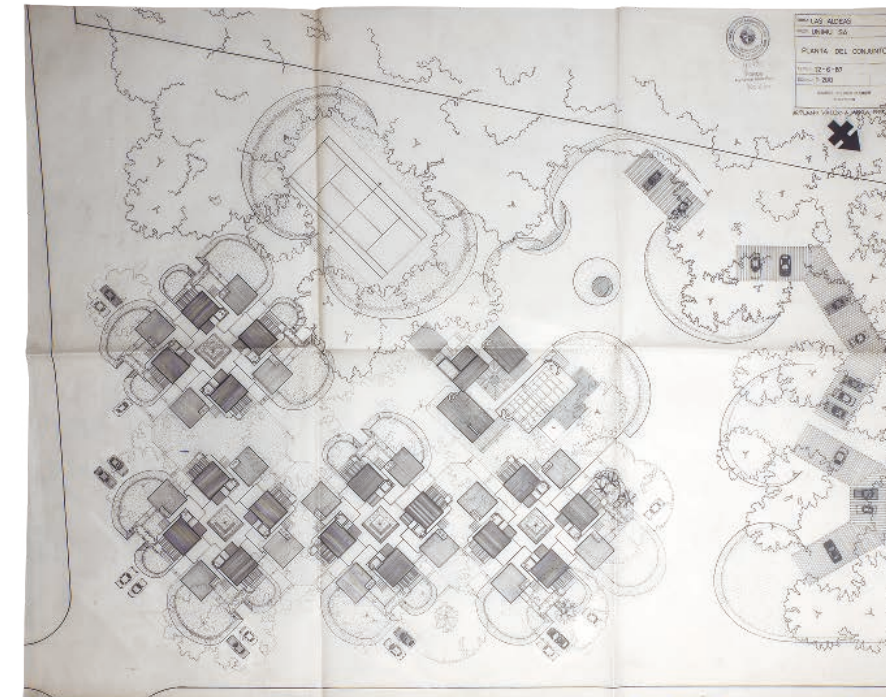
Fotografías: BIBLIORATO 19

«Hay que separar bien individualismo de individualidad. El individualismo encierra una sensación de unidad y egoísmo [...]. En cambio la individualidad es aceptar que somos una unidad, un individuo, pero que somos parte de todo que es la comunidad, la sociedad, la pareja, sin negar la identidad». Esta frase de Flores Flores, recogida por el número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño*, es quizás la mejor puerta de entrada para comprender sus proyectos de vivienda colectiva.

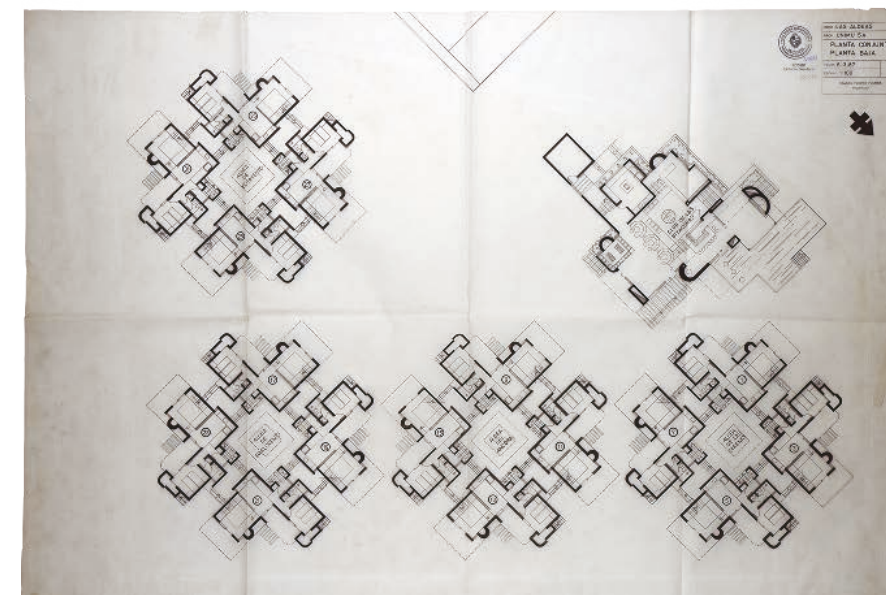
El conjunto Las Aldeas, localizado en Rincón del Indio, articula esas tensiones que surgen entre lo individual y lo comunitario al agrupar las 32 viviendas que lo componen en cuatro edificios independientes que conviven en un gran jardín común. Esta experiencia colectiva se potencia con la presencia de un club *house*, un programa que el arquitecto venía incorporando con éxito en sus últimas urbanizaciones y que funciona como llamador y sello de identidad.

Cada edificio —Samuel Flores lo denominaba «Aldea»— tiene un patio común cubierto en torno al que se disponen las viviendas con una mínima interacción entre sí. Los tres niveles del edificio se organizan mediante tipologías dúplex que se acoplan en vertical, limitando las situaciones de vecindad a espacios de circulación y servicio. Este tipo de agrupamiento retoma algunos modelos desarrollados por George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, pero se desarrolla potenciando una mayor autonomía de las unidades. Las habitaciones sociales se proyectan hacia el jardín y, en algunos casos, con terrazas pergoladas a las que se accede en forma individual.

En el Archivo Samuel Flores Flores se conservan fotografías de la maqueta de proyecto que, además de permitir un claro reconocimiento de los espacios y elementos compositivos esenciales de la obra construida, ratifican la importancia creativa de dicha pieza de trabajo en el proceso proyectual del arquitecto.



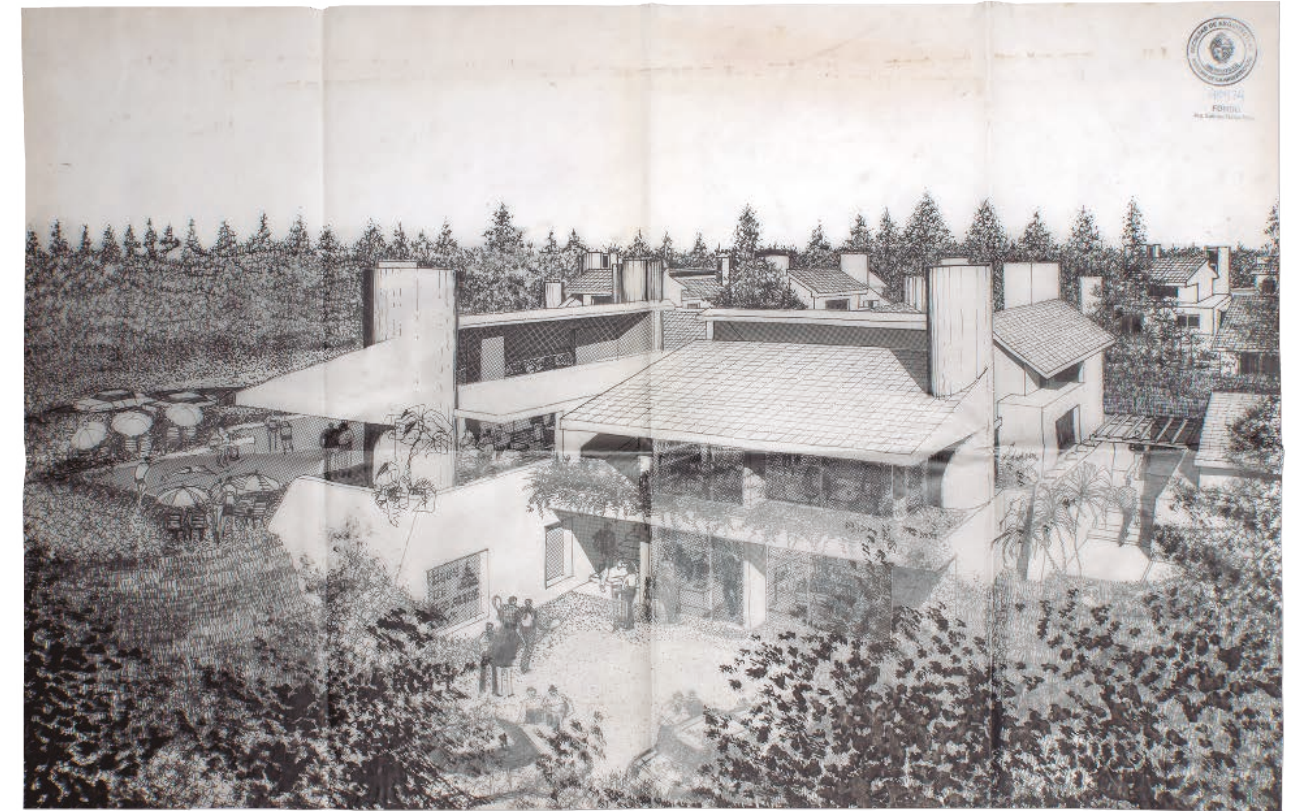
01 PLANTA GENERAL DEL CONJUNTO. JUNIO DE 1987. CARP.37 PL.45790



02 . PLANTA BAJA. MARZO DE 1987. CARP.37 PL.45824



03. VISTA DEL CONJUNTO DESDE LA CALLE.
BIBL.19 FT.21504



04. CROQUIS AÉREO DEL CLUB HOUSE.
CARP.38 PL.45934



05. VISTA DEL CONJUNTO DESDE LA TERRAZA
DE UNA DE LAS UNIDADES. BIBL.19 FT..21503

CASA HOUSTON 1987

AÑO: 1987, PROYECTO

COMITENTE: ROBIN HOUSTON

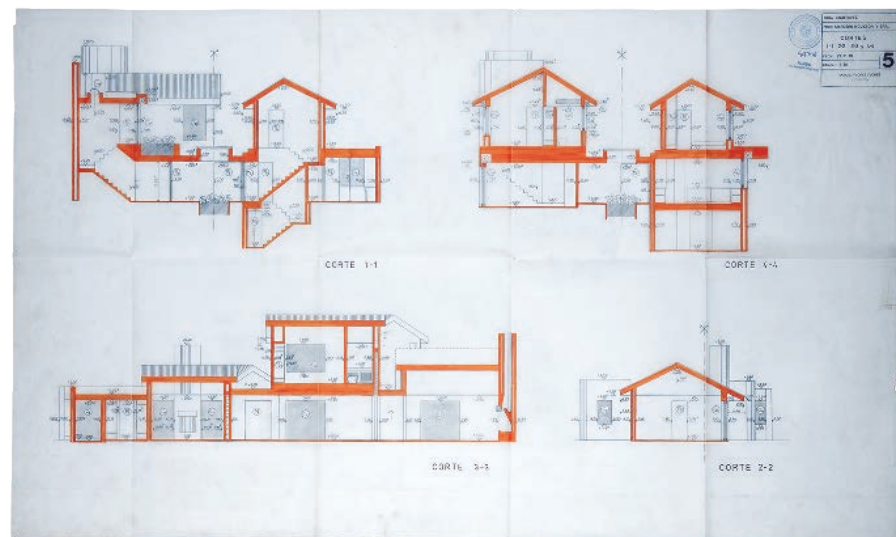
UBICACIÓN: LOCALIDAD DE MARTÍNEZ, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

IHA - FONDO FLORES FLORES

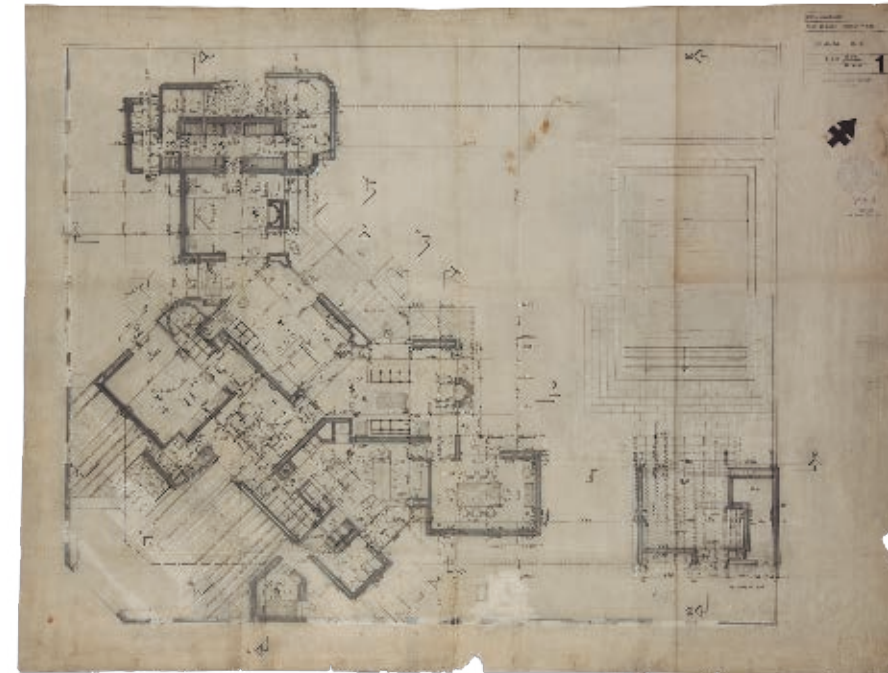
Planos: CARPETA 78

Según la dibujante Alexia Gol Parés y las arquitectas Stella Maris Rolandi y Patricia Gol Parés, una de las particularidades de esta obra reside en las condiciones en las que estuvo envuelto el encargo, nacido como consecuencia de la adquisición por parte de Robin Houston de la casa en obra destinada originalmente a Peter Recht.

Basado en las necesidades habitacionales del nuevo comitente, el ajuste realizado al exproyecto Recht contenía algunas peculiaridades, como, por ejemplo, un muro separador móvil, de carácter levadizo, entre el gran estar con estufa a leña y el espacio destinado a bar. De acuerdo al relato de Rolandi, el arquitecto concibió para esta exigencia una solución técnica que implicó la construcción de «una pared muy alta, arriba, desde donde el muro subía y bajaba mediante un sistema de poleas».

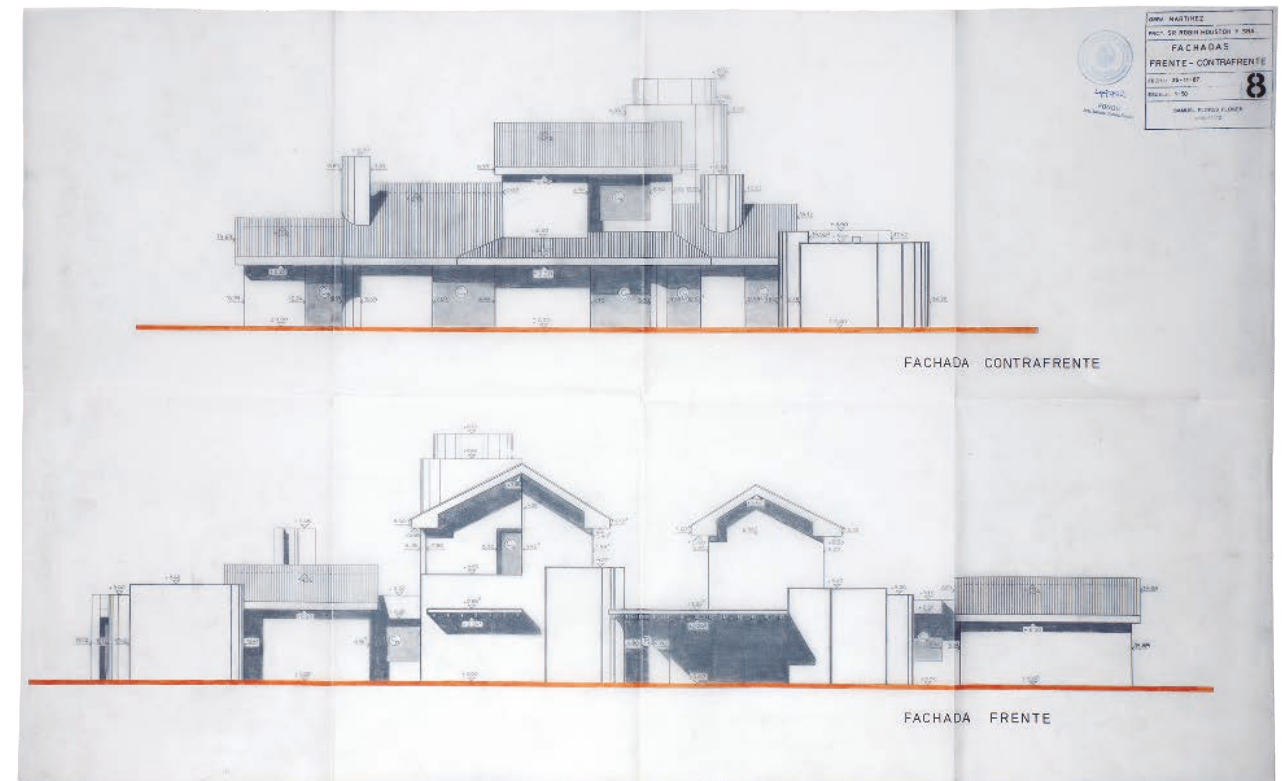


01. CORTES. NOVIEMBRE DE 1987.
CARP.78. PL.49748



02. PLANTA BAJA DE ALBAÑILERÍA.
ABRIL DE 1988. CARP.78 PL.49744

03. FACHADAS FRENTE Y CONTRAFRENTE.
NOVIEMBRE DE 1987. CARP.78 PL.49752



CASA RESTORÁN NARDI

1987

AÑO: 1987, PROYECTO; 2002, REFORMA Y AMPLIACIÓN

COMITENTE: PIETRO NARDI, PROYECTO

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA- FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 35

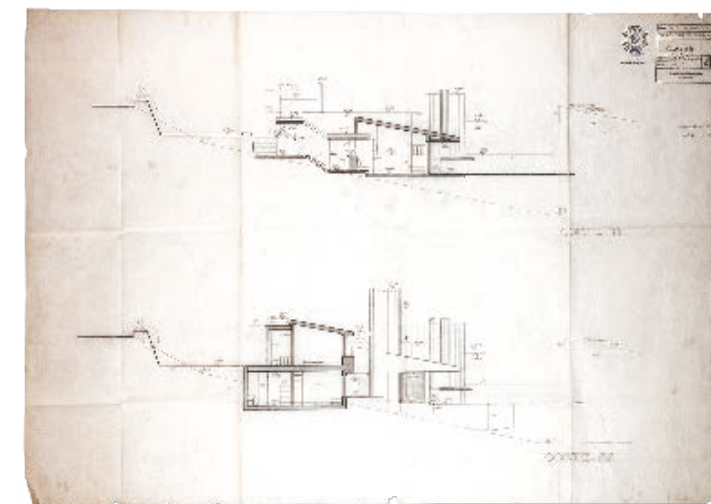
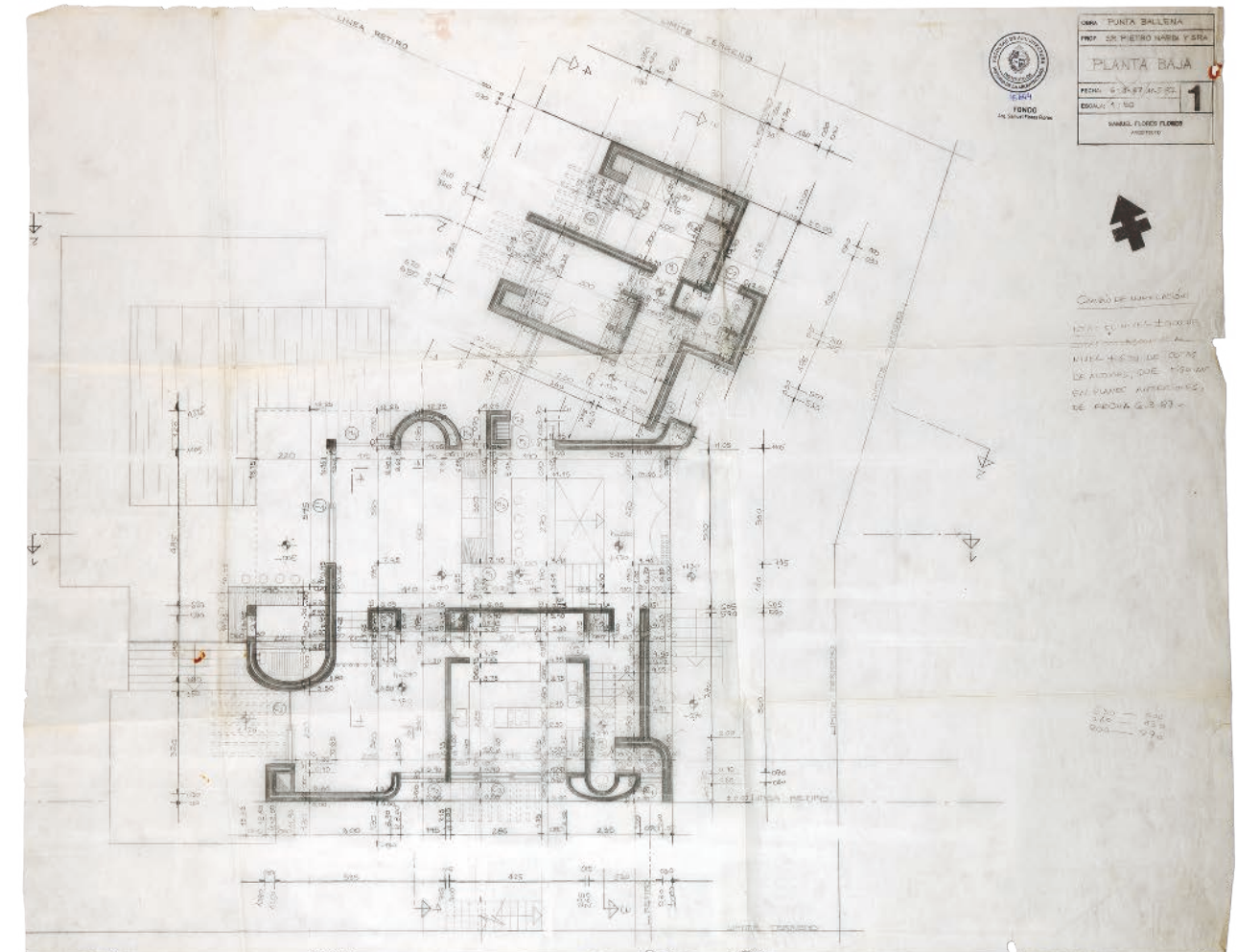
Fotografías: BIBLIORATOS 07 Y 20

Diapositivas: CAJAS 7 Y 31

Un relevamiento fechado en julio de 1986, firmado por el ingeniero agrimensor Jorge Rodríguez Mata, echa luz sobre la altimetría del terreno, que en poco más de treinta y cinco metros de largo acusa un perfil con algo menos de nueve metros de desnivel. Tal circunstancia topográfica fue explotada espacialmente por el proyecto principalmente en el eje que conforman el acceso de la casa y la terraza flanqueada por el parrillero y la piscina, donde un recorrido descendente culmina con la devolución de la bahía de Portezuelo como experiencia panorámica completa.

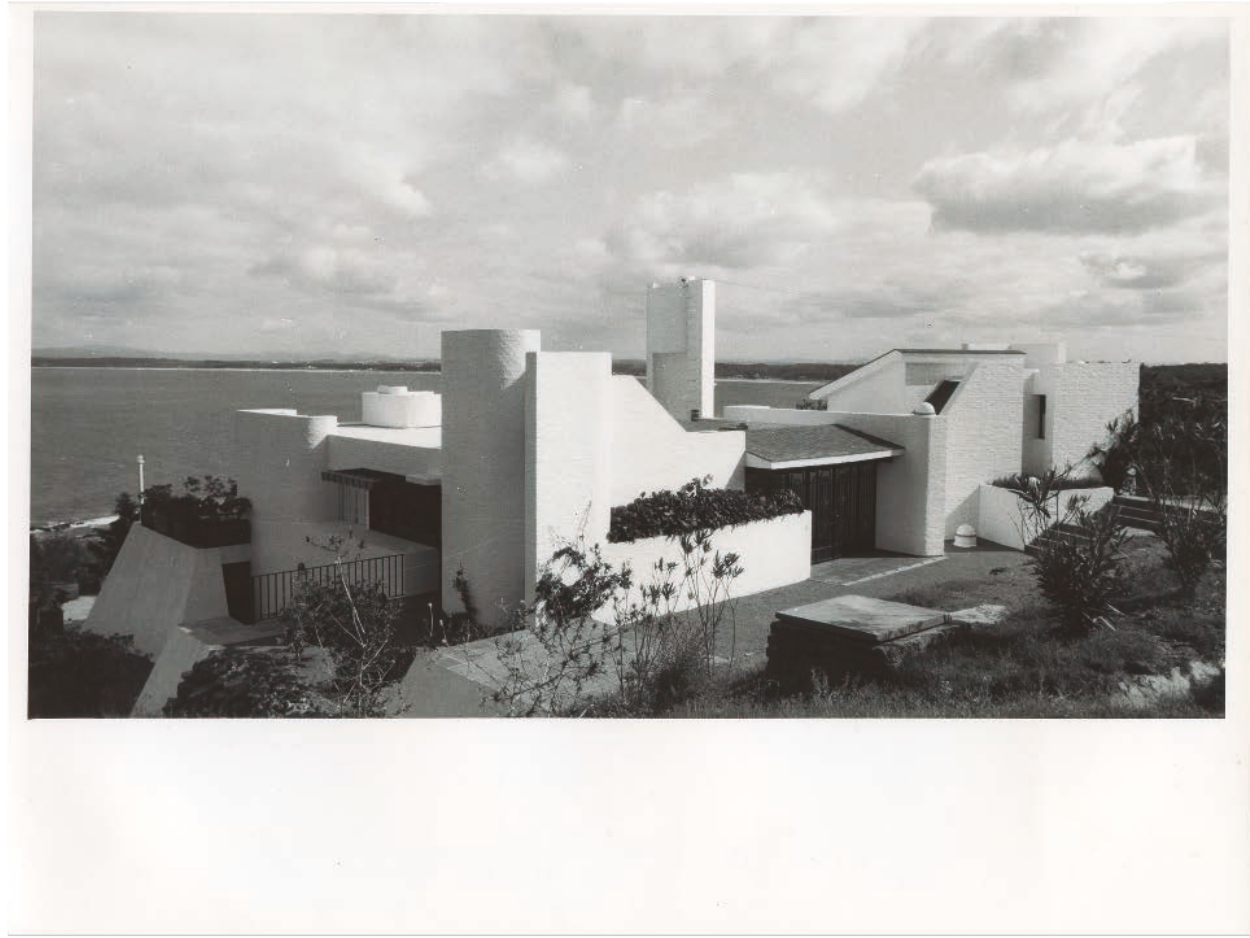
Dotada de áreas generosas de cocina y depósito en un nivel inferior, se la concibió para que funcionara también como restorán. Según consta en los recaudos gráficos, estar y comedor fueron los sectores asignados al uso de los comensales.

En el año 2002, ya bajo propiedad de Rodolfo Beccaría, sufriría una serie de pequeñas reformas entre las que se cuentan la incorporación de una cochera, el techado de la terraza frente al comedor y una modificación del ingreso al área privada.



01. PLANTA DE ALBAÑILERÍA DEL NIVEL DEL ACCESO. MAYO DE 1987. CARP.35. PL.45644

02. CORTES LONGITUDINALES POR EL ACCESO Y VOLUMEN DE DORMITORIOS. MAYO DE 1987. CARP.35 PL.45657



03. VISTA DESDE EL SURESTE.
BTO. 20 FT.21594



04. VISTA DESDE EL NORESTE. CAJA 7 DP.191



05. VISTA HACIA LA BARRA QUE SEPARA EL VESTÍBULO
DE ACCESO DEL ESTAR. CAJA 31 DP.0800

06. VISTA DEL ESTAR. CAJA 31 DP.0803

AÑO: 1989

COMITENTE: NAITOL S.A.

UBICACIÓN: RÍO SANTA LUCÍA, SAN JOSÉ, URUGUAY

IHA- FONDO FLORES FLORES

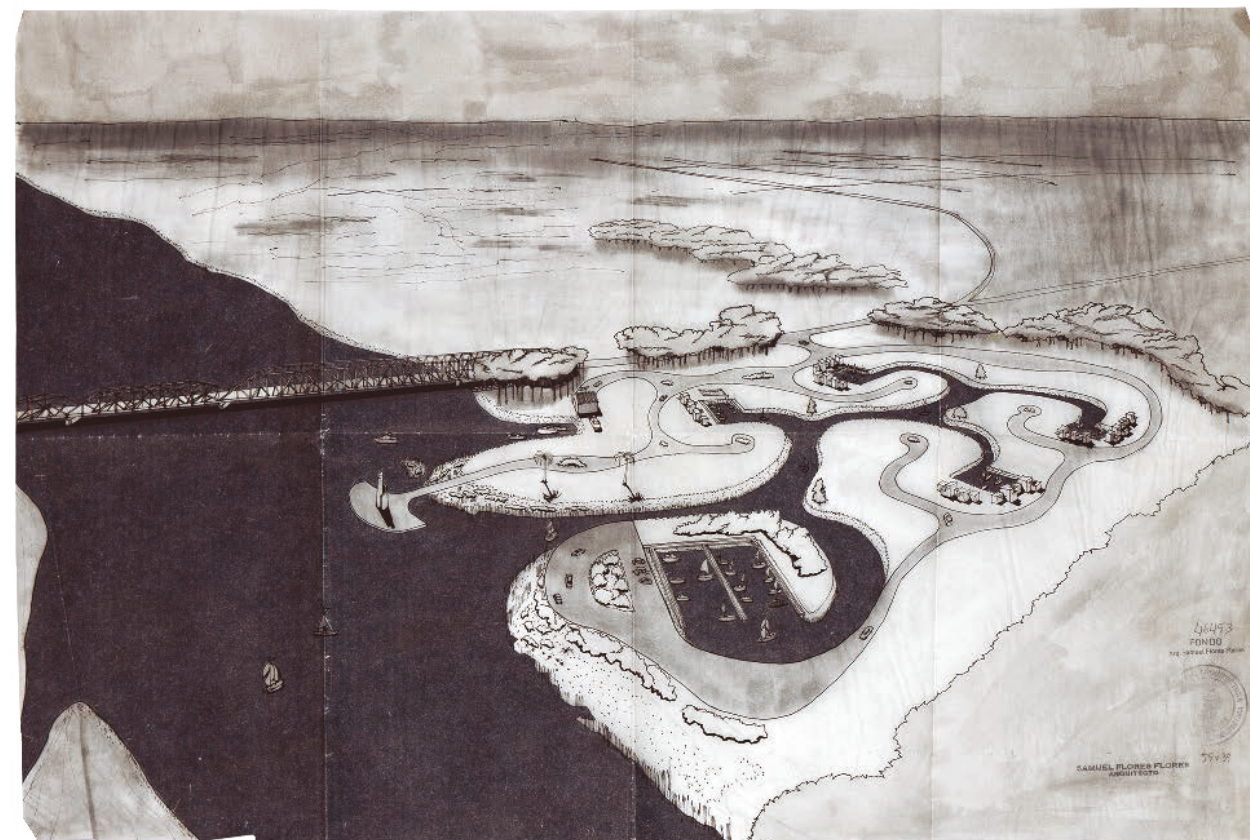
Planos: CARPETAS 30, 41, 42 Y 43

Fotografías: BIBLIORATOS 05, 23 Y 35

Documentos: BIBLIORATOS 05, 23, 29 Y 33

En una entrevista que le realizara *El Observador Económico* en junio de 1994, Alberto Pujol, presidente de Naitol S.A., señalaba la importancia que la urbanización tendría para los futuros residentes de esta manera: «propietarios de barcos que antes salían a navegar solo tres meses en el año (Punta del Este), ahora pueden hacerlo durante los nueve meses, en un río como el Santa Lucía con un calado superior a tres metros, ideal para cruceros». Así fue que la propuesta captó el interés de su público objetivo, de tal modo que para la fecha de la inauguración de su Casa Club ya contaba con casi la totalidad de los lotes vendidos, algunas casas en construcción y muchos proyectos en vías de autorización. La fiesta fue, además, un evento mediático exitoso. La marina lograba conciliar los intereses económicos, políticos y personales de un conjunto de actores importantes de la época, algunos vinculados a los deportes náuticos en Argentina y Uruguay, a los negocios inmobiliarios o al turismo, incluyendo a las máximas autoridades gubernamentales. Consultado sobre el emprendimiento por el diario *El País*, en una nota publicada el 11 de abril de 1991 realizada en ocasión de su visita a las obras, el entonces presidente de la República, Luis Alberto Lacalle, respondía: «creo que tiene una importante presencia en lo que puede ser la corriente turística inversa, es decir, en nuestro país la tendencia era hacia el Este permanentemente y estábamos desatendiendo el Oeste y desaprovechándolo».

Para Flores Flores esta obra significaba, además, una primera concreción en un tema clave dentro de su Teoría de los Polos: una serie de marinas que, ubicadas en la desembocadura de ríos y arroyos a distancias adecuadas, permitieran el desarrollo de un turismo náutico de calidad en Uruguay. Como se señalaba en un artículo del número 26 de la revista *Arte y Diseño* correspondiente a setiembre de 1994, al arquitecto lo motivaban su propia afición náutica, su preocupación por el paisaje y su preferencia hacia las geometrías de suaves curvas: «pareciera que el diseño curvo de los canales evocara el misterio de permanente descubri-

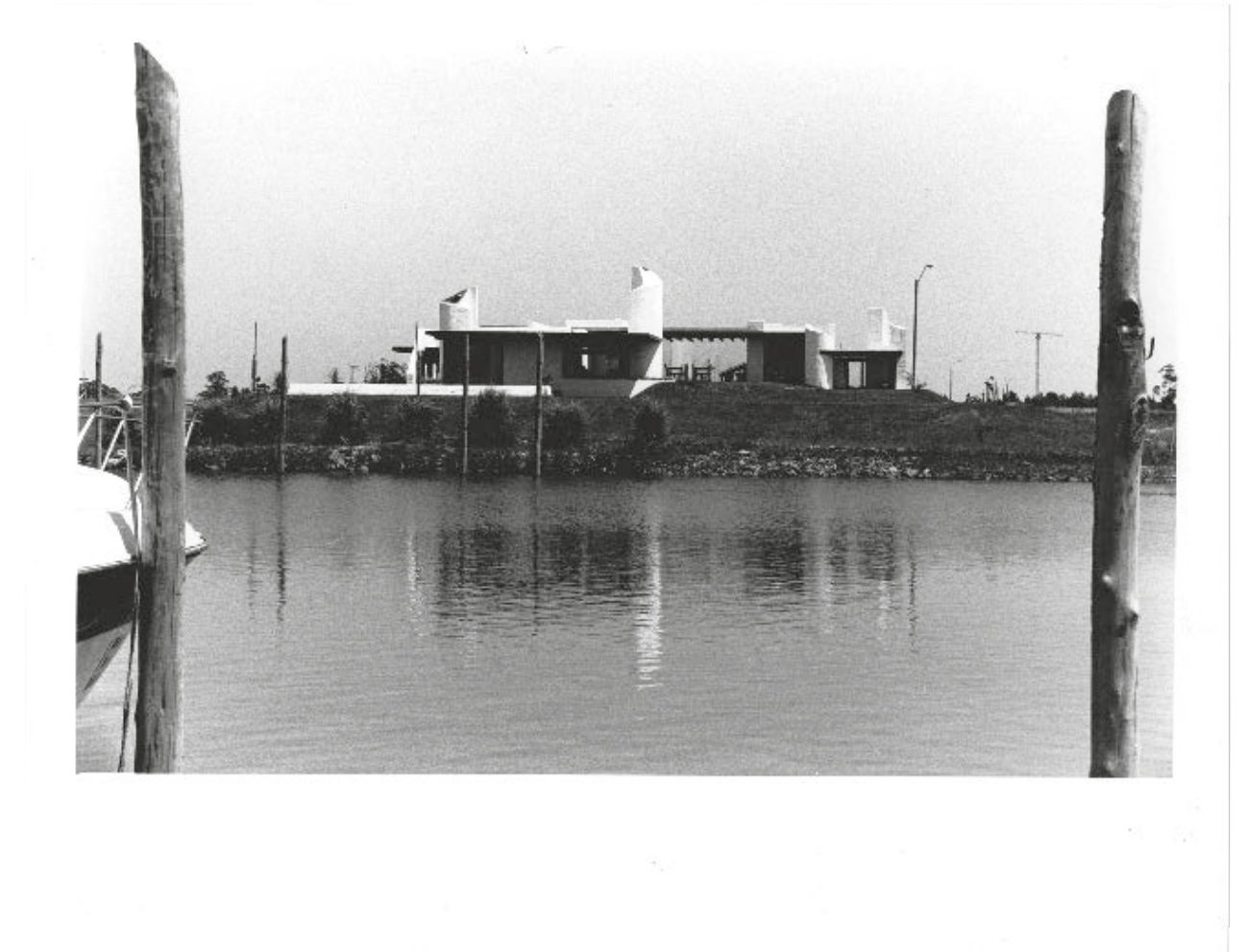


miento del espacio natural, con riberas convexas que permiten obtener mayores fachadas, presencia de la naturaleza sobre la construcción y un río motivo y protagonista de todo el proyecto». En Marina Santa Lucía, la Casa Club y los servicios para las embarcaciones, indispensables para la navegación, acompañan los 104 lotes residenciales que siguen el modelo norteamericano de llegar hasta la puerta de la vivienda tanto desde el auto como desde el bote. En este sentido, según el artículo, «las pautas de loteamiento de los terrenos que bordean los canales evitan generar un frente continuo alternando espacios forestados con jardines y fachadas a través de normas de uso del suelo y alturas pautadas», lo que «favorece sin duda la intimidad e identidad de cada usuario que disfruta de la protección del bosque, de sus vistas propias y de la satisfacción de tener junto a la casa el barco con su desembarcadero flotante».

01. CROQUIS. CARP43 PL.46453



01. EXTERIOR DEL CLUB HOUSE. BIBL09 FT.20318



02. VISTA DESL CLUB HOUSE DESDE LOS MUELLES.
BIBL09 FT.20317

AÑO: 1993, PROYECTO

COMITENTE: MAGDALENA AROCENA (FAMILIA FLORES – AROCENA)

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

IHA- FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 48, 49 Y 60

Fotografías: BIBLIORATO 18

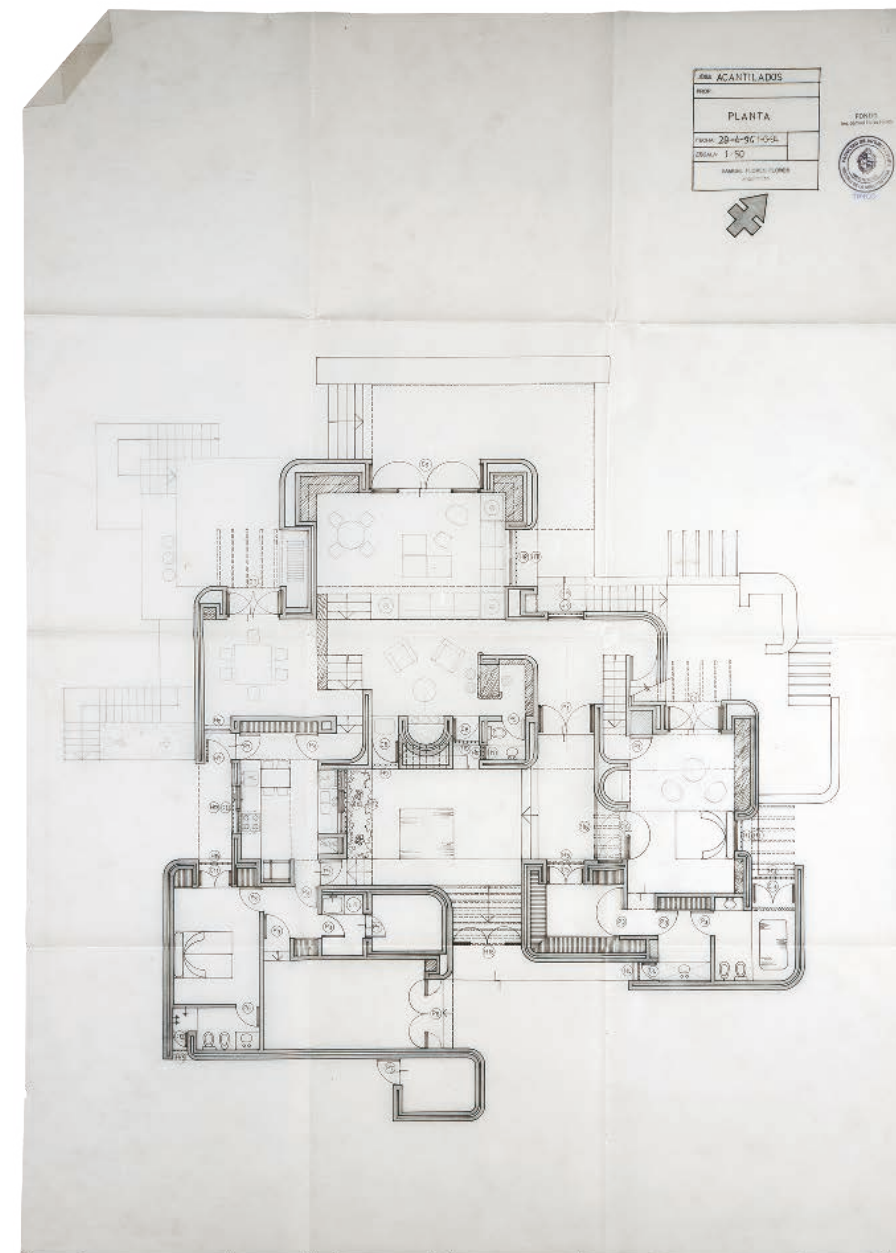
Documentos: BIBLIORATOS 23 Y 34

Conocida por el plural del nombre de pila de su esposa e hija, esta casa, morada familiar del arquitecto durante doce años, descansa sobre la cuesta oeste de Punta Ballena con vistas hacia la bahía de Portezuelo.

El número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño* la catalogó como una obra inaugural en lo que respecta al fin de la monocromía mediterránea por parte de Flores Flores debido al tipo de tratamiento superficial de sus muros exteriores. El cambio se había impuesto, según la opinión de la arquitecta Patricia Gol Parés, por la elevada exigencia de mantenimiento que demandaba la terminación blanca.

También la mencionada revista afirmaba que la preocupación por la eficacia de la arquitectura en el aspecto energético había existido solo de manera intuitiva hasta Las Magdalenas. Fue esta la obra en donde se sistematizó de manera consciente una labor sobre el tema, a través de diferentes dispositivos ideados en pos de un mejor desempeño térmico y mayor aprovechamiento de la energía solar. En este sentido, la publicación destacaba recursos como el sistema de maderas colocado a modo de alero sobre las aberturas, ya usado anteriormente, y la posibilidad de recogida y almacenamiento de agua de lluvia para su uso en riego, cisternas y duchas.

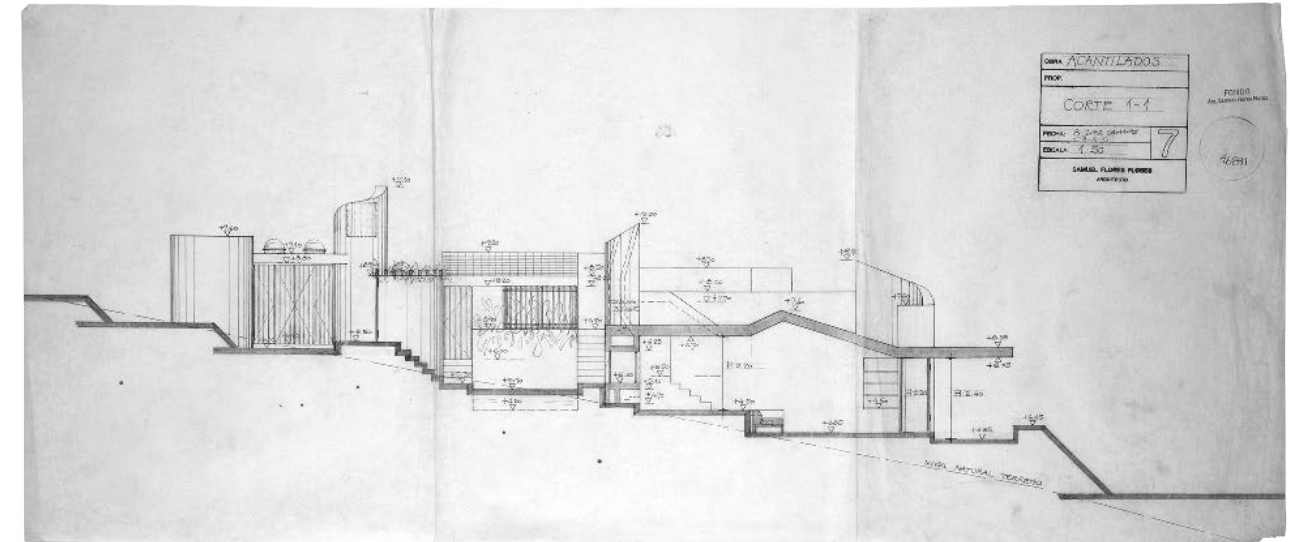
Los primeros planos, en los que aparece bajo el nombre Acantilados, están fechados en el año 1993, y en 1994, presumiblemente en obra, un depósito y el estudio, al que se accede por una escalera en el patio, se sumaron al planteo inicial.



01. PLANTA DE ALBAÑILERÍA A NIVEL DEL ACCESO. JUNIO DE 1994. CARP.48 PL.46905



02. VISTA DESDE EL NORTE.
BTO.18 FT.21320



03. CORTE. DICIEMBRE DE 1993.
CARP.48 PL.46891

04. VISTA DEL ESTAR PRINCIPAL.
IHA. BTO. 18 FT.21330



URBANIZACIÓN LOMAS DE CARRASCO 1993

AÑO: 1993, PROYECTO

COMITENTE: LA TAHONA S.A.

UBICACIÓN: COLONIA NICOLICH, CANELONES, URUGUAY

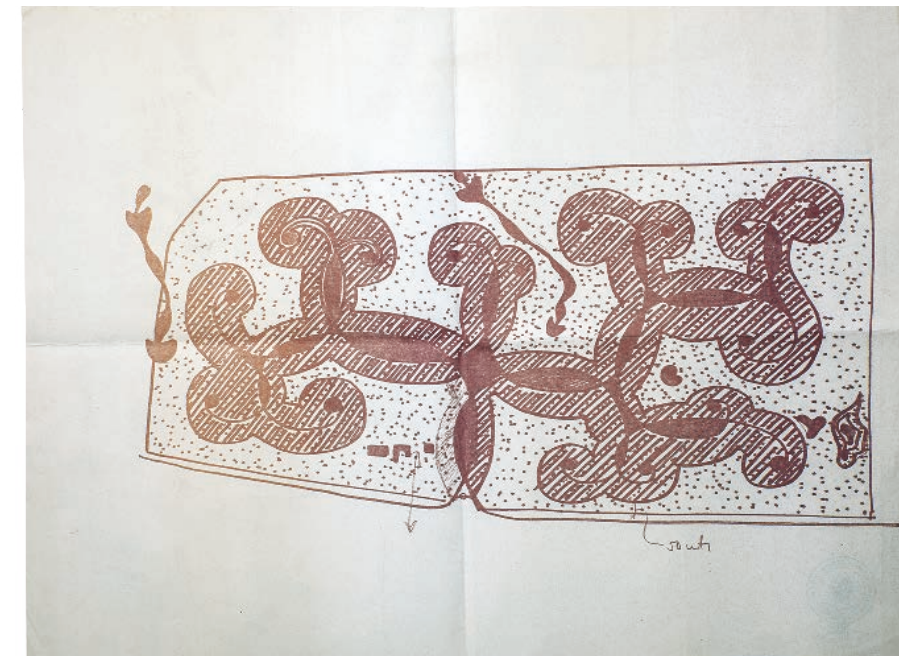
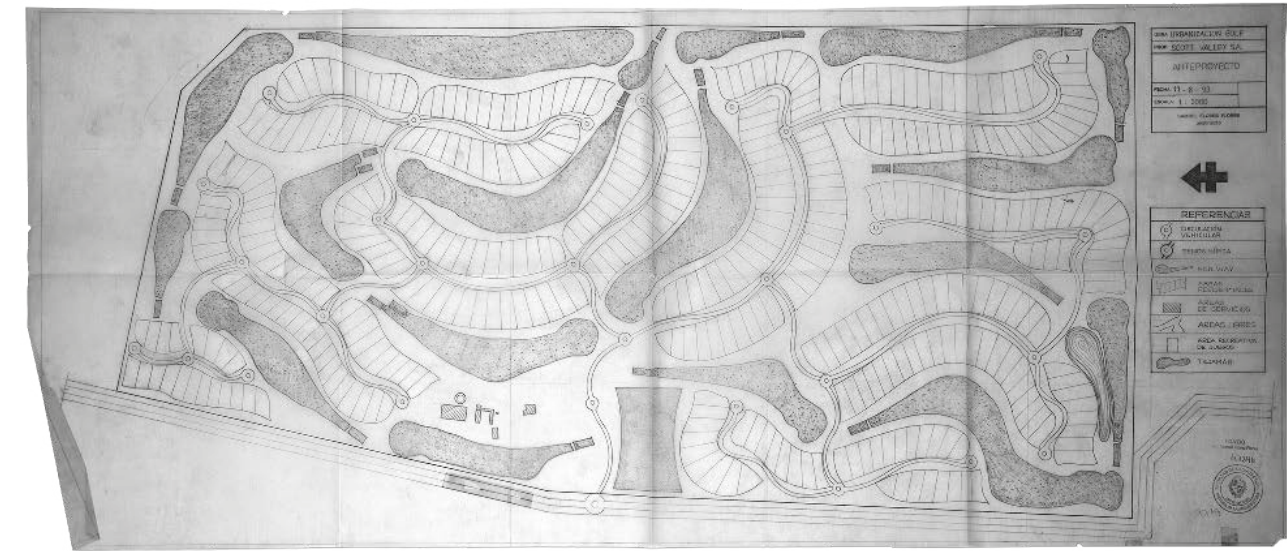
IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETAS 50A, 50B, 51, 54 Y 55

Documentos: BIBLIORATOS 23, 33 Y 34

«El entusiasmo de [Martín] Saavedra era notable y coincidió con mi inquietud. Ya había desarrollado las urbanizaciones de Caleta de Carrasco y Marina Santa Lucía en Uruguay, donde trabajé con el agua y generamos un gran proyecto. La idea era cambiar el azul del agua por el verde de la pradera. Es así que comienzo a trabajar la idea y revisar las propuestas de tierras posibles». De esta manera, Flores Flores presentaba en el número 166 de la revista *Arte y Diseño* los inicios del proyecto para Lomas de Carrasco, más conocido como La Tahona. La idea original, de Pelayo Arocena y Martín Saavedra, no contó con el apoyo financiero suficiente y fue retomada por Enrique García de Zúñiga y Leandro Añón, quienes convocaron nuevamente al arquitecto. La propuesta inicial para un barrio cerrado con «el confort de la ciudad en un medio natural» incluyó, además, un campo de golf de 18 hoyos, club hípico, restaurante, una cancha de tenis y otra de pádel, piscina y varios espacios para fútbol, polo *cross*, etc.

Para asesorarse en la realización de este proyecto, Flores Flores viajó a Hilton Head, en los Estados Unidos, y visitó las más de treinta urbanizaciones cuyos diseños giran en torno a la presencia de diferentes campos de golf. Su desafío personal era lograr un proyecto en el que todos los lotes sin excepción tuvieran contacto con el golf. «Es una cancha que integra las viviendas», lo que marcaba «otra diferencia con lo tradicional», puesto que no había «personas de primera, segunda o tercera clase», explicaba en una entrevista a la prensa. Más aún, el arquitecto pretendía que toda la urbanización fuese realmente una unidad y lo declaró para el número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño* de la siguiente forma: «El paisaje cultural de Lomas de Carrasco es un todo, es holístico, es armonía de las partes, nada puede estar separado. El estudio siempre consultó a las partes: golf, infraestructuras hídrica, eléctricas, caminerías, pendientes, rotondas, todo se fue consultando armónicamente con el equipo de asesores que el estudio tenía». Este es el concepto básico que Flores Flores trasladó a la



01. PLANTA GENERAL DEL ANTEPROYECTO DE URBANIZACIÓN. AGOSTO DE 1993. CARP.54 PL. 47346

02. ESQUEMA DEL PRIMER ANTEPROYECTO. CARP.50B. PL.47100

urbanización. No es de extrañar que *Clarín*, en un artículo de marzo de 1996 dedicado a las inversiones en urbanización, acompañara una de ellas con el siguiente texto: «Todo golf. Lomas de Carrasco es un gran club de golf con características de *country*».

OCEAN PARK

1998

AÑO: 1998, PROYECTO; 2005, ÚLTIMA AMPLIACIÓN

COMITENTE: MAGDALENA FLORES AROCENA

UBICACIÓN: OCEAN PARK, MALDONADO, URUGUAY

IHA - FONDO FLORES FLORES

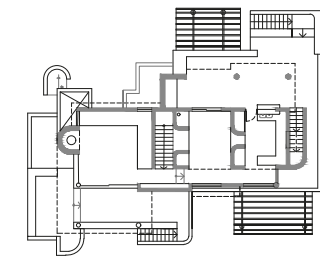
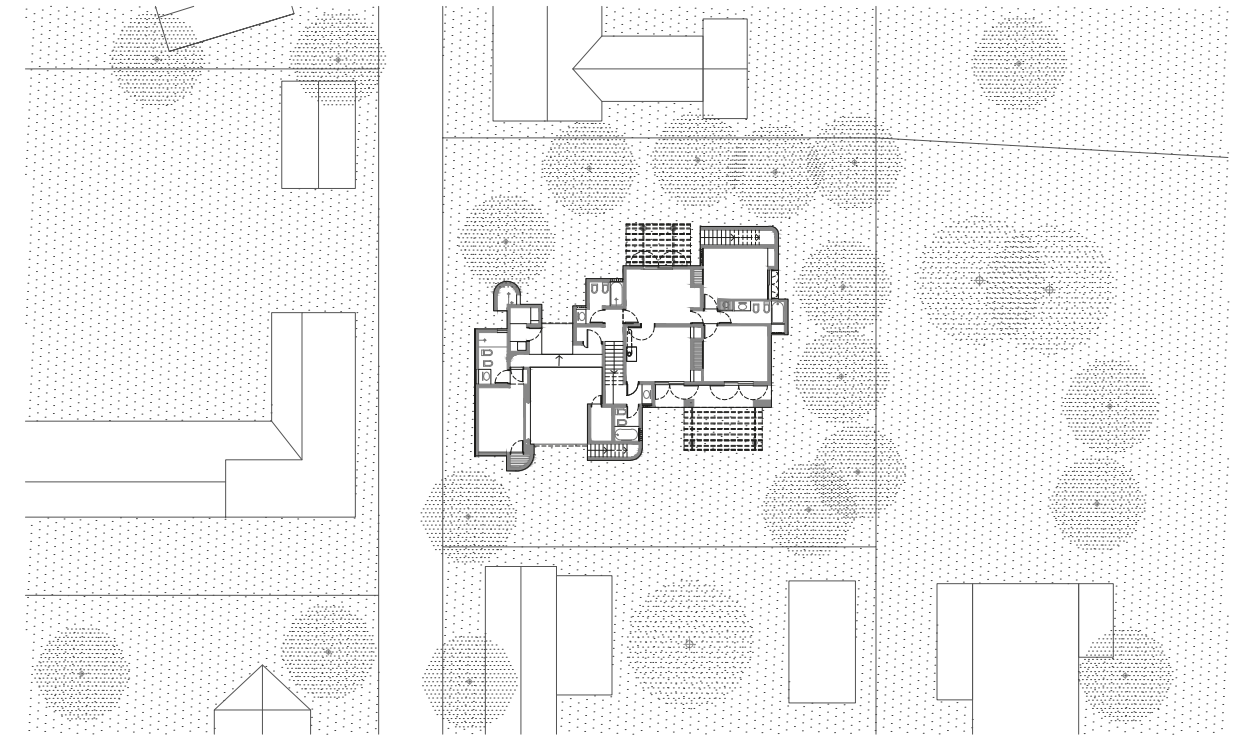
Planos: CARPETA 60

Documentos: BIBLIORATO 33

Fotografías: JOSÉ PAMPÍN, CEDIDAS POR REVISTA ARTE & DISEÑO

Gráficos: ARQ. ALEJANDRO VARELA, REALIZADOS PARA ESTA PUBLICACIÓN

«La casa creció a medida que la pareja fue creciendo. El primer proyecto contaba con una casa de cuarenta metros cuadrados sobre la línea del mar y los cambios fueron realizándose desde el inicio. El crecimiento de la vivienda fue orgánico, natural». De esta forma, el número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño* del año 2015 presentaba Ocean Park, la casa que Flores Flores proyectó para su hija Magdalena y su yerno. La posibilidad de tener un contacto estrecho y continuo con los «poseedores», término que el arquitecto usaba para quienes eran propietarios y habitantes de sus obras, le permitió compaginar los requerimientos de la familia con la evolución de la vivienda. Así fue que se realizaron cuatro ampliaciones mientras la misma se encontraba en obra, incorporando las modificaciones en un único proceso. La toma de partido inicial, una planta baja de habitaciones privadas y una planta alta social, permitió que un mayor número de dormitorios se dispusieran sobre el terreno de manera natural. A su vez, contribuyó a la proyección de los espacios sociales sobre el paisaje a través de grandes terrazas. Estos crecimientos se incorporaron al juego de planos blancos y curvos, escaleras exteriores, volúmenes en doble altura y techos inclinados planteados desde el proyecto inicial.





02. VISTA DEL ACCESO, DESDE EL SUR

03. VISTA DESDE EL OESTE

04. VISTA INTERIOR DEL ESTAR DE PLANTA ALTA



05. VISTA DESDE EL SUROESTE

AÑO: 2004, PROYECTO

COMITENTE: FELIX LEBORGNE Y DENISE CAUBARRERE

UBICACIÓN: LA BARRA, MALDONADO, URUGUAY

ARQUITECTA ASOCIADA: ROSELYNE DEANA RINGENBACH

IHA- FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 89

Documentos: BIBLIORATO 33

Fotografías: JOSÉ PAMPÍN, CEDIDAS POR REVISTA ARTE & DISEÑO

Gráficos: ARQ. ALEJANDRO VARELA, REALIZADOS PARA ESTA PUBLICACIÓN

En el conjunto de la obra de Flores Flores, esta casa se distingue por el uso del color y la ausencia de líneas curvas. La utilización del tono verde en las paredes potencia el vínculo entre la arquitectura y la naturaleza circundante. De acuerdo con el arquitecto, esta aspiración estuvo siempre presente y fue facilitada por las nuevas tecnologías en pinturas sintéticas que permitieron lograr una similar relación de durabilidad y costos con respecto a la que proveía la pintura a la cal. Sin embargo, de acuerdo a la versión que se recoge en el número 238 de la revista *Arte y Diseño*, el uso exclusivo de líneas rectas fue un reclamo especial del habitante que realizó el encargo.

A pesar de sus diferencias, la casa tiene varios elementos en común con las obras del período conocido como «Arquitectura Blanca», principalmente en la resolución del acceso. Al respecto de su definición en esta obra, el arquitecto comentaba en el número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño* que el atrio era «antiatajo». Agregaba, además, que «si uno predica la persona, la singularidad importa. La arquitectura es un misterio. Todo lleva un proceso, un ritual. El rito exige cierto intimismo. En el atrio se identifica el habitante, cumplimentero con el rito de recibirte bien».

Como en otros trabajos suyos, el acceso a la azotea se realiza a través de escaleras exteriores. En este caso, además, una de ellas fue incorporada al patio como elemento destacado.



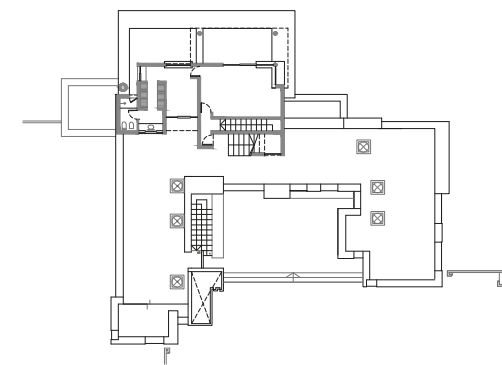
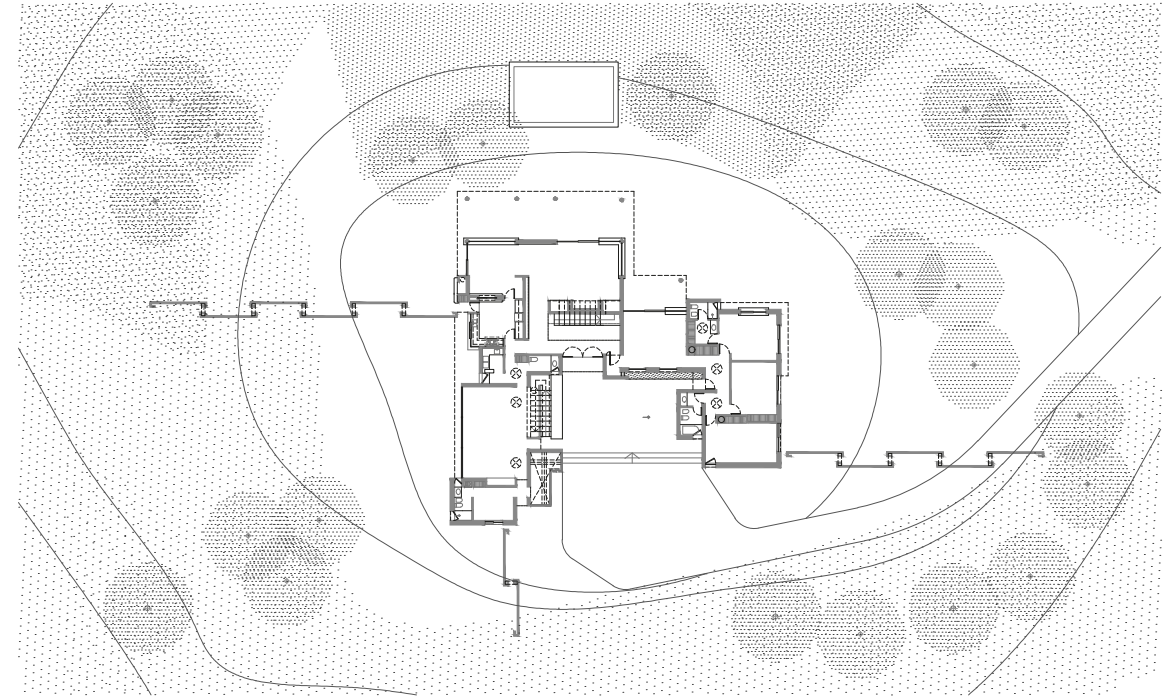
01. VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL, DESDE EL SURESTE.

02. VISTA DE LA ESCALERA EXTERIOR DESDE EL ATRIO DE ACCESO.

03. VISTA DESDE LA ESCALERA HACIA EL ATRIO.



04. VISTA DESDE EL NOROESTE.



05. PLANTAS DE LA VIVIENDA.

AÑO: 2007, PROYECTO

COMITENTE: MIGUEL MICELI Y SRA

UBICACIÓN: PUNTA BALLENA, MALDONADO, URUGUAY

ARQUITECTA ASOCIADA: ROSELYNE DEANA RINGENBACH

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 90

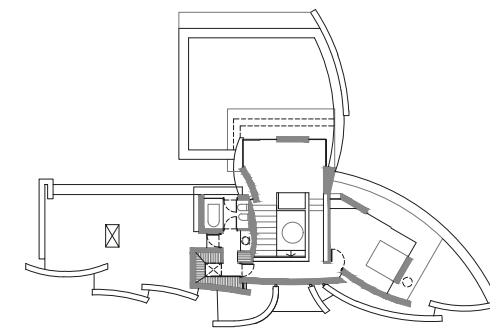
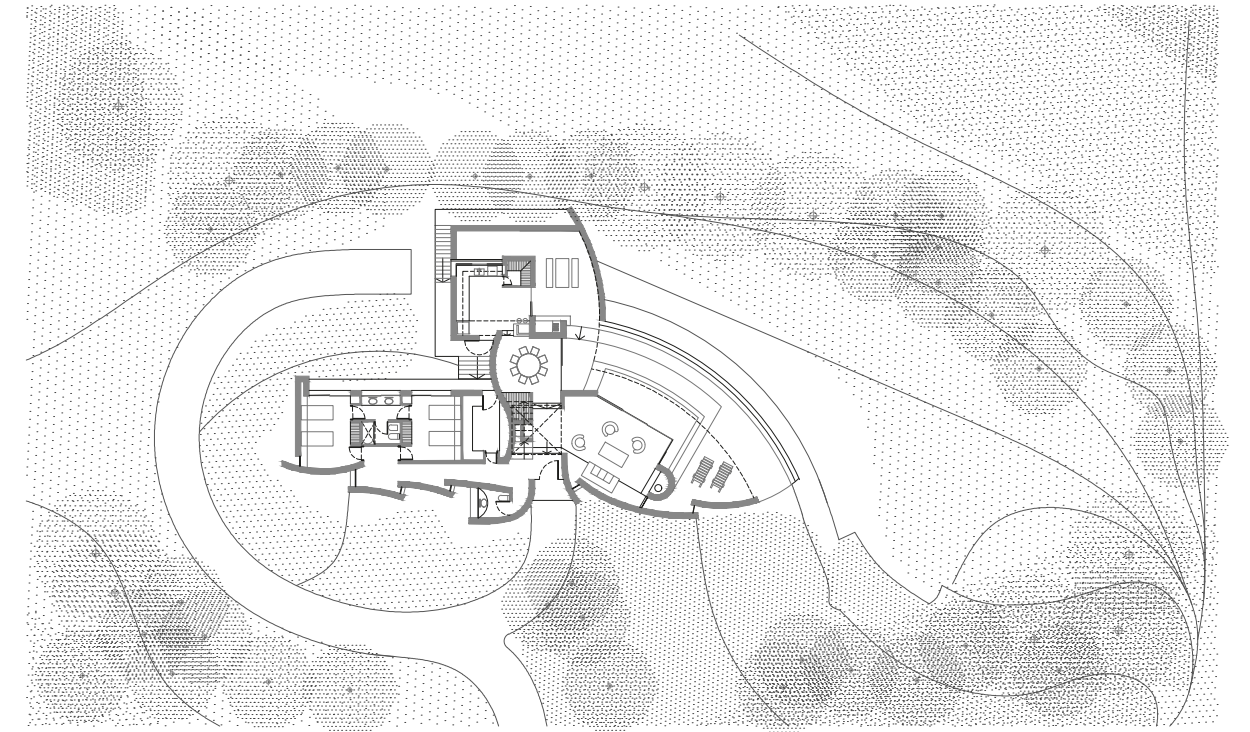
Documentos: BIBLIORATOS 33 Y 34

Fotografías: JOSÉ PAMPÍN, CEDIDAS POR REVISTA ARTE & DISEÑO

Gráficos: ARQ. ALEJANDRO VARELA, REALIZADOS PARA ESTA PUBLICACIÓN

La vivienda fue construida en Punta Ballena. Se encuentra sobre un terreno particularmente escarpado, próximo a la ruta 10, desde donde se tiene una vista panorámica de toda la playa circundante. Al recorrer la calle lateral al predio, que lleva hacia la costa, se puede apreciar con claridad el modo en el que la casa se apropia de la pendiente. Sobre la calle de acceso se presenta un solo nivel, con una fachada de carácter intimista, cerrada por grandes planos curvos que abren pequeñas ventanas verticales entre ellos. En la fachada posterior se desarrollan dos niveles con grandes planos vidriados y un pequeño volumen semienterrado. Esta disposición de la vivienda permite lograr una apertura hacia las principales vistas desde casi todas las habitaciones, destacándose la cocina como lugar de privilegio.

Este juego de movimientos entre volumetría y topografía, ensayada por Flores Flores en muchas de sus obras, se intensifica en este caso por la profusa utilización de líneas curvas horizontales y verticales. No cabe duda de que el manejo de la maqueta como principal herramienta proyectual otorgó a los arquitectos una singular libertad para modelar las formas. A su vez, el trabajo entre arquitectura y paisaje contribuyó a que los exteriores inmediatos a la casa pudieran apropiarse también de los cambios de nivel del suelo a través de plataformas y senderos hacia el jardín y la piscina. La casa, que destaca en su entorno, ha sido publicada en varias revistas. Al referirse a ella en una nota publicada en el número 21 de *De Punta Magazine*, Flores Flores afirmaba: «la persona que se hace una casa en Punta del Este busca armonía, naturaleza, recreación, singularidad y, sobre todo, olvidar la vorágine de la ciudad».





02. VISTA DESDE EL ESTE HACIA EL ACCESO.

03. VISTA DESDE EL NOROESTE.



04. LA ESCALERA PRINCIPAL,
VISTA DESDE EL ESTAR DE PLANTA BAJA.

05. LA TERRAZA DE PLANTA ALTA,
VISTA DESDE EL OESTE.



CASA TORINO

2007

AÑO: 2007

COMITENTE: MANUEL TORINO Y SRA.

UBICACIÓN: JOSÉ IGNACIO, MALDONADO, URUGUAY

ARQUITECTA ASOCIADA: ROSELYNE DEANA RINGENBACH

IHA - FONDO FLORES FLORES

Planos: CARPETA 91

Documentos: BIBLIORATOS 2 Y 33

Fotografías: JOSÉ PAMPÍN, CEDIDAS POR REVISTA ARTE & DISEÑO

Gráficos: ARQ. ALEJANDRO VARELA, REALIZADOS PARA ESTA PUBLICACIÓN

«La casa se levanta con profundo respeto y discreción en medio del paisaje idílico, en una de las zonas altas de una gran fracción de campo flanqueado por bosques de coronilla y una laguna natural y artificialmente ampliada. Las vistas hacia los cuatro puntos cardinales enseñan caminos que se pierden en el horizonte, que se bifurcan. Cuando el habitante contrata los servicios de Flores Flores ya disponía de la tierra. Una importante fracción de campo en el José Ignacio rural. La idea era construir una casa para las vacaciones, cerca del mar pero ubicada en el campo». De este modo presenta la revista *Arte y Diseño*, en su número 203, la vivienda construida para la familia Torino, ubicada en José Ignacio. Las productoras de la nota, Fiorella Galli y María Noel Fossati, dedican su atención a la relevancia que toman los ritos y rituales asociados de los habitantes a la hora del proyecto en la obra de Samuel Flores y, particularmente, la manera en que estos se manifiestan en la concepción de la casa. En este sentido, ellas destacan las recorridas que el arquitecto hizo por el lugar con los futuros habitantes para conocer sus gustos y su modo de vida. Relatan cómo a partir de estas conversaciones se llegó a la propuesta de una gran casa para albergar familia y amigos que también funcionara como un pequeño apartamento cuando la situación fuese la del matrimonio solo, sin otras presencias. Para ello se propuso la autonomía de algunas habitaciones con respecto al conjunto, asunto que había sido largamente ensayado por el arquitecto en varios de sus proyectos anteriores. En esta oportunidad también se recurrió a la definición de un atrio en el acceso a la vivienda, enmarcado por muros de piedra. Al respecto, el arquitecto comentó al número 114 de la revista *Arquitectura y Diseño*: «una de las discusiones más arduas con los habitantes se centró en la utilización de la piedra. Debo confesar que no es un material al que apele, no me entusiasma mucho construir con piedra. Pero pronto descubrí que para la pareja que habitaría la casa era importante, no se trataba de un capricho por estar a la moda,



la piedra representaba para ellos al paisaje y los animaba espiritualmente». De esta forma, el material utilizado se hace parte del rito de acceso a la vivienda. Ya en el interior, esta se cierra con un patio concebido a modo de *impluvium* contemporáneo.

01. CLAUSTRO INTERIOR, CONTIGUO AL ACCESO, VISTO DESDE EL ESTE.



02. PLANTA DE LA VIVIENDA.



03. VISTA DESDE EL SUR.

04. VISTA DESDE EL SUROESTE.



AÑO: 2015, ANTEPROYECTO

COMITENTE: L. D'AMBROSI

UBICACIÓN: BARRA DE CARRASCO, URUGUAY

ARQUITECTA ASOCIADA: ROSELYNE DEANA RINGENBACH

IHA - FONDO FLORES FLORES

Recaudos digitales

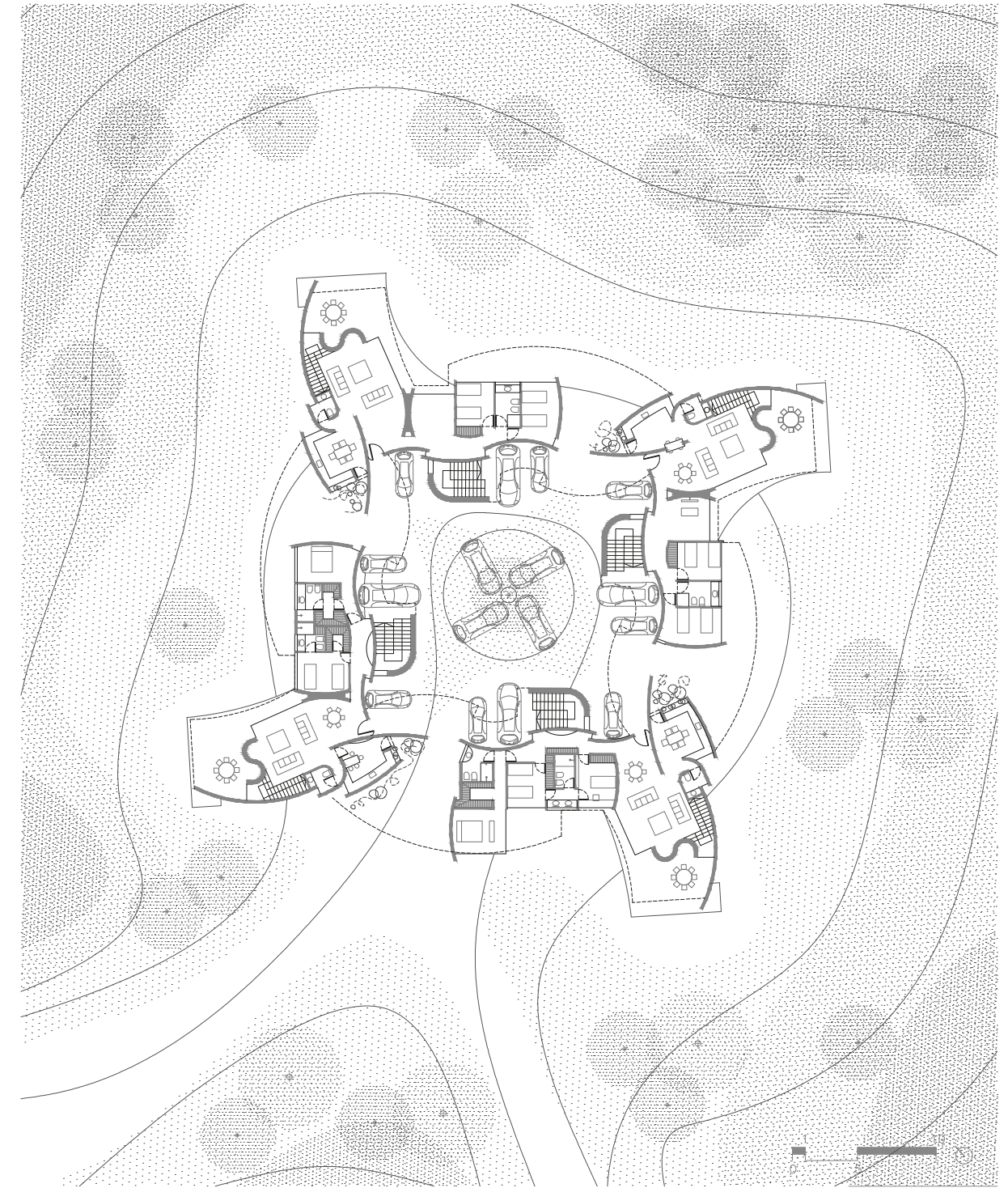
Maqueta: PLASTICINA MQ004

Gráficos: ARQ. ALEJANDRO VARELA, REALIZADOS PARA ESTA PUBLICACIÓN

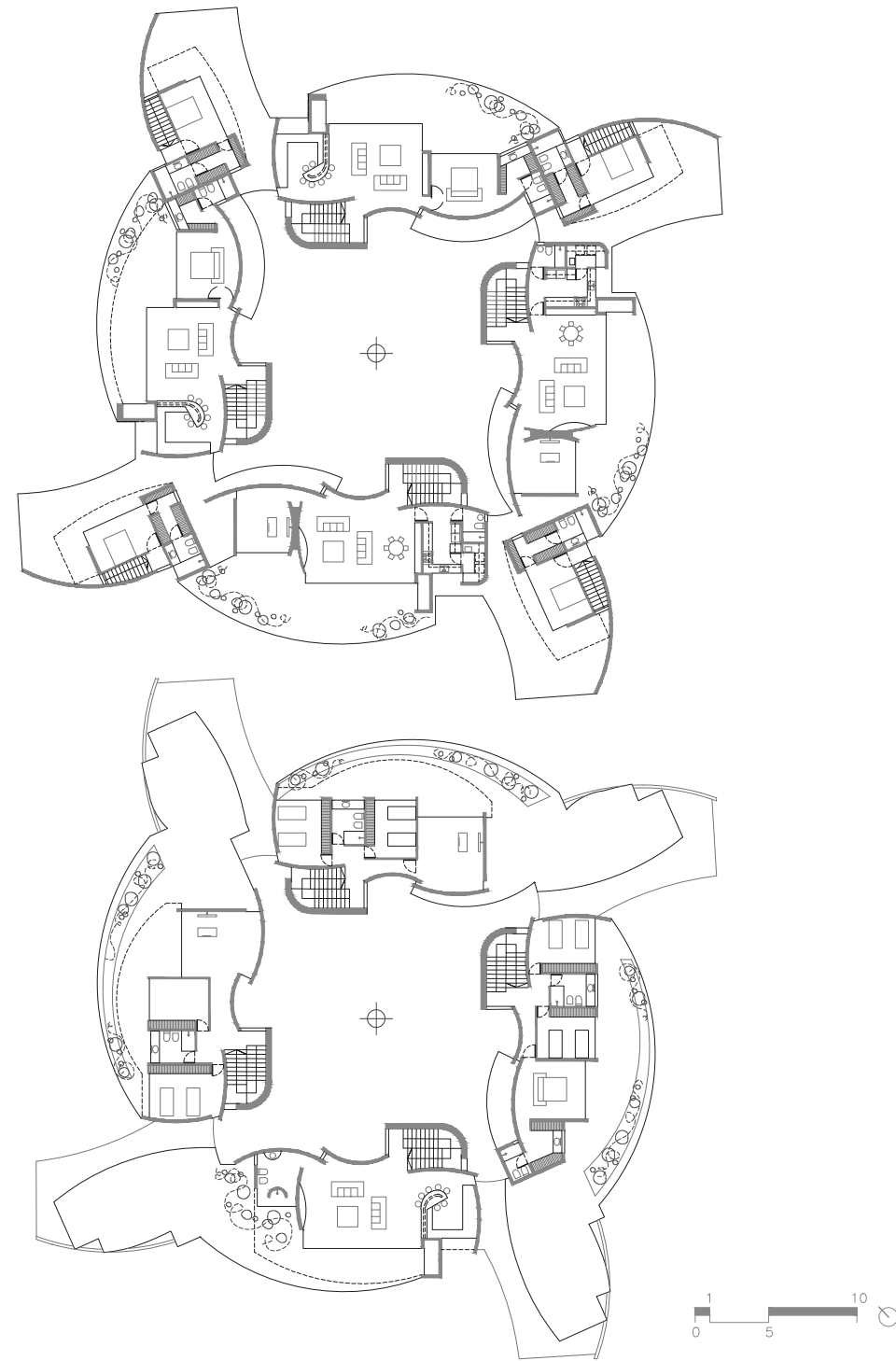
«Su preocupación por el paisaje es célebre y polémica». De esta forma se resumía en el número 8 de la revista *Arquitectura y Diseño* el firme posicionamiento de Flores Flores respecto a las correctas relaciones que debían establecerse entre naturaleza y arquitectura. Un posicionamiento que acompañó toda su trayectoria y que expuso públicamente en múltiples ocasiones. La firme actitud de Samuel Flores frente a este tema era explicada en la mencionada publicación de la siguiente manera: «ha defendido a capa y espada sus proyectos. Y también los lugares que ha visto peligrar. Ha discutido con los gobernantes de turno, con los inversores, con sus colegas y con sus propios clientes-habitantes».

Uno de los temas en permanente debate era su oposición tajante a la construcción de edificaciones en altura. Al presentar este proyecto en el ejemplar número 95 de la revista *Arquitectura y Diseño*, el arquitecto exponía dicha postura: «tengo razones físicas para negar la altura, razones psíquicas para el mismo fin, tengo un profundo respeto por la persona y su individualidad. Así nace Los Pétalos. Hoy tenemos la posibilidad de hacer un edificio comunitario que respete a la persona, la posibilidad de brindarle al habitante un espacio único, que reúna las ventajas de la vivienda individual con las ventajas que él entienda que tiene un apartamento tradicional. La altura en exceso es el único lugar en donde aparece una negativa plena. Eso para mí no tiene solución». Y agregaba a su argumento: «cuando uno supera la altura de los árboles, está por fuera del paisaje. El mamífero necesita física y psíquicamente tocar tierra».

El proyecto Los Pétalos propone, en palabras del arquitecto, «una solución plural para las familias, que a la vez respeta la singularidad de las personas» y busca una síntesis en la que se reúnan las potencialidades de la vivienda agrupada, atendiendo tanto la intimidad de cada unidad como su integración al paisaje. El equipo de arquitectos propuso disponer las viviendas en torno a



01. CONJUNTO ROSAS. PLANTA NIVEL 01.



02. CONJUNTO ROSAS. PLANTA NIVEL 02.

03. MAQUETA DE TRABAJO
EN PLASTICINA. IHA. MQ.004

un espacio común de manera semejante a la distribución de los pétalos en una flor. Un concepto que dio lugar a dos proyectos específicos: el Conjunto Rosas, que explora posibilidades en un edificio único, y Los Laureles, que articula las viviendas en grupos de cuatro volúmenes independientes.

3

ARTÍCULOS

ARQUITECTURA MEDITERRÁNEA:
LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DE UN MITO
Antonio Pizza y Marisa García Vergara

LA MODERNIDAD ARCAICA
DE UN MEDITERRÁNEO GLOBAL
Imaginario arquitectónico
y discursos transnacionales
Joaquín Medina Warmburg

ARQUITECTURA MEDITERRÁNEA: LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DE UN MITO*

ANTONIO PIZZA Y MARISA GARCÍA VERGARA

En noviembre de 1964 el MoMA de Nueva York presentó la exposición *Arquitectura sin arquitectos*, organizada por Bernard Rudofsky.¹ Concebida como una exposición itinerante, la muestra recorrería todo el país y, durante más de una década, sería presentada también fuera de los Estados Unidos.² La exposición proponía una revalorización de lo vernáculo como alternativa a la arquitectura moderna y, a la vez que impugnaba el papel del arquitecto en la configuración del entorno construido, ponía en tela de juicio el paralelismo tácitamente asumido entre la arquitectura tradicional y el denominado mundo subdesarrollado.

El catálogo homónimo de la exposición, que lleva como significativo subtítulo «Breve introducción a la arquitectura sin genealogía», traducido a varias lenguas, se convirtió en una de las publicaciones emblemáticas de su época, una clara manifestación de la seducción que ejerció el primitivismo sobre la modernidad. Su éxito testimonia la fascinación de muchos arquitectos y críticos de la época por las construcciones anónimas, populares o vernáculas que, consideradas como el resultado de una interacción supuestamente directa y no mediada entre las personas y su entorno, representaban un estadio «intacto», puro y, por ende, más auténtico de la arquitectura.

El libro de Rudofsky incidía oportunamente en el clima revisionista que dominaba el panorama arquitectónico desde el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando nuevos conceptos como «humanización», «democratización», «organicismo», destinados a convertir en productiva la «crisis» de la arquitectura moderna, comenzaron a esgrimirse como alternativas para sustituir terminologías y referentes racionalistas considerados ya caducos. El interés por las realizaciones de la cultura popular tuvo su particular momento de auge en el marco de la preocupación global por una recuperación de la dimensión antielitista de la disciplina.

* Este artículo ha sido publicado en el marco del proyecto «La arquitectura española en los medios de comunicación internacionales: publicaciones, exposiciones, congresos (AEMCI 1: 1940-1975)». Ref. HAR2017-85205-P. Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ *Architecture without architects*, Museum of Modern Art, New York, Nov. 1964–Feb. 1965. Cat. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture* (New York, 1964) [tr. cast.: *Arquitectura sin arquitectos*, Buenos Aires, 1974].

² Sobre las polémicas que suscitó la exposición del MoMA, especialmente en el seno de la AIA que solicitó la censura de la misma, véase: Felicity Scott, «An eye for Modern Architecture», en *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage* (Basel, Boston; 2007).

Sin embargo, el radical planteamiento de Rudofsky irá más allá de las consuetudinarias apuestas por la necesidad de incorporar a la arquitectura contemporánea lo aprendido de estas arquitecturas anónimas. En su caso, la provocativa valorización de las creaciones anónimas o colectivas, en las que el arquitecto literalmente *no* ha intervenido, lo que parece constituir una garantía de recuperación de la disciplina, cuyas dotes sotéricas se advierten en clara decadencia, no radica en la profundización o en la transformación de sus conocimientos específicos, sino más bien en la «ausencia» del arquitecto, en la redentora cancelación del papel del profesional contemporáneo:

La arquitectura sin genealogía es tan poco conocida que ni siquiera posee una denominación específica. En busca de un nombre genérico la llamaremos vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural según los casos.³

El breve texto del catálogo introduce las 156 fotografías que se organizan temáticamente en una disposición ajena a toda categorización cronológica, tipológica o geográfica, borrando los límites entre arquitectura y otras disciplinas. Una reivindicación crítica y transversal, que reclama la diversidad y complejidad como valores esenciales del entorno construido al tiempo que rechaza la apreciación objetual de la arquitectura popular, mostrando las diversas escalas del trabajo humano con el que se conforman asentamientos, territorios y, en última instancia, paisajes.⁴ Como afirma Rudofsky:

La exposición nos ayudará a liberarnos de nuestro estrecho panorama de arquitectura oficial y comercial; [...] Resulta francamente polémico comparar la serenidad de la arquitectura en países llamados subdesarrollados con la estéril arquitectura de los países industriales. [...] La belleza de esta arquitectura ha sido considerada, durante mucho tiempo, accidental, pero en la actualidad estamos en condiciones de reconocerla como el resultado de un sentido especial del gusto en el manejo de problemas prácticos [...]. Las formas de las casas, algunas veces transmitidas a través de varias generaciones, aparecen como eternamente válidas.⁵

Al proponer la exposición como «punto de partida para la exploración de nuestros prejuicios arquitectónicos», Rudofsky reclamaba una nueva genealogía para la arquitectura, que rechazara la ortodoxia de las historias de la arquitectura, con su énfasis en el trabajo individual del arquitecto, para poner el acento en las obras colectivas y anónimas. Las imágenes recopiladas por Rudofsky asumen un papel que va más allá de lo documental: se presentan como un evocador catálogo de soluciones espaciales que, mediante unas sugeridas relaciones asociativas, permitirá la construcción de nuevas narrativas, capaces de generar ideas

³ Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, citaremos a partir de la edición castellana de este texto, sin numeración de páginas.

⁴ Alessandra Como, «Bernard Rudofsky: From Images to Architecture», *Journal of Comparative Cultural Studies in Architecture*, n° 11 (2018), 42-49; Bernard Rudofsky, *Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada, 2014).

⁵ Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*.

y propuestas que finalmente se podrían trasladar a la práctica arquitectónica contemporánea. En efecto, el mismo Rudofsky hará un uso instrumental de los temas de la arquitectura vernácula y, en particular, de los espacios domésticos de la arquitectura mediterránea, abundantemente reproducidos en su libro, que él reinterpreta en sus proyectos residenciales europeos y más tarde trasladará también a otros contextos como Sudamérica o Estados Unidos.⁶

Los agradecimientos del catálogo⁷ incluyen el reconocimiento a figuras claves de la modernidad, entre ellos el arquitecto español Josep Lluís Sert,⁸ de quien dirá en otro momento:

Hace cincuenta años la arquitectura moderna se orientó hacia el sur, como un girasol. En su juventud, el puritano LeCorbusier (sic) descubrió la influencia humanizadora del Mediterráneo, el mar que, en la muerte, literalmente reclamó como propio. En 1930, J.L. Sert tempranamente proclamó la arquitectura moderna como un triunfo del Mediterráneo. Ha sido una desgracia que, en las últimas décadas, el pensamiento arquitectónico se haya visto dominado por profesionales provenientes de zonas frías, y solo últimamente hayamos tomado conciencia de la magnitud de la deshumanización que han causado.⁹

LA REVISTA AC Y LA ARQUITECTURA POPULAR MEDITERRÁNEA

Efectivamente, Rudofsky estaba al corriente de las posiciones, bien notorias en el ámbito internacional, que Sert había asumido en el seno del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea [GATCPAC], fundado en Barcelona en 1930.¹⁰ En el transcurso de los años 30, la actividad del GATCPAC se alejó de forma gradual del radicalismo de la arquitectura moderna en su vertiente ortodoxa de inspiración nórdica para reafirmar su pertenencia a la tradición latina mediterránea.

De hecho, el mismo Sert había publicado en 1934 un artículo titulado —¿casualmente?— «Arquitectura sin “estilo” y sin arquitecto», donde afirmaba con contundencia:

Hay en todos los países una arquitectura de todos los tiempos que generalmente se denomina popular [...]. Por lo que se refiere a los países del Mediterráneo, esta arquitectura presenta unas características —que podríamos llamar *constantes*— las cuales, viejas de muchos miles de años, han llegado hasta nuestros días con toda su pureza: formas geométricas, prismas puros, creación del espíritu humano en fuerte contraste sobre un fondo natural e irregular. Tonos claros, blanco de cal o ligeramente coloreados de rosa, verde,

⁶ En 1938 Rudofsky emigra a Argentina primero y luego a Brasil, donde construye las casas Frontini y Arnstein, en San Paolo, ca.1939-40, así como la tienda Fotoptica, c.1940, para la cual también diseñará mobiliario. En 1940 se traslada a USA, construye la casa jardín con Nívola en Long Island, 1949-50, y la ampliación de la vivienda Carmel en Bloomfield Hills, Michigan, 1962-64. Sobre esto, véase: Bernard Rudofsky, «Giardino, stanza all'aperto. A proposito della Casa giardino a Long Island NY», *Domus*, n° 272 (1952), 3-4.

⁷ Rudofsky, «Nunca se habría concretado este proyecto sin las entusiastas recomendaciones de los arquitectos W. Gropius, P. Belluschi, J. L. Sert, R. Neutra, G. Ponti, K. Tange... quienes, procedentes de países ricos en arquitectura vernácula, me alentaron», en *Arquitectura sin arquitectos*.

⁸ Antonio Pizza (ed.), *Josep Lluís Sert y el Mediterráneo* (Barcelona, 1997); Josep María Rovira (ed.), *Sert, medio siglo de arquitectura 1928-1979. Obra Completa* (Barcelona, 2005); Antonio Pizza (ed.), *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50* (Madrid, 2019).

⁹ Bernard Rudofsky, nota manuscrita cit. en Felicity Scott, «Allegories of Nomadism and Dwelling», *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, eds. Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault (2000), 215.

¹⁰ Antonio Pizza y Josep María Rovira (eds.), *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad* (Barcelona, 2006); AA.VV., *AC. La revista del GATEPAC (1931-1937)* (Madrid, 2008).

gris, etc. Optimismo y sensación de vida tranquila, *exaltación del espíritu geométrico del mundo latino*.¹¹

Ya en 1933 había aparecido en la revista *Art* un artículo firmado por el grupo, que anticipaba los temas que tendrían plena acogida en los futuros números de *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, el órgano de difusión de las ideas y actividades del grupo. En este primer artículo se afirmaba tajantemente:

La arquitectura moderna, actualmente bien comprendida, tiene muchos puntos de contacto con la arquitectura popular mediterránea. ¿Por qué entonces se ha definido germánica esta arquitectura moderna? [...] La victoria técnica puede que vaya a los países nórdicos, hasta el momento [los] más avanzados, sin embargo es evidente que, arquitectónicamente, el mediterráneo influye espiritualmente, al menos en arquitectura, en toda la Europa actual. La arquitectura moderna es un regreso a las formas puras del mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!¹²

Más tarde, estas posiciones se reafirmarán en numerosos artículos que se irán publicando en la revista *AC* y también se implementarán en la práctica arquitectónica, como ilustran los proyectos del colectivo acompañados por textos y reflexiones críticas sobre el estado de la disciplina.

No sorprende, pues, que en el primer número de la revista *AC*¹³ se presentaran, en sintomático paralelismo, las viviendas en serie construidas por J.J.P. Oud en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 y las casas «sin arquitecto» del poblado costero catalán de Sant Pol de Mar, modestas viviendas de pescadores con sus volúmenes cúbicos encajados dispuestos en hilera [Fig. 1]. Una afinidad que se explica en términos conceptuales:

En los pueblos de la costa de Levante antes de la aparición del arquitecto: igualdad de necesidades, igualdad de planta, que se traduce en repetición de elementos exteriores, no existe la fachada. Se ha resuelto el problema con la máxima simplicidad, teniendo en cuenta el clima y el habitante para dar la escala a los distintos elementos: puertas, ventanas, etc. [...] Aparece el Standard.¹⁴

Según esta interpretación lineal, lo estándar, el principio de máximo ahorro de recursos materiales y medios expresivos, no deriva en exclusiva de la industrialización taylorista o de una tecnología avanzada; por el contrario, sus raíces se hunden en un pasado lejano, de naturaleza ancestral, mostrando puntos de coincidencia sintomáticos con los arcaicos métodos de producción artesanal.

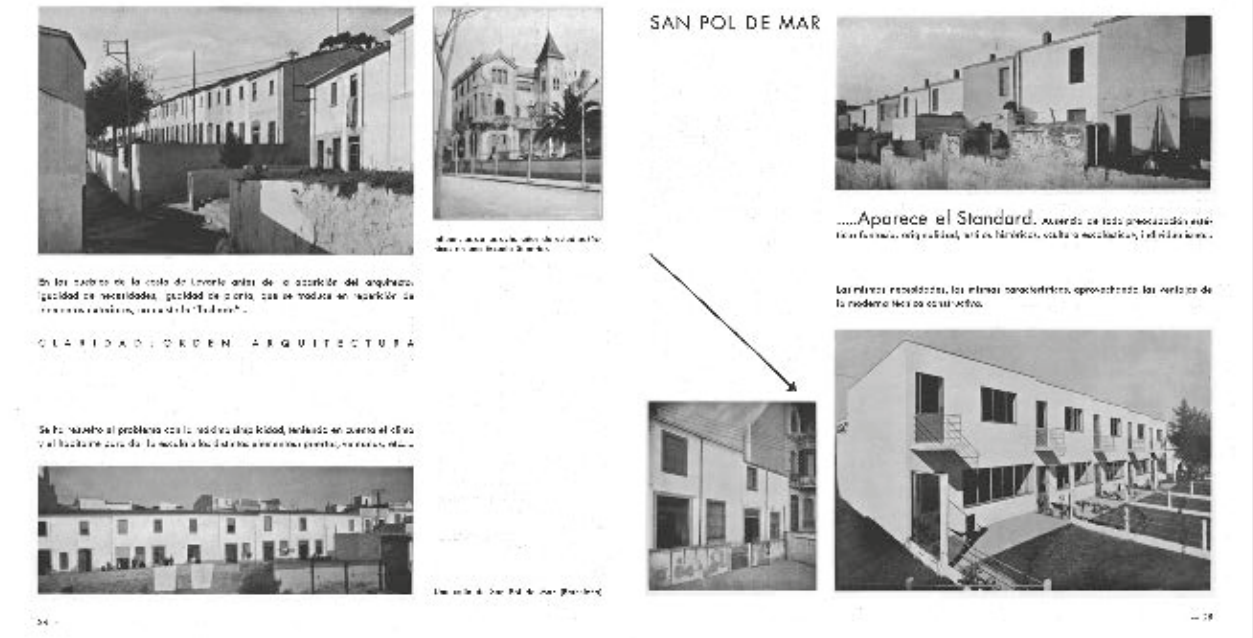


FIGURA 1. CASAS DE SAN POL DE MAR CONFRONTADAS CON LAS VIVIENDAS EN HILERA CONSTRUIDAS POR J.J.P. OUD EN LA WEISSENHOF SIEDLUNG DE STUTTGART DE 1927, PUBLICADAS EN LA REVISTA *AC. ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA*, Nº 1 (1931), PÁGINA 25.

Sin embargo, poco tiempo después, la afinidad conceptual que antes se establecía entre tradición popular y arquitectura de vanguardia se polarizará en términos antinómicos. La arquitectura popular no será ya un referente de legitimidad que valide la vanguardia sino que se presenta como guía y garantía para superar la crisis de la arquitectura moderna:

El funcionalismo puro de la máquina para vivir ha muerto. [...] Arquitectos y teorizadores, sobre todo germánicos, llevaron los ensayos funcionalistas hasta el absurdo. Pero continúa la revolución arquitectónica que se ha extendido por todo el mundo y que cada día nos da nuevas construcciones más humanas, más perfectas y más expresivas.¹⁵

La clave que sustancia este cambio parece residir ahora no en la asimilación formal mecanicista de la arquitectura popular con los conceptos funcionalistas como el estándar. Antes bien, radica en su propia condición de alteridad, que surge, precisamente, de aquellos factores *raciales* que, junto con las restricciones ambientales y las limitaciones de recursos materiales, son los que imponen y determinan su forma y carácter:

¹¹ Josep Lluís Sert, «Arquitectura sense "estil" i sense "arquitecte"», *D'ací i d'allà*, nº 179 (Barcelona, 1934). Cursivas del original.

¹² GATCPAC, «Las raíces de la arquitectura moderna», *Art*, nº 3 (Barcelona, 1933). Este artículo volvió a aparecer en *AC*, nº 18, 20 trim. (1935), 31-33.

¹³ «Elementos Standard en la construcción. Claridad-orden-arquitectura. San Pol de Mar», *AC*, nº 1 (1931), 24-25.

¹⁴ «Elementos Standard en la construcción.», 25.

¹⁵ Sert, «Arquitectura sense "estil"...».

Esta arquitectura popular ha eliminado todo elemento ornamental y deriva todo su interés de la combinación de formas simples y limpias [...] de una carencia absoluta de prejuicios de ostentación [...]. Esta arquitectura ha llegado a formas Standard, formas dictadas por un clima y por unas características raciales juntas, impuestas por los materiales que disponía el constructor en cada caso particular.¹⁶

De hecho, en la misma entrega de la revista *D'Aci i d'Alla*, un número especial coordinado por Sert y Joan Prats en nombre del GATCPAC y de Amics de l'Art Nou respectivamente, se publica también una breve reseña-comentario del libro de Le Corbusier, *Cap a una arquitectura*, ilustrado con fotografías de Germán Rodríguez Arias de viviendas rurales ibicencas.¹⁷

LA ARQUITECTURA VERNÁCULA: ENTRE REGIONALISMOS Y FUNCIONALISMO

En el panorama arquitectónico español, la renovada atención hacia la arquitectura popular se reflejó también en la producción editorial. Diversos estudios dedicados a las construcciones tradicionales contribuyeron a difundir las arquitecturas locales, defendiendo la recuperación de los distintos regionalismos y generando un ámbito de reflexión compartido desde ideologías confrontadas.¹⁸ La publicación en 1930 del libro *La casa popular en España* de Fernando García Mercadal intenta revalorizar las arquitecturas humildes del entorno rural y, con una aproximación deudora de la «geografía humana», dedica atención especial a la casa mediterránea, concretando algunas de las invariantes que sustanciarán la interpretación de estos modelos:

El programa de las casas mediterráneas es extremadamente sencillo. [...] La dependencia del plan de la casa al clima, en la vivienda popular mediterránea, no puede ser más manifiesta [...] se nos presenta con demasiada uniformidad de línea, falta de expresión, sin decoración alguna, sin balcones volados, sin portales abiertos, sin alero. Son algo muerto o por demás extraño. Mahón, todo geometría, tal vez llenase cumplidamente las aspiraciones de los cubistas más fanáticos.¹⁹

En esta ideología, orientada a promover la valorización de las formas tectónicas tradicionales del Mediterráneo, se inspiran de forma explícita los dos números monográficos de *AC* dedicados a la arquitectura popular [Fig. 2].

El primero de ellos, publicado en 1935, presenta ejemplos populares de arquitecturas mediterráneas, tanto cordobesas como gaditanas, almerienses o



FIGURA 2. PORTADAS DE LA REVISTA *AC. ACTIVIDAD CONTEMPORANEA* CORRESPONDIENTES A LOS N° 18 (1935) Y N° 21 (1936).

levantinas, fotografiados por Margaret Michaelis durante un viaje que emprende con Joan Miró y Sert por Andalucía en 1935. En el editorial de este número se expresan claramente las premisas:

Características principales comunes a esta arquitectura son sus elementos: puertas, ventanas, pórticos, etcétera, todos a escala humana, y con una ausencia absoluta de motivos decorativos superfluos y de artificios absurdos. [...] Otra característica esencial es que ni el alzado ni la planta responden nunca, en la arquitectura popular, a una composición premeditada. El conjunto no es otra cosa que una sencilla yuxtaposición de cuerpos simples con el mayor sentido racional.²⁰

El segundo, dedicado a la arquitectura rural de la isla de Ibiza, fue publicado en 1936.²¹ En esta entrega confluirán los estudios de sesgo antropológico y los reportajes fotográficos realizados por el dadaísta Raoul Hausmann,²² así como los de Erwin Heilbronner (Broner), que analizan la autoconstrucción ibicenca y la geometría de la casa rural, destacando su principio de vertebración a partir de cuerpos simples que crecen según las necesidades de sus moradores [Fig. 3].

20
«La arquitectura popular mediterránea», *AC*, n° 18, 2° trim. (1935), 15. Los artículos de esta entrega son: «Poblaciones andaluzas», 16-27; «Poblaciones mediterráneas», 28-30; «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», 31-36; «Los engendros de la arquitectura típico-popular», 37-39; «Elementos de la industria popular», 39-40.

21
Raoul Hausmann, «Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza», *AC*, n° 21, 1r. trim. (1936), 11-14.

22
AA.VV., *Raoul Hausmann. Arquitecto. Ibiza 1933-1936*, (Ibiza, 1991).

16
Sert, «Arquitectura sense "estil" ...».

17
El primero en llamar la atención del GATCPAC sobre la arquitectura ibicenca fue Germán Rodríguez Arias, quien, tras viajar a la isla en 1928, redactó un breve artículo que publicó junto a sus fotografías: «Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica», «En Ibiza no existen los estilos históricos», *AC*, n° 6 (1932), 28-30. Rodríguez Arias, que años después construirá la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, Chile, también construyó su vivienda propia en San Antonio, publicada en *AC*, n° 19 (1936), 30-31.

18
Entre las más destacadas: Josep Danés i Torras, *Arquitectura popular* (Barcelona, 1919); Alfredo Baeschlin, *Casas de campo españolas* (Barcelona, 1930); Fernando García Mercadal, *La Casa popular en España* (Madrid, 1930); Alfredo Baeschlin, *Ibiza*, Cuadernos de Arquitectura Popular (Valencia, 1934).

19
García Mercadal, *La casa popular en España*, 54-55.



FIGURA 3. RAOUL HAUSMANN, «ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA RURAL EN LA ISLA DE IBIZA», Y ERWIN HEILBRONNER, «IBIZA (BALEARES). LAS VIVIENDAS RURALES», AC, N° 21 (1936), PÁGINAS 12 Y 15.

POSIBILIDAD DE UNA ISLA: IBIZA

Ibiza había ido adquiriendo a lo largo de los años 30 un aura mítica para una *intelligencia* en fuga de los regímenes totalitarios que dominaban las metrópolis europeas. Entre 1932 y 1936, diversos intelectuales, científicos y artistas se instalaron en la isla. Entre ellos estaban los escritores Albert Camus, Elliot Paul y María Teresa León, los pintores Wolfgang Schulze (Wols) y Médard Verburg, el poeta Rafael Alberti, el crítico de arte Jean Selz y el filósofo Walter Benjamin.²³

Las observaciones de Benjamin, que durante sus dos estancias en la isla experimentó las condiciones de la vida cotidiana en la casa rural, se recogen en sus diarios *Ibizenkische Folge [Suite ibicenca]*:

Ningún coleccionista podría exponer en las paredes de su vestíbulo valiosas alfombras o cuadros con mayor confianza en sí mismo que el campesino estas sillas en la habitación desnuda. Pero tampoco son únicamente sillas, han cambiado su función al instante, cuando el sombrero cuelga encima del respaldo. Y en este nuevo arreglo, el sombrero de paja no parece menos valioso que la silla. [...] el auténtico secreto de su valor es esa sobriedad, esa parquedad del espacio vital, en el cual no solo pueden ocupar visiblemente

²³ Cfr. Vicente Valero, *Viajeros contemporáneos: Ibiza, siglo XX* (Barcelona, 2004); Antonio Colinas, «Viajeros y arte», *Ibiza, la nave de piedra* (Barcelona, 1991).

el lugar que les corresponde, sino que tienen espacio de juego suficiente para poder satisfacer la gran cantidad de funciones ocultas, sorprendentes una y otra vez [...] ²⁴

Observaciones sobre los espacios interiores y objetos populares que conservaban «un aura primigenia», que complementan las investigaciones de Hausmann, quien no solo fotografiará «las sillas», sino que hablará también de ellas de manera particular:

... así somos nosotros los europeos, tan incorregibles, tan torpes, acostumbrados a lo acostumbrado que la casa, de piedras y vigas, de espacios hechos de argamasa y cal, solo fue nuestra casa, será nuestra casa, cuando los armazones de tres sillas se depositaron en ella [...]. Gracias a este punto central, que forman tres sillas alrededor de una mesa en la caja oblicua de la sala blanca, se comprende la estructura, la interrelación de los espacios aislados. ²⁵

Hausmann plasmó en una prolífica serie de artículos sus estudios sobre el territorio ibicenco que publicará en diversas revistas. ²⁶ En ellos, la arquitectura de la isla es descrita como refugio y cobijo, reivindicada en su simplicidad e inmediatez, en el primitivismo que entrelaza al hombre con el paisaje telúrico.

Ibiza es, por antonomasia, el país de la arquitectura sin arquitecto. Las casas que allí construyen los campesinos son de un estilo tan puro y de una expresión tan armónica que pueden sostener perfectamente la comparación con las obras reflexivas y calculadas de la arquitectura moderna. Tan pronto huyes de la ciudad, vais de sorpresa en sorpresa: por doquier la misma perfección plástica, la nobleza de formas de las casas. [...] Estáis en presencia de una expresión más pura, más finamente intuitiva del arte de construir. ²⁷

Sus anotaciones rigurosamente arquitectónicas a partir de levantamientos de construcciones autóctonas fascinaron a los componentes del GATCPAC; algunas de ellas fueron publicadas en el número de *AC* dedicado a la arquitectura popular de la isla de Ibiza:

La casa rural ibicenca conserva su vestigio de caverna [...]. Otra gran diferencia con la planta romana es su disposición sobre el terreno: cubos más o menos altos, largos o anchos se unen de forma escalonada formando un bloque rítmico. Los dormitorios se sitúan en el lugar más alto; el porche o *porchet*, en el más bajo. Este complejo constructivo consiste en varias piezas cúbicas edificadas alrededor de la cocina y del porche según las necesidades de sus habitantes. [...] Este tipo de construcción es un ejemplo insuperable

²⁴ Extracto del *diario* ibicenco de Walter Benjamin, cit. en Vicente Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona, 2000), 22.

²⁵ Raoul Hausmann, *Hyle. Ser-sueño en España* (Gijón, 1997), 92-93.

²⁶ Raoul Hausmann vivió en Ibiza entre 1933 y 1936. Cfr. Raoul Hausmann y Walter Segal, «L'Architecture de l'île d'Ibiza», *Oeuvre*, n° 9 (Lausanna, 1934); y otra versión en «Ibiza et la maison Méditerranéenne» en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 1 (París, 1935).

²⁷ Raoul Hausmann, «Ibiza y la arquitectura sin arquitecto», *D'Ací i D'Allà*, n° 148 (Barcelona, 1936); Hausmann y Segal, «L'Architecture de l'île d'Ibiza».

²⁸ Raoul Hausmann, «Orígenes y descripción de la casa rural ibicenca», *Revista de Tradiciones Populares (I)* (Madrid, 1944); cit. en: AA.VV., *Arquitectura y espacio rural en Ibiza* (2002), 179-180.

de funcionalidad arquitectónica. [...] Prácticamente no hay elementos decorativos en la casa rural ibicenca.²⁸

Junto al artículo «Elementos de la arquitectura rural en Ibiza» que recoge los estudios de Hausmann, el número de *AC* sobre la arquitectura ibicenca también incluye las páginas firmadas por Erwin Heilbronner, que se presentan como un catálogo de viviendas rurales, con sus dibujos de levantamiento y un amplio reportaje fotográfico.

La casa típica ibicenca, que a veces aparenta cierta complicación, es, en realidad, consecuencia lógica de las necesidades y posibilidades del campesino desde todos los puntos de vista: clima, trabajo, medios constructivos, medios económicos, etc., en fin, es una vivienda perfecta y netamente funcional [...]. Esas viviendas rurales nos impresionan por su belleza formal, como todo lo que es **bueno** y se ajusta simplemente a su objeto [...]. Los campesinos, a pesar de ser analfabetos la mayor parte de ellos, están dotados del sentido importantísimo de la «intuición», uniendo todas las partes en un conjunto armónico, sabiendo prescindir de vanidades y ostentaciones.²⁹

En el mismo número se publica también su primer trabajo en España: «Establecimiento de baños en la playa de Talamanca», que será el primer ejemplo de arquitectura moderna construida en Ibiza [Fig. 4]. Un proyecto en el que a las referencias lecorbusieranas, como, por ejemplo, la villa Le Lac (1922-1924) en el lago Lemán, se añade el uso relevante del color que interviene activamente en la composición plástica. El pintor Will Faber³⁰ realizó las pinturas murales en este pequeño edificio de servicios en la playa que se configura como un ensamblaje volumétrico muy articulado, pese a la modesta escala, interactuando con el paisaje marítimo a través de una serie de aberturas en la pared perimetral que posibilitan vistas fragmentarias del entorno. Una primera síntesis dialéctica entre arquitectura, pintura y naturaleza, aspectos que serán centrales en la obra posterior del autor, cuyo ejemplo arquitectónico más destacado sea quizá su propia casa Broner, construida en 1960.

A lo largo de los veinticinco números de la revista *AC* abundan los ejemplos referidos a la «tradición mediterránea». Desde un ensayo de viviendas dúplex, «Viviendas-estudio en una cala mallorquina» (*AC* n° 6, 1932), a las casitas desmontables para el fin de semana (*AC* n° 7, 1932); desde un ejemplo de *existenz-minimum* estival a cargo de Sert, «Dos tipos de vivienda mínima para playa» (*AC* n° 8, 1932), hasta la versión de la casa campesina del proyecto de Germán Rodríguez Arias o las más programáticas «Pequeñas casas para "fin de semana"» de Sert y Torres Clavé (*AC* n° 19, 1935) [Fig. 5].

²⁹ Erwin Heilbronner, «Ibiza (Balears). Las viviendas rurales», *AC*, n° 21, 1^{er} trim. (1936), 15. En negrita en el original.

³⁰ Faber realizó la decoración del Hotel Portmany en Sant Antoni. Tras la guerra civil, se instaló en Ibiza.

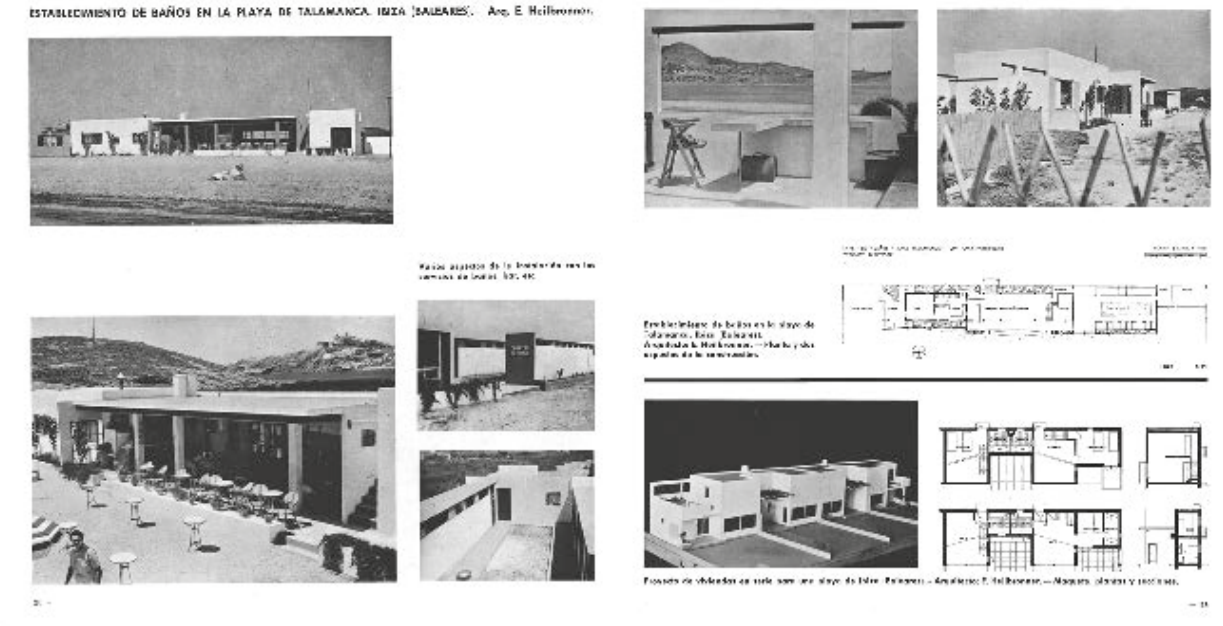


FIGURA 4. ERWIN HEILBRONNER, «ESTABLECIMIENTO DE BAÑOS EN LA PLAYA DE TALAMANCA», *AC*, N° 21 (1936), PÁGINAS 24 Y 25.

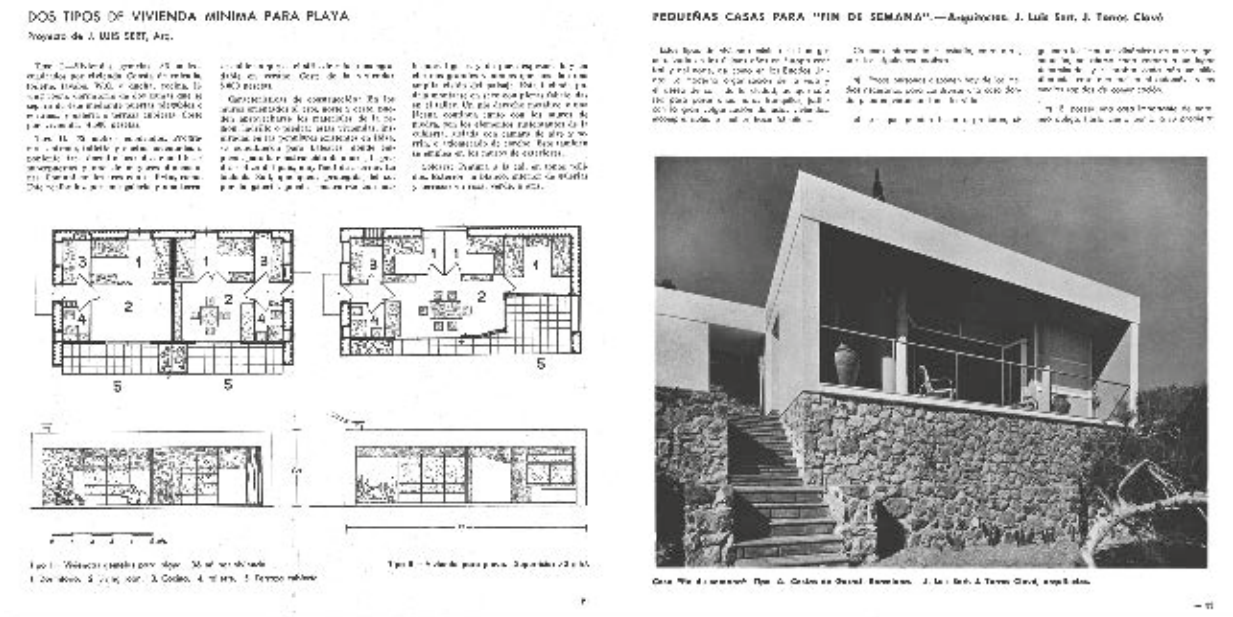


FIGURA 5. JOSEP LLUÍS SERT, «DOS TIPOS DE VIVIENDA MÍNIMA PARA PLAYA», *AC*, N° 8 (1932), PÁGINA 21. JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ, «PEQUEÑAS CASAS PARA "FIN DE SEMANA"», *GARRAF*, *AC*, N° 19 (1935), PÁGINA 33.

ITALIA: DEL FUNCIONALISMO DE LA MATERIA AL FUNCIONALISMO DEL ESPÍRITU

A comienzos del siglo XX, por otra parte, en diversos países europeos se asiste a una recuperación de presupuestos que, transformados en ideología, no solo servirán para orientar políticas nacionales y programas estéticos, sino también para organizar unos estereotipos figurativos muy precisos.³¹

En el ámbito de la cultura italiana, durante la década de los años 30, el arquitecto Gio Ponti, al frente de la revista *Domus*, impulsó una investigación sobre la vivienda unifamiliar enraizada en la tradición mediterránea, que sería llevada a cabo en estrecha colaboración con Rudofsky. Sobre esta fructífera cooperación, que se desarrolló entre 1934 y 1937, Ponti llegó a decir: «El Mediterráneo enseñó a Rudofsky, y Rudofsky me enseñó a mí».³²

La estancia de Rudofsky en Italia coincide con la presentación en la Trienal de 1936 de la importante exposición organizada por Giuseppe Pagano y Guarnerio Daniel sobre «Arquitectura Rural en la cuenca del Mediterráneo»,³³ un acontecimiento que tendría amplias resonancias en el campo editorial y en la propia revista *Domus* fundada por Ponti en 1928, que también contaría con la participación activa de Rudofsky durante el bienio 1937-38.

El interés por la arquitectura popular de los países del sur se manifestó pronto en Rudofsky, a través de numerosos viajes, estancias de estudio, trabajos teóricos y proyectos de sesgo meridional, si bien su lenguaje arquitectónico se mantuvo fiel al formalismo elementalista del *Neues Bauen* que imperaba tanto en la Technische Hochschule de Viena durante su formación académica entre 1922 y 1928 como en los despachos profesionales en los que trabajó en esa época, cultores de una rigurosa modernidad,³⁴ en la cual gravitaba la herencia de Adolf Loos y sus consideraciones culturales éticas.

La tensión entre una propedéutica moderna y la asimilación gradual de *otra* cultura, vinculada a la tradición mediterránea, a lo popular, inspirada por sus peregrinaciones hacia el sur, complementarían su preparación técnica. Su primer viaje hacia latitudes meridionales se remonta a 1925 con destino a Bulgaria, Turquía y Asia Menor. Italia sería la siguiente visita, en 1926, 1927 y 1931, mientras que en 1929 puso rumbo a Grecia, deteniéndose en la isla de Santorini, para recopilar material para su tesis doctoral, presentada en 1931 con el título «Un tipo primitivo de construcción en cemento en las sureñas Cícladas» y en la que ya se encuentran las primeras consideraciones sobre arquitectura autóctona, focalizadas en identificar la unidad esencial de la «habitación» como punto de partida de la práctica del proyecto:

Los muros de estas construcciones prehistóricas estaban constituidos por los mismos bloques irregulares, aún en uso hoy en día. Aunque los techos

se hayan derrumbado bajo el peso de la piedra pómez, se puede observar claramente que cada estancia tenía su propia bóveda.³⁵

En sus obras de los años 30, algunas en colaboración con Gio Ponti y otras con Luigi Cosenza, Rudofsky formalizará esta «habitación» como una unidad agregativa, con una geometría elemental, de prismas puros, estructurada en rigurosas ortogonales. Pese a reivindicar un necesario «organicismo» compositivo, sus obras, insertas por lo general en contextos con fuertes preexistencias naturales y paisajísticas, no harán ninguna concesión nostálgica a la poética vernácula, ninguna renuncia a la asumida «artificialidad» moderna de la intervención arquitectónica. La «habitación» como estancia fundacional sería el núcleo de irradiación conceptual de su práctica: un contenedor doméstico primordial, encerrado por cuatro paredes, a veces abierto hacia el cielo, donde la clara separación de las partes y la identidad de los espacios delimitados estructuran la secuencia de relaciones entre interior y exterior. El modelo tipológico recurrente en sus proyectos es el de la «casa con patio», obvia reinterpretación de la *domus* romana, aunque también reminiscente de la vivienda experimental «Haus am Horn», conocida por el autor en el transcurso de su visita a la Bauhaus de Weimar en 1923.

El proyecto de su casa en Prócida (1935) se convertirá en arquetípica aproximación *mediterránea* [Fig. 6]. En efecto, el contacto con esta isla napolitana representaría una revelación para el autor, que escribirá en *Domus*:

Turistas, cruceristas, esnobs, mejor sería que olvidaran el nombre de Prócida; los artistas, en cambio, hallarán aquí nuevas sensaciones, los arquitectos nuevas revelaciones, los gourmet primicias, los enamorados un refugio. Quien tenga un poco de todo lo dicho encontrará en Prócida el lugar elegido por su destino.³⁶

El proyecto, publicado en *Domus* junto a elocuentes dibujos y comentarios literarios, lleva el significativo título «No necesitamos una nueva forma de construir, necesitamos una nueva forma de vivir», encabezado además por la siguiente frase apodíctica: «perdimos hace mucho el contacto con el suelo»³⁷ [Fig.7]. En efecto, el suelo es el elemento protagonista del proyecto. En él se come, se duerme, o se entierran por completo habitaciones como el baño.

En la Villa Oro, diseñada con Luigi Cosenza en 1936, la relación con el terreno y la topografía es determinante. Situada en un acantilado, con vistas a la bahía de Nápoles, la villa es un conjunto de volúmenes, algunos en voladizo, otros insertos dentro de la roca de toba, según un estudiado juego de sólidos y vacíos que subraya la vinculación del interior con el exterior. La disposición de los espacios internos es aparentemente simple: las habitaciones se organizan en

³¹ Cfr. Jean-Francois Lejeune y Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, (London -New York, 2010).

³² *Espressione di Gio Ponti* (Milán, 1954), 25.

³³ Giuseppe Pagano y Guarnerio Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale (Milán, 1936). *Guida della sesta Triennale*, Triennale de Milán (1936).

³⁴ Sobre la formación y trayectoria de Rudofsky: Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: a humane designer* (New York, 2003).

³⁵ Bernard Rudofsky, «Origine dell'abitazione», *Domus*, n° 124 (Milán, abril 1938), 16-19.

³⁶ Bernard Rudofsky, "La scoperta di un'isola", *Domus*, n° 123 (Milán, marzo 1938), 2-5.

³⁷ Bernard Rudofsky, «non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere», *Domus*, n° 123 (Milán, Marzo 1938), 10.

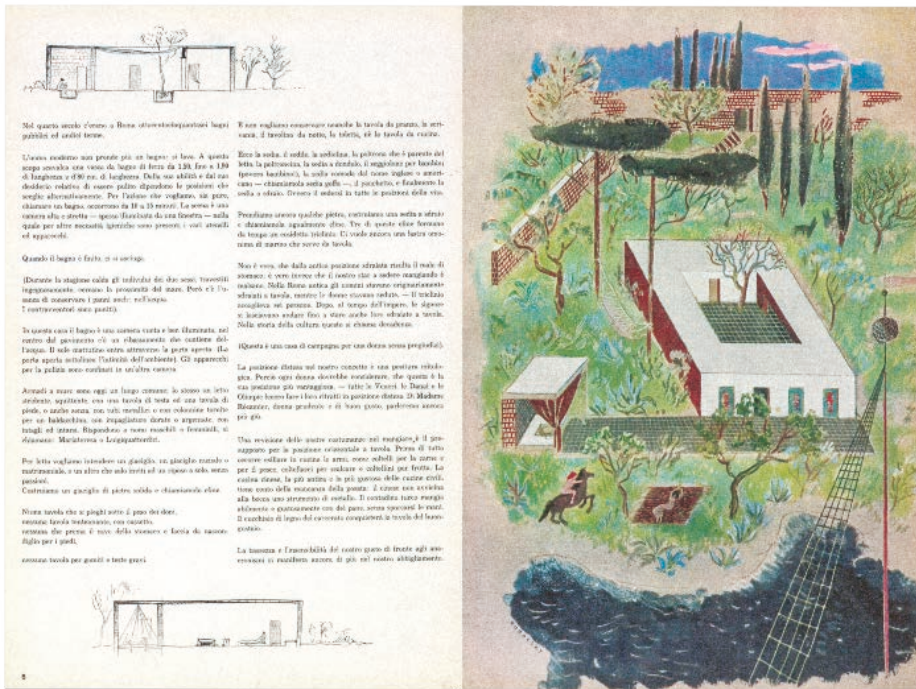
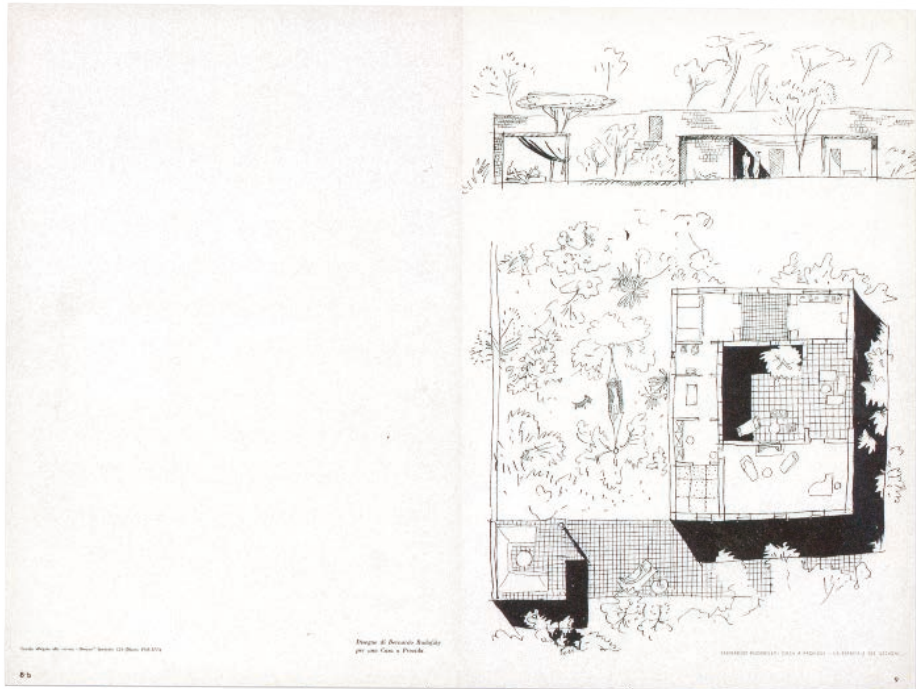


FIGURA 6. BERNARD RUDOLFSKY, VILLA EN PRÓCIDA, 1938, EN *DOMUS*, N° 123 (MILÁN, MARZO 1938).



FIGURA 7. BERNARD RUDOLFSKY, «NON CI VUOLE UN NUOVO MODO DI COSTRUIRE, CI VUOLE UN NUOVO MODO DI VIVERE», *DOMUS*, N° 123 (MILÁN, MARZO 1938), PÁGINA 10.

sucesión, aunque los recorridos reproducen una experiencia espacial cercana a la fragmentación laberíntica.³⁸

La casa en la costa de Positano, Villa Campanella, estudiada con Cosenza en 1937 en respuesta a una solicitud de Ponti para *Domus*, presenta dos volúmenes de diferentes alturas, uno de ellos enlucido y el otro en piedra calcárea, y una serie de espacios abiertos en torno al patio. Aunque se trata de un proyecto teórico, se publicó con detalles y cálculos. Incluso, con una discusión imaginaria con el cliente, quien sería «educado para vivir de un modo diferente».³⁹

En el complejo del Hotel San Michele en Anacapri [Fig. 8], en colaboración con Gio Ponti en 1938, la repetición de unidades simples replica los mecanismos vernáculos de la agregación típicos de las villas y pueblos mediterráneos.⁴⁰ La propuesta prevé la construcción de un núcleo central de servicios colectivos y una serie de unidades independientes dispuestas en el bosque con vistas al Golfo de Nápoles. Cada unidad se conecta al núcleo de servicios por una red de caminos entre la vegetación. El proyecto, pensado como nuevo modelo de alojamiento turístico, imagina un espacio capaz de proporcionar un estilo de vida simple y natural, de materializar la idea de una mediterraneidad suspendida entre historia y mito. En 1941, Ponti publicó en la revista *Stile* una variante del proyecto, presentándola como la solución ideal para las instalaciones turísticas en la Costa Dálmata.⁴¹

38 Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky, «Una villa», *Casabella*, n° 100 (1936), 9; Gio Ponti, «Casa a Posilipo», *Domus*, n° 120 (diciembre 1937), 6-15

39 Bernard Rudofsky, «Una villa per Positano e altri lidi», *Domus*, n° 109 (1937), 17; Gianni Cosenza y Francesco Domenico Moccia, *Luigi Cosenza. Opera Completa* (Napoli, 1987), 113; Víctor A. Lafuente Sánchez, «Gio Ponti y Bernard Rudofsky: la casa mediterránea y su representación en la revista Domus», *EGA*, n° 26 (2015), 256-265.

40 Gio Ponti, «Albergo di San Michele o Nel Bosco all'isola di Capri», *L'Architettura* (junio 1940), 273-286. Ver Elena Mucelli, (2017) «Houses in the Wood to enjoy the Sun and the Stars», *Agathón. International Journal of Architecture, Art and Design*, 2 [online], 157-164.

41 Gio Ponti, «Un nuovo tipo d'albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia», *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, n° 8 (1941), 16-22; Gio Ponti, «Come la casa al mare? Come le case sulle coste della Dalmazia?», 23.

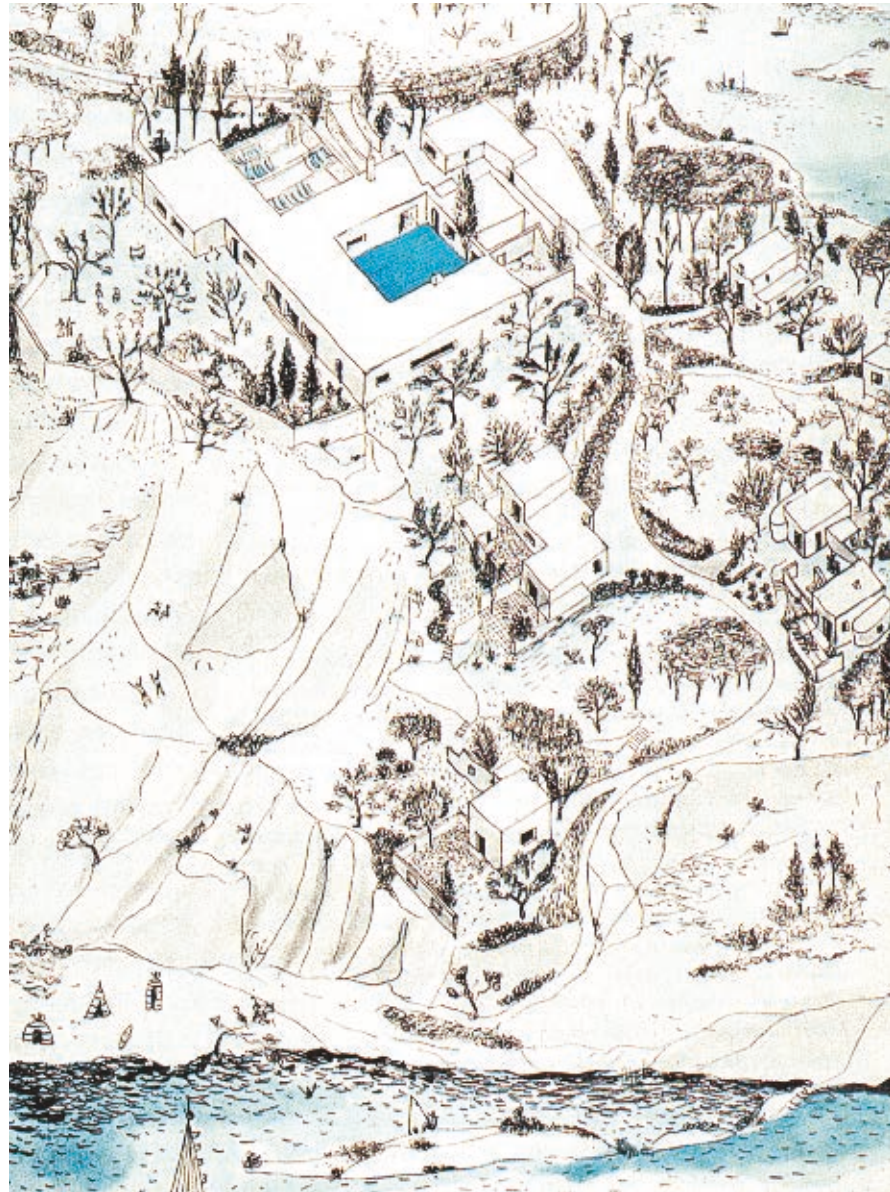


FIGURA 8. GIO PONTI Y BERNARD RUDOLFSKY, HOTEL SAN MICHELE EN ANACAPRI, 1938, ARCHITETTURA (JUNIO 1940).

En efecto, la propuesta de Ponti y Rudofsky, una prefiguración de los resorts contemporáneos, serviría de inspiración para un proyecto de José Antonio Coderch de 1945: el pueblo turístico «Las Forcas», en Sitges [Fig. 9], fragmentación de lo construido en habitáculos familiares; uso de una tipología con patio, que se convierte en modelo articulado de asentamiento paisajístico; dialéctica entre lo individual (viviendas) y lo colectivo (servicios comunitarios); lenguaje



FIGURA 9. JOSÉ ANTONIO CODERCH, CONJUNTO DE VIVIENDAS LAS FORCAS, SITGES (1945).

volumétrico elemental y detalles particulares (pozos, parras, vigas de madera, revoques en blanco) con referencias explícitas a las aldeas de pescadores de la cornisa mediterránea.

CULTURA MEDITERRÁNEA: EXPERIENCIA Y POBREZA

Para Rudofsky, el «centro» de esta evocada cultura mediterránea, por definición más «humana» que cualquier arquitectura fiel a la ortodoxia moderna, era sin duda «la casa»; entidad espacial y existencial fundamental para el desarrollo de una vida simple, sobre la cual volvería en una publicación de 1955, *Behind the Picture Window*:

Me propongo analizar algunas de nuestras convicciones, tal como se ejemplifican en la casa; [...] con el objetivo de demostrar que las cualidades esenciales de la habitabilidad de la casa no están, o solo indirectamente, relacionadas con la tecnología y la economía; y para redefinir algunas de las funciones de la casa y, tal vez, para concienciar al lector de que se está perdiendo una gran cantidad de placer al aceptar mansamente las limitaciones actuales.⁴²

El acercamiento de Rudofsky a la arquitectura mediterránea y la forma en que interpreta lo vernáculo en su práctica proyectual difieren de otros puntos de vista contemporáneos, de naturaleza más teórica. Rudofsky se mantuvo siempre ajeno a los argumentos planteados por los arquitectos racionalistas en relación con la arquitectura mediterránea, particularmente aquellos que, en el entorno italiano, insistían en las proporciones armónicas, la geometría, el vínculo con el clasicismo, así como las declaraciones funcionalistas. Pero también se distanció de otros estudios antropológicos, específicamente enfocados en lo vernáculo y en el estudio de la respuesta arquitectónica a las condiciones ambientales, climáticas y geográficas.⁴³ El suyo sería un enfoque intuitivo, antiintelectual, completamente visual. La estrecha relación entre las imágenes recopiladas en sus viajes, las de la exposición *Arquitectura sin arquitectos* y los temas arquitectónicos de sus proyectos muestra cómo a través de un acercamiento antiacadémico, asistemático y no teórico estas devienen un inventario de soluciones espaciales, un conjunto de temas a partir de los cuales generar nuevas ideas y proyectos arquitectónicos.⁴⁴

En cualquier caso, habría que preguntarse por el significado de ese uso del término conceptual de «Mediterráneo», con su derivación de «casa mediterránea», para liberarnos de las ambigüedades semánticas que sirven para construir mitos más que para interpretar realidades. En realidad, la arquitectura del siglo XX recurrió con frecuencia a esta referencia conceptual, reflejando una coincidencia de intereses con sectores más amplios de la cultura literaria y visual que persiste, a través de la cita de configuraciones arquetípicas,⁴⁵ y no siempre con aquella carga polémica del libro de Rudofsky, determinada por su implicación antropológica y, básicamente, «política».

Para ello deberemos perfilar el uso operativo de esta conceptualización en el seno de los desarrollos arquitectónicos de la primera parte del siglo.⁴⁶

Aunque, como señala Guarracino,

aventurarse a decir *qué* es el Mediterráneo es siempre arriesgado. [...] Lo que no existe es la mediterraneidad «en sí», ya que esta se revela como relación o «encuentro» con los complementos de pluralidad y heterogeneidad por un lado, e intercambio y vínculo por otro. [...] Más que por lo que le es propio, el Mediterráneo se define como un mundo de recién llegados, que acaba por acoger, y por hacerse propia cualquier cosa, como si siempre hubiera sido suya [...] El cosmopolitismo parece entonces un carácter permanente de la mediterraneidad.⁴⁷

Este espacio, que en la historia ha puesto de manifiesto la imposibilidad de alcanzar una configuración sintética, se ha consolidado precisamente a través de la superposición de las diversidades, de las distorsiones, invalidando lo supuestamente «originario», formándose a través de continuas contaminaciones:

¿Qué es el Mediterráneo? Mil cosas al mismo tiempo. No es un paisaje, sino innumerables paisajes. No es un mar, sino un conjunto de mares. No es una civilización, sino una serie de civilizaciones superpuestas. Viajar por el Mediterráneo significa encontrar el mundo romano en el Líbano, la prehistoria en Cerdeña, las ciudades griegas en Sicilia, la presencia árabe en España, el Islam turco en Yugoslavia. Significa hundirse en el abismo de los siglos, hasta las construcciones megalíticas de Malta o de las pirámides de Egipto. [...] el Mediterráneo es una encrucijada antiquísima. Desde hace milenios todo confluye en él, complicando su historia y enriqueciéndola.⁴⁸

Braudel lo define como un multiforme «espacio-movimiento», un «sistema de circulación», con «un clima muy especial, parecido de un extremo a otro del mar, y que unifica paisajes y modos de vida». Un paisaje mediterráneo que se distingue, por una parte, por su consubstancial fragilidad y, por otra, por el carácter fuertemente *antrópico* adquirido en el curso de los siglos, llegando a constituir un contexto ambiental profundamente modificado por la intervención humana, definitivamente creado por esta, construido. Como afirma Braudel, «el Mediterráneo nunca ha sido un paraíso ofrecido gratuitamente al deleite de la humanidad. Aquí todo ha tenido que ser construido, a menudo con mayores esfuerzos que en otros lugares».⁴⁹

De ello, así como de las realidades económicas y políticas, derivan los rasgos específicos de la existencia en el contexto mediterráneo. Como subraya Maurice Aymard,⁵⁰ más que el medio natural, es *la ciudad*, fenómeno histórico enraizado en los territorios, la que determina el carácter «mediterráneo» del habitar. En la base de esta organización social, la «casa», la vivienda unifamiliar, es el núcleo

⁴² Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window* (New York, 1955), 8.

⁴³ Por ejemplo, los de Paul Oliver, *Shelter and Society* (1969), o de Myron Goldfinger, *Villages in the sun. Mediterranean Community Architecture* (New York, 1993) [tr. cast.: *Arquitectura popular mediterránea*, Barcelona, 1993].

⁴⁴ Como, «Bernard Rudofsky: From Images...», 42-49.

⁴⁵ Marisa García Vergara y Nadia Fava, «L'Architettura del turismo in Spagna: tra vernacolo e modernità», en: *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, ed. Ugo Rossi (Siracusa, 2015).

⁴⁶ Cfr. Fernand Braudel, *La Méditerranée* (París, 1985); Id., *Une leçon d'histoire* (París, 1986); Id., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (Madrid, 1980); Predrag Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo breviario* (Milán, 1991).

⁴⁷ Scipione Guarracino, *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Bruno Mondadori (Milán, 2007), 93-95.

⁴⁸ Fernand Braudel, *Il Mediterraneo* (Milán, 1994), 7-8 y 101.

⁴⁹ Braudel, *Il Mediterraneo*, 51 y 19.

⁵⁰ Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo...*, 19.

primordial que materializa valores arquetípicos. En concreto, la llamada «casa mediterránea», paradigma que define su identidad a partir de constantes de orden antropológico, de la estructuración de sus relaciones con el exterior, su peculiar dialéctica entre lo público y lo privado, la distribución de los espacios domésticos y algunos *topoi* figurativos.

Se trata en ocasiones de una casa muy sencilla, elemental: basta un local de tres metros por tres, con una puerta como única apertura, como en los poblados de la Grecia arcaica, en la totalidad del Maghreb, Sicilia o en los bajos de Nápoles. Hoy en día sigue siendo la casa del pobre. Sin embargo, a la mínima oportunidad la casa se ensancha, se multiplica, se anexiona un espacio cerrado —la *zarriba* árabe—, se desarrolla alrededor de un patio interno —*atrium* o «patio» de las mansiones patricias—, al abrigo de miradas indiscretas.⁵¹

Es esta vivienda primordial la que se encarna definitivamente en la imagen mítica de la arquitectura mediterránea a través de su difusión internacional.

Se trata entonces de pensar cómo aquellos bárbaros llegados del norte, parafraseando a Benjamin, huyendo de un mundo en crisis, en busca del último respiro, contribuyeron a forjar su mito. Un mito que en parte se fundamenta en experiencias atávicas, en las que se entretajan conductas humanas que buscan significados a una existencia arrasada, desprovista de valores y códigos éticos de interacción con el resto de los hombres, con la naturaleza y con la historia misma.

Sobre estos viajeros, que durante los primeros decenios del siglo XX huían en gran parte de la barbarie nazi e iban en búsqueda de una *luz* mediterránea que rescatara sus existencias arrasadas, se imprimen de modo indeleble las reflexiones de Walter Benjamin:

La cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más tremendas de la historia. [...] Se muestra con claridad que nuestra pobreza en experiencia es tan solo una parte de la gran pobreza [...]. Esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no solo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie [...] ¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante. Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente.⁵²

⁵¹ Maurice Aymard, «Spazi», en: Braudel, *Il Mediterraneo*, 132.

⁵² Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», publicado el 7 de diciembre de 1933 en la revista *Die Welt im Wort* [tr. cast. en Walter Benjamin, *Obras, libro II*, vol.1, Madrid, 2007, 216-222].

LA MODERNIDAD ARCAICA DE UN MEDITERRÁNEO GLOBAL

Imaginario arquitectónico y discursos transnacionales

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG

¡De nuevo el Mediterráneo! Como si se cumpliera el imperativo de un eterno retorno, los discursos de la mediterraneidad vuelven a despertar interés entre los arquitectos. De ello da fe el éxito de la reciente exposición comisariada en Madrid por Antonio Pizza sobre la «casa mediterránea» como una de las claves del diálogo cultural hispano-italiano en la posguerra.¹ La nómina de implicados en aquellos episodios es notable —con protagonistas como José Antonio Corderch, Alberto Sartoris o Gio Ponti— y traza un sinnúmero de prolongaciones hacia otros tiempos y otras latitudes. Como denominador común cabe destacar un ideal de la buena vida meridional representado sobre el telón de fondo de un imaginario arquitectónico que se nutre tanto de lo climático como de lo social. Las arquitecturas populares de cuerpos cúbicos blancos sirvieron de superficie sobre la que proyectar valores a la vez éticos y estéticos. El elemento arcaico rara vez fue entendido como una antítesis de lo moderno, sino más bien como un instrumento para la fundamentación crítica de una modernidad esencialista a modo de alternativa a aquellas culturas hegemónicas, presuntamente alienadas, que se centraron en la tecnología y la ciudad como motores del progreso social. La nostalgia de lo natural y el hedonismo de su disfrute participaron en una construcción ideológica que buscó mediar entre conceptos como tradición y vanguardia, pero también entre disciplinas como la arquitectura y la etnografía. Esta última es una preocupación que también vuelve a despertar interés: el actual número de la prestigiosa revista berlinesa *Arch+* está dedicado a la etnografía como instrumento de análisis de los modos de vida social mediante el cual extraer un conocimiento válido para los arquitectos actuales, ajenos a cualquier nostalgia de los orígenes o de arcadias perdidas.²

El número de la *Arch+*, coordinado desde la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, incluye un artículo de Ákos Moravánszky dedicado a los arquitectos como etnógrafos que arranca recordando las experiencias del dadaísta Raoul

¹ Antonio Pizza (ed.), *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50* (Madrid, 2019).

² «Architektur Ethnographie», *Arch+*, nº 238 (Berlín, 2020).

SAN POL DE MAR



.....Aparece el Standard. Ausencia de toda preocupación estética: fantasía, originalidad, estilos históricos, cultura escalónica, individualismo...

Las mismas necesidades, las mismas características, aprovechando las ventajas de la moderna técnica constructiva.

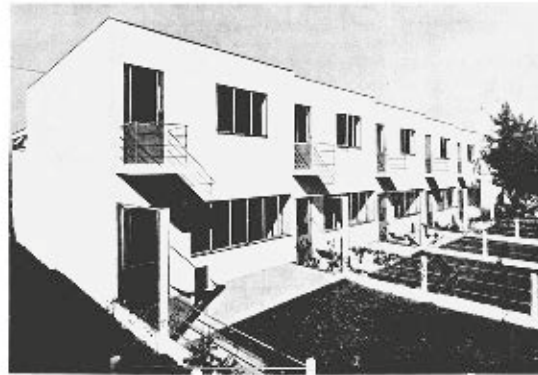


FIGURA 1. «SAN POL DE MAR... APARECE EL STANDARD», AC, N° 1 (1931).

³ Sobre las actividades de Hausmann en Ibiza véase: Aitor Acilu Fernández, «Viajes al Mediterráneo en busca de la modernidad. AC 21: el lugar de encuentro, 1927-1936» (tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2010).

⁴ Ákos Moravánszky, «Architekten als Ethnographen», *Arch+*, n° 238 (2020), 46-59.

⁵ «San Pol de Mar... aparece el Standard», AC – GATEPAC, *Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 1 (1931), 25.

Hausmann en Ibiza durante su exilio entre 1933 y 1936.³ Su documentación de las casas de los campesinos ibicencos, de sus mobiliarios, sus trajes y sus tradiciones, publicada en revistas de arte, etnografía y arquitectura, le situarían, en opinión de Moravánszky, en la estela de la morfología cultural de Leo Frobenius pero también en la órbita de quienes desde el entorno de los CIAM preconizaban la modernidad de la arquitectura popular mediterránea.⁴ Pero, en contra de la lectura de Moravánszky, resulta mucho más revelador lo que desde el prejuicio ideológico no se pudo ni quiso ver en aquello documentado con aparente objetividad etnográfica. A saber: las míseras condiciones de higiene y habitabilidad de las casas de Ibiza o las férreas leyes patriarcales que regían en ellas, condiciones ciertamente muy alejadas del anhelado *standard* moderno de los años 30⁵ [Fig. 1].

MEDITERRANEIDAD CLÁSICA, ROMÁNTICA Y MODERNA

La mediterraneidad constituye una de las tradiciones culturales de las que han bebido las naciones europeas a la hora de formular sus anhelos colectivos. Dicho de otro modo: casi todas ellas han contribuido en mayor o menor medida a la construcción ideológica de la mediterraneidad. Este hecho resulta particularmente llamativo en culturas nórdicas y centroeuropeas alejadas de las orillas del Mediterráneo, como la finlandesa o la alemana. Así, nos topamos con ella en la formulación de los ideales helénicos del clasicismo alemán por Johann Joachim Winckelmann (1717-68). En obras como sus *Gedankenüber über die Nachahmung der griechischen Werke* [Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas, 1755-56] llegó a postular el determinismo climático de la belleza, puesto que estaba convencido de que la supremacía estética de los pueblos mediterráneos se debía a la percepción cotidiana de cuerpos semidesnudos y bien formados (sobre todo, los espartanos) en contacto directo con una naturaleza amable. Su célebre fórmula de una «noble simplicidad y serena magnificencia» como ideal estético del clasicismo alemán reflejaba las proyecciones de un Mediterráneo imaginado por quien nunca pisó suelo griego ni vio el «cielo griego» bajo el cual supuso que los hombres serían más bellos, más íntegros y moralmente superiores.⁶

Le lectura de los escritos de Winckelmann por parte de Johann Gottfried Herder (1744-1803) dio pie a superar el chovinismo de teorías climatológicas como las de Montesquieu en favor del cosmopolitismo y de la unidad de la humanidad en la diversidad.⁷ Herder pasó a considerar el clima como un factor histórico supeditado al cambio. Esta condición de impronta cambiante contradecía la idea de un carácter colectivo inmutable como resultado de un determinismo climático unívoco y monocausal.⁸ En contra de tal fatalismo climático, Herder planteó una relación dinámica y compleja entre clima y cultura, en la que la adaptación al cambio constituía la única constante fiable. Le parecía admirable la capacidad humana de adecuación al medio, tanto la individual como la colectiva, que había permitido desarrollar modos de vida aceptables aun en las regiones más inhóspitas del planeta.⁹ El viaje romántico fue en este sentido búsqueda de nuevas realidades climáticas y culturales, así como reflejo del anhelo por conocerse a sí mismo a través del conocimiento del mundo, su naturaleza y sus culturas.¹⁰ El creciente interés por la cultura popular, incluida la arquitectura, marca un giro romántico en la tradición del *grand tour* clásico. Las valoraciones estéticas comienzan entonces a basarse en descripciones etnográficas con implicaciones morales.

A juicio de Eckart Kleßmann fueron los románticos alemanes los primeros en descubrir y exaltar la estructura cúbica de la arquitectura popular en los paisajes del sur de Italia. En efecto, el mundo rural mediterráneo fue una de las claves del clasicismo romántico de Karl Friedrich Schinkel desde que en el

⁶ Dieter Richter, *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung* (Berlín, 2009).

⁷ Gonthier-Louis Fink, «Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive», en: *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, ed. Gerhard Sauder (Hamburgo, 1987), 156-176.

⁸ Joaquín Medina Warmburg, «Modernidad romántica: de arquitectos alemanes y sus anhelos climático-culturales», en: *Entre puntos cardinales. Debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)*, eds. Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Rosario, 2012), 23-48. Eduardo Prieto, *Historia medioambiental de la arquitectura* (Madrid, 2019), 333-334.

⁹ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), zweiter Teil, siebtes Buch (VII.2).

¹⁰ A esta inquietud viajera respondió la huida de Herder de Riga a París en 1769, un viaje que Safranski ha señalado como inicio del Romanticismo alemán: Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Múnich, 2007) [Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán, Barcelona, 2009].



FIGURA 2. KARL FRIEDRICH SCHINKEL, CASAS DE ANACAPRI. ACUARELA, 1805.

transcurso de su viaje a Italia de 1803-05 se sintiera mejorado por el sur. En sus observaciones sobre las construcciones rurales de Anacapri destacó cómo en su aislamiento los habitantes de las casas enclavadas habían desarrollado con el tiempo un modo de vida sencillo, ajeno a cualquier envilecimiento [Fig. 2]. En Capri constató, en definitiva, las presuntas virtudes morales expresadas por la arquitectura popular:

Sorprendido te encuentras repentinamente sobre un fértil altiplano poblado de las más dulces casitas, que superan en belleza formal y pulcritud todas las arquitecturas rurales que había visto hasta ese momento. Las viviendas están compuestas únicamente de cocina y unos pocos dormitorios. El resto son espacios cubiertos por bóvedas sobre pilares y pérgolas llenas de parras, que se extienden sobre columnas. La realidad obliga a encalar las casitas cada año. El pueblo de esta tierra vitícola es en verdad el más sencillo de Europa; no conoce jueces ni soldados ya que vive en la mayor unidad. El agotador ascenso por una larga escalinata en la roca lo separa del resto del mundo y protege sus sencillas costumbres de las injerencias de naciones extranjeras, por lo que las desprecian y las suponen habitadas por estafadores. Aquí vive un pueblo incorruptible por costumbre, mantenido por unas pocas familias que no se mezclan. Hay gentes ancianas aquí que nunca han bajado por las escaleras de piedra, que nunca vieron Nápoles ni



FIGURA 3. JOSEPH HOFFMANN, «ARCHITEKTONISCHES VON DER INSEL CAPRI», DER ARCHITEKT (VIENA), 1897

tan siquiera un barco más que desde lo alto de su incommensurable roca. Sencillez, rectitud y unidad parecen estar aquí trabadas inseparablemente y nunca olvidaré mi estancia entre estas gentes.¹¹

La evidente condición contrafáctica, o al menos harto improbable, de los juicios morales proyectados sobre unos presuntos buenos salvajes mediterráneos con sus inmaculadas arquitecturas rurales parece alejada de una moderna pretensión de objetividad. Sin embargo, merece la pena considerar la veta romántica de la modernidad que supuso el «movimiento de reforma de la vida» (*Lebensreformbewegung*) en los países de habla germana como un puente tendido entre dos anhelos de renovación integral de la cultura, que optaron por el discurso de la mediterraneidad para alcanzar sus respectivos objetivos. Es particularmente notorio el caso de la Viena del cambio de siglo, donde se puede trazar una línea genealógica que conecta las lecciones aprendidas por Joseph Hoffmann en sus viajes a Capri con las desnudas arquitecturas cúbicas y los elogios a la artesanía popular de Adolf Loos [Fig. 3]. En el caso de este último la cuestión de lo popular

¹¹ Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen*, Aquarelle (Berlín, 1979), 73.

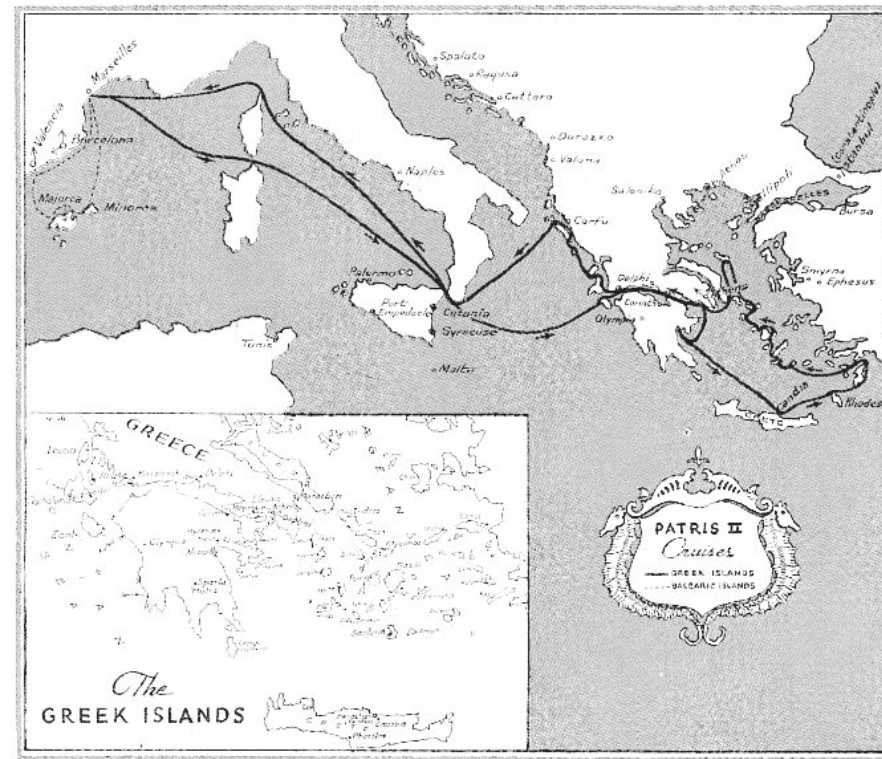


FIGURA 4. CIAM IV, ITINERARIO DEL PATRIS II, 29 DE JULIO-13 DE AGOSTO DE 1933.

tomó tintes racistas ligados a los debates vieneses sobre cuestiones etnográficas y antropológicas. Recordemos que en sus críticas a los arquitectos académicos solía contraponerles el ideal del artesano íntegro. O pensemos en los términos racistas en los que planteó el ornamento como expresión de un estado primitivo, propio de pueblos salvajes como el de los papúas o de sociedades modernas degeneradas. Por el contrario, las culturas más evolucionadas prescindían del ornamento en sus vestimentas e incluso en sus edificios.¹² Este argumento implica de forma reveladora que las sencillas arquitecturas rurales mediterráneas —igual que la propia arquitectura de Loos, con sus formas cúbicas, blancas y desnudas— no eran consideradas ni mucho menos primitivas, ni se percibían como exóticas, sino más bien señalaban la salida de un estado de degeneración y constituían un válido anhelo cultural. Añadiendo un giro religioso a este argumento, en su célebre *Ornamento y delito* (1908) exclamaba: «Ved, está cercano el tiempo en que las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido».

También Marcel Breuer, un *Bauhäusler* proveniente de la esfera cultural austrohúngara, evocaría la imagen de las ciudades blancas en las cartas que envió durante el viaje de medio año que le llevó a finales de 1931 a España y el norte de

¹² Jorge Francisco Liernur, «Ornament and Racism: The Anthropological Prejudices of Adolf Loos», *ARQTEXTO*, n° 13, 6-25.

África. Fue Breuer, entonces delegado alemán en el Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea [CIRPAC] junto a su maestro Walter Gropius, quien, tras haber explorado el levante peninsular y las costas norteafricanas, y tras haber participado en el encuentro preparatorio de Barcelona, propuso en 1932 la celebración del cuarto CIAM a bordo del Patris II: un crucero que sería un *tour* con escalas en el mundo clásico y las culturas arcaicas del Mediterráneo [Fig. 4]. Gropius y Breuer faltaron a la cita finalmente. Pero, como recogió el informe del Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea [GATEPAC] publicado en su órgano oficial *AC*, los congresistas agradecieron a Breuer su feliz idea haciéndole llegar un telegrama.

La finalidad del crucero fue instituir un foro de debate sobre la ciudad funcional como alternativa a la ciudad real. Y si, como pudo leerse en *AC*, el «espíritu turístico» de los primeros días amenazó con desmoralizar a los congresistas, la ejemplaridad de la arquitectura popular, la tradición viva del legado clásico y sus propias visiones urbanísticas les indemnizaron con creces:

Transcurrió la travesía del Mediterráneo (Marsella-Atenas) dentro de un ambiente antiurbano de admirable calma, discutiendo y explicando los planos de cada ciudad. En aquel ambiente de luz y de sol resultaba aún más trágico hablar del caos urbano actual y de la miserable situación de los habitantes de aquellas barriadas infectas que aparecían ante nuestros ojos como pequeñas manchas negruzcas distribuidas en forma diversa en el corazón de las distintas urbes.¹³

El cuarto CIAM, en el que, entre las demandas sociales tratadas, se incluyó la planificación del reposo, alentó esperanzas de cambio y anticipó de paso cómo el moderno turismo, convertido en una industria cultural, acabaría por asimilar buena parte del imaginario popular de la mediterraneidad transformándolo en populismo arquitectónico.¹⁴

MEDITERRANEIDAD, ORIENTALISMO Y AMERICANISMO

La vida de los congresistas a bordo del Patris II quedó documentada por un tercer *Bauhäusler*, el austrohúngaro László Moholy-Nagy, en su documental *Architect's Congress*, en el que dio cuenta del trabajo del CIRPAC, pero también de la visita a monumentos clásicos o de las Islas Cícladas con sus arquitecturas blancas.¹⁵ Nada haría suponer que para entonces el argumento de la mediterraneidad se había convertido en un arma arrojada con tintes chovinistas en el marco de las luchas internas de los CIAM. El disenso se remontaba a la misma creación de los CIAM a iniciativa de Le Corbusier con el objetivo de formar un

¹³ El IV congreso del CIRPAC. En: *AC* 3, n°11 (1933), 15.

¹⁴ Jean-Francois Lejeune y Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities* (Londres-Nueva York, 2009)

¹⁵ László Moholy-Nagy, *Architect's Congress* (1933), 29 min.



FIGURA 5. FERNANDO GARCÍA MERCADAL, APUNTES DE ITALIA: ANACAPRI, 1924.

grupo de presión moderno. Pero en contra de la esperada unidad, el primer encuentro de La Sarraz evidenció las notables diferencias conceptuales entre los participantes. En particular, las diferencias entre Le Corbusier y el delegado alemán, Hugo Häring. De ahí en adelante, ambos se esforzaron en marcar las diferencias esenciales entre el racionalismo poético del Mediterráneo y el organicismo funcional del norte. Del mismo modo, otros miembros del CIRPAC contribuyeron a cimentar estas diferencias identitarias en referencia a las culturas latinas, germanas y eslavas. El congreso flotante del Patris II contribuyó a conformar un grupo mediterráneo —el *entente latin*— de jóvenes españoles, italianos y griegos adeptos a las posiciones de Le Corbusier. Entre los jóvenes congresistas latinos figuraron algunos de los principales divulgadores del ideario de la mediterraneidad tanto dentro del GATEPAC como, más tarde, con alcance internacional, lo fueron José Luis Sert y Antonio Bonet.¹⁶

La evolución del argumento popular y mediterraneísta en las páginas de la revista *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, el órgano oficial de los tres grupos españoles de los CIAM (vascos, madrileños y catalanes), refleja el devenir de estas luchas internas. Ya Fernando García Mercadal, el arquitecto madrileño presente en el primer CIAM de 1928 en La Sarraz, había publicado un artículo sobre arquitectura popular mediterránea como la que había podido conocer en el sur de Italia entre 1924 y 1925, incluida la de Capri [Fig. 5]. Su dedi-

¹⁶ Antonio Pizza (ed.), *J. Ll. Sert y el Mediterráneo* (Barcelona, 1997).

EN IBIZA NO EXISTEN LOS "ESTILOS HISTÓRICOS"...

Caracterizada por su vida sencilla y económica, Ibiza refleja en sus construcciones estas cualidades — constantes — que son: la perfecta adaptación al clima y el sentido universal. Ibiza entera es una maravilla de color y de duros contrastes de luz y sombra. Cada piedra tiene su carácter propio y las construcciones son tan expon-

táneas como la misma Naturaleza. Sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad; tradición constructiva a base de soluciones felices. Ibiza posee todas estas altas virtudes. Sus casas, orgánicamente ligadas al lugar, completan el paisaje conmovedor y tranquilo: un magnífico sedante

para nuestros tiempos de complicación y velocidad. Ibiza, para el arquitecto moderno, es el sitio ideal de meditación y descanso. Apartado del tráfico turístico oficial — patria aún inédita — es hoy la residencia de algunos conocedores de muy diversos países; de los eternos perseguidores de la bondad, verdad y belleza de personas y cosas.

Una calle, se da a notar la curvatura absoluta de adobes y molduras.



Una calle de Ibiza en donde la orografía de las casas inferiores sirve de terrazo a otras viviendas más altas con entrada por otra calle.



Un grupo de viviendas en el barrio más pobre de la capital de la isla.



FIGURA 6. «EN IBIZA NO EXISTEN LOS "ESTILOS HISTÓRICOS"», *AC*, N.º 6 (1932).

cación a este tema, que culminaría en la publicación del libro *La casa popular en España* (Barcelona, 1930), debe ser entendida también desde la cercanía a la cultura germanófila del excursionismo y el krausismo. Un año más tarde comenzó a publicarse *AC*, que incluyó desde su primera entrega referencias a la ejemplaridad de lo popular con comparaciones de viviendas anónimas del Levante ibérico y las casas de Jacobus Johannes Pieter Oud en la colonia Weißenhof de Stuttgart (1927). Ibiza aparece por primera vez en el sexto número de *AC*, en 1932, bajo el lema «Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica» y afirmaciones que parecieran proceder de la pluma de un Schinkel moderno [Fig. 6]:

Caracterizada por su vida sencilla y económica, Ibiza refleja en sus construcciones estas cualidades constantes que son: la perfecta adaptación al

clima y el sentido universal. Ibiza entera es una maravilla de color y de duros contrastes de luz y sombra.

Cada piedra tiene su carácter propio; y las construcciones son tan espontáneas como la misma Naturaleza. Sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad; tradición constructiva a base de soluciones felices. Ibiza posee todas estas altas virtudes.

Sus casas, orgánicamente ligadas al lugar, completan el paisaje conmovedor y tranquilo: un magnífico sedante para nuestros tiempos de complicación y velocidad.

Ibiza, para el arquitecto moderno, es el sitio ideal de meditación y descanso. Apartada del tráfico turístico oficial —poesía aún inédita— es hoy la residencia de algunos conocedores de muy diversos países; de los eternos perseguidores de la bondad, verdad y belleza de personas y cosas.¹⁷

El descubrimiento de Ibiza por parte del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea [GATCPAC] se tornaría reivindicativo después del CIAM flotante de 1933. La utopía insular y popular servía para pasar de ser un grupo periférico y rezagado de las vanguardias y afirmar la centralidad y atemporalidad de las «raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», como quedó recogido en el número 18 de *AC* (1935), dedicado a la arquitectura popular mediterránea:

¿Por qué se ha llamado germánica a la arquitectura moderna? Este espíritu, estas características constantes no son propias de las construcciones germánicas. [...] La arquitectura moderna técnicamente es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!¹⁸

Dejando al margen que atribuyeran las diferencias espirituales a motivos raciales, no les faltaba del todo razón. Ciertamente la mediterraneidad fue una de las construcciones culturales decisivas para la modernidad, pero desde luego no fue la única ni fue exclusiva de los pueblos mediterráneos, como hemos podido ver al hablar de Capri. De hecho, la mediterraneidad se toca y solapa en varios puntos con construcciones culturales coetáneas como las del orientalismo y el americanismo.

Nos adentramos en un terreno plagado de paradojas. Está fuera de discusión que los viajes al norte de África fueron claves para el desarrollo de las vanguardias artísticas de entreguerras. También Oriente continuó siendo un ideal europeo de redención tras los desastres de la Primera Guerra Mundial. Y el

¹⁷ «En Ibiza no existen los “estilos históricos”», *AC*, n° 6 (1932), 30; «Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica», *AC*, n° 6 (1932), 28-29.

¹⁸ «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», *AC*, n° 18 (1935), 31.



FIGURA 7. POSTAL DE LA COLONIA AM WEIßENHOF DE STUTTGART (1927) COMO POBLADO ÁRABE. IMAGEN PUBLICADA EN LA REVISTA *DEUTSCHE BAUHÜTTE* EN 1933.

americanismo sirvió tanto para que los modernos elogiasen el espíritu emprendedor de unos pueblos «ingenuos», presuntamente carentes de historia, como para que los tradicionalistas denostaran una civilización mecánica ajena a la raigambre cultural de Europa. Pensemos por un momento en la célebre postal con la que los tradicionalistas de la escuela de Stuttgart difamaron la colonia Am Weißenhof, transformándola en un «pueblo árabe» habitado por beduinos y camellos. Se trataba de demostrar que aquella arquitectura blanca y de cubiertas planas era propia de otras latitudes y de otras tradiciones culturales¹⁹ [Fig. 7]. Curiosamente, alguno de aquellos tradicionalistas, como en el caso de Heinz Wetzel, vieron en la Weißenhofsiedlung sobre todo una expresión del desarraigo propio de la civilización (norte)americana:

Es un conglomerado cúbico, desnudo, en duro contraste con las suaves y moldeadas líneas del paisaje de Stuttgart. Evoca recuerdos de viaje, pero no los viajes a las ciudades del Sur, maravillosamente cúbicas. Echamos en falta todo lo que define su magia: la rugosidad de las superficies, la vegetación, el paisaje, las rocas, el mar y sobre todo el sol del Sur, que lo funde todo en el fulgor de la luz. Lo que evoca son recuerdos de viaje a América: es un asentamiento primitivo, donde todo nace de la improvisación. Nada está ligado al clima y a la tierra, todo aparenta ser aún provisional, aleatorio y extraño.²⁰

También Paul Schultze-Naumburg, el fundador en 1906 de la Heimatschutzbewegung (un movimiento de protección de la naturaleza y las culturas regiona-

¹⁹ Cfr. «Fata morgana im Weißenhof», *Deutsche Bauhütte*, n° 4 (1933), 55.

²⁰ Heinz Wetzel, «Die Werkbundsiedlung in Stuttgart», *Deutsche Bauzeitung*, n° 76 (1927), 625. [Traducción J.M.W.]

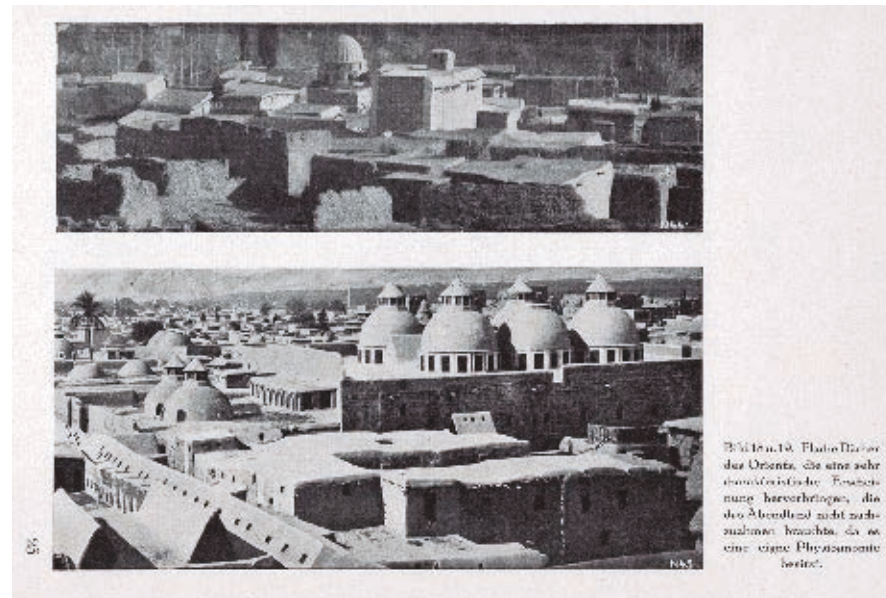


FIGURA 8. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, PAISAJE DE CUBIERTAS PLANAS Y CÚPULAS DE LA CIUDAD ORIENTAL. ILUSTRACIÓN DE FLACHES ODER GENEIGTES DACH? [¿CUBIERTA PLANA O INCLINADA?] (BERLÍN, 1927).

les), había recurrido en 1927 a Oriente para denunciar la nula adecuación climática, paisajística y cultural de la moderna cubierta plana en Centroeuropa²¹ [Fig. 8]. Con ello buscó atacar en particular y de forma explícita a Walter Gropius. Si bien los groseros argumentos racistas de Schultze-Naumburg se descalificaban por sí mismos, hay que reconocer que Gropius llevaba tiempo ilustrando en artículos y conferencias su preferencia estética por las formas geométricas elementales con imágenes del paisaje de cubiertas planas y cúpulas esféricas de Damasco.²²

Es una singular ironía de la historia que la tal llamada Ciudad Blanca de Tel Aviv, con sus arquitecturas de formas cúbicas y blancas, sirviera para reivindicar las raíces europeas de los sionistas. Hasta se habla de un «estilo Bauhaus» perfectamente adaptado a las condiciones climáticas de Palestina, en referencia a los miles de casas erigidas en los años 1930 en aquel barrio, despreciando el origen árabe y mediterráneo de aquellas formas.²³ Gropius, por su parte, consideró la ejemplaridad de las formas puras de Damasco como la representativa expresión de un lenguaje geométrico universal alejado de los estilos académicos y del historicismo. Así fue, por ejemplo, en su conferencia «Arquitectura funcional», publicada en 1931 en Buenos Aires por Victoria Ocampo [Fig. 9]. A modo de introducción, Gropius incluyó un párrafo en el que establecía un nexo entre el agotamiento de los estilos tradicionales en una arquitectura europea lastrada por el pasado con la afortunada condición ahistórica de América, que le permitiría desarrollar una arquitectura propia, nacida de las raíces y las funciones del «Nuevo Mundo».²⁴

21 Paul Schultze-Naumburg, *Flaches oder geneigtes Dach?* (Berlín, 1927). Cfr. «Wer hat Recht? Traditionelle Baukunst oder Bauen in neuen Formen? Zwei sich widersprechende Ansichten: von Prof. Schultze-Naumburg und Walter Gropius, dem Leiter des Bauhauses in Dessau», *Uhu*, abril 1926, 30-40 y 103-106.

22 Véase: Jorge Francisco Liernur, «Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano», *Block*, n° 8 (marzo 2011), 10-27.

23 Sharon Rotbard, «Weiße Stadt, Schwarze Stadt», *Bauhaus*, n° 2 (2011), 34-41. Philipp Oswald, «Der Mythos von der weißen Bauhausstadt», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de noviembre de 2019.

24 Walter Gropius, «Arquitectura funcional», *Sur*, n° 3 (1931), 155. Cfr. Joaquín Medina Warmburg (ed.), *Proclamas de Modernidad. Walter Gropius, escritos y conferencias (1908-1934)* (Barcelona, 2018).



FIGURA 9. WALTER GROPIUS, «ARQUITECTURA FUNCIONAL: LAS CUBIERTAS DE DAMASCO», *SUR*, N° 3 (1931).

MEDITERRANEIDAD, INDUSTRIA TURÍSTICA Y CULTURA POPULAR

El tema central discutido a bordo del *Patris II* en 1933 fue el de la ciudad funcional. En principio, el entorno «antiurbano» señalado en la crónica de *AC* fue percibido como un claro contraste. Sin embargo, el ambiente estival y relajado que Moholy-Nagy recogió en su documental permite establecer un nexo entre

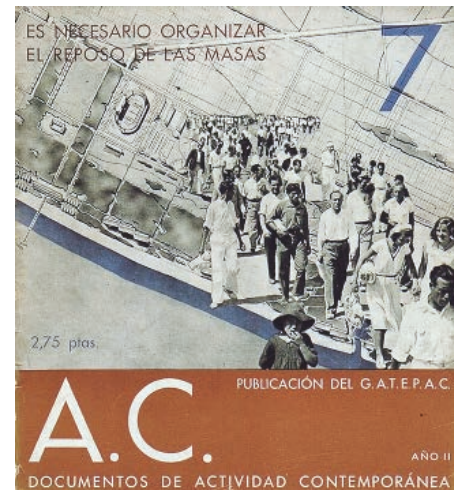


FIGURA 10. «ES NECESARIO ORGANIZAR EL REPOSO DE LAS MASAS», AC, N° 7 (1932). PORTADA

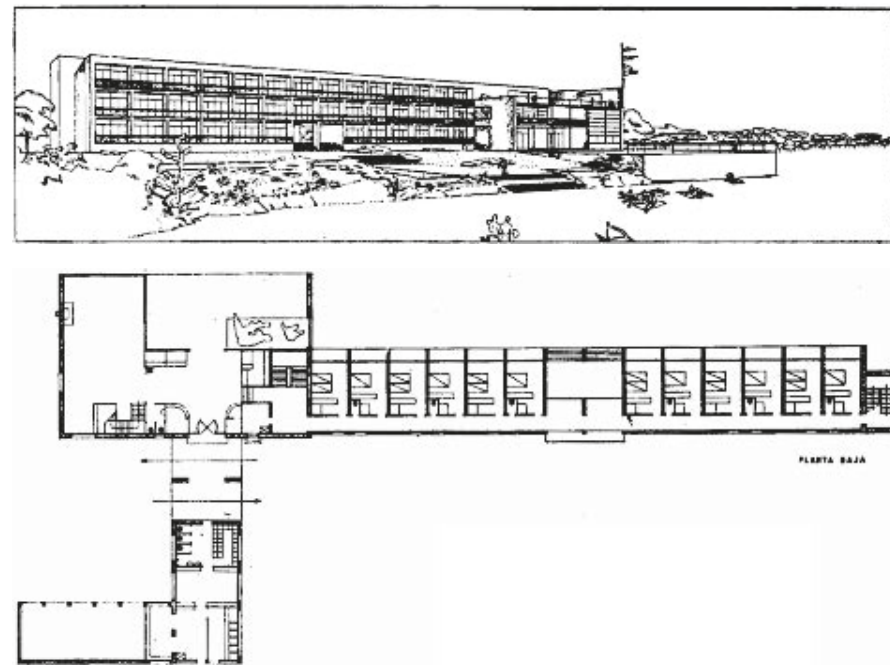


FIGURA 11. GATCPAC, HOTEL DE PLAYA EN IBIZA, 1933. PERSPECTIVA Y PLANTA

la mediterraneidad y la ciudad funcional mediante la necesidad de organizar un incipiente turismo de masas. La cuestión del reposo como una de las cuatro funciones fundamentales de la ciudad moderna, junto a la vivienda, el trabajo y el transporte, sería recogida más tarde en la Carta de Atenas que surgió del encuentro. Los miembros del GATCPAC se habían ocupado tempranamente del

asunto al proponer una «Ciudad del Reposo» para las masas obreras (AC, no. 7 de 1932 y no. 13 de 1934) con sus correspondientes equipamientos de ocio, pueblos de veraneo y grandes hoteles [Fig. 10]. En 1933 desarrollaron un modelo de hotel de playa para Ibiza, planteando dudas sobre el ideal de una isla olvidada, de «poesía inédita» al margen de los circuitos turísticos²⁵ [Fig. 11].

Walter Benjamin, quien veraneó en Capri mientras la política lo permitió, se refugió en Ibiza a partir de 1932, haciendo así de primera mano experiencias con la arquitectura rural de la isla.²⁶ En su *Ibizenkische Folge* (1932) elogió las virtudes de su polivalencia, contraponiéndolas a los modernos dogmas del funcionalismo. Para Benjamin, en la parquedad de su entorno arcaico los objetos aparentemente conservaban un aura primigenia, anterior a su conversión a mero valor de cambio.²⁷ Sin embargo, no se le escapó a Benjamin que aquellos artefactos ya no eran ajenos al mundo moderno. En consecuencia, no ocultó en sus notas ibicencas el final de la arcaica economía de la «*vergessene Insel*», la isla olvidada. Un primer síntoma era el éxito cosechado por las lagartijas de Ibiza antes de la crisis mundial en los más refinados *boudoirs* de Centroeuropa. Vaticinó que a la industria exportadora de reptiles, convertidos en artículos de moda, le seguirían los hoteles equipados con agua corriente.²⁸ Lo que no pudo saber era de qué modo los arquitectos contribuirían a que la industria turística se apropiara del imaginario mediterráneo para adecuarlo a una nueva cultura popular de masas.

Un nuevo *Bauhäusler*, en este caso el diseñador gráfico Herbert Bayer, diseñó en marzo de 1932 la portada de la popular revista de estilo *Die neue Linie* (Berlín), que ha sido calificada como «la Bauhaus del quiosco» por la colaboración de varios maestros de Dessau, como Moholy-Nagy. La imagen de Bayer reunía el rostro de una joven mujer y un avión Junkers K16 sobre el fondo azul del Mediterráneo, la costa del Levante español y la silueta de Mallorca [Fig. 12]. En efecto, la moda mundana y el turismo internacional había desembarcado en la isla. De ello dan cuenta los trabajos de promotores y arquitectos extranjeros en las islas. En 1933 sería nada menos que Heinrich Mendelssohn, un potente constructor que apenas unos años antes había reclamado desde las páginas de *Das neue Berlin* la necesidad de convertir el Alexanderplatz en el futuro centro turístico de la metrópoli alemana, quien promovería la construcción de una nueva ciudad residencial para 10.000 turistas en Santa Ponça, al sur de Mallorca, proyectada a modo de «ciudad jardín», como explicaban los folletos publicitarios, por el arquitecto Max Säume.²⁹ El caso es significativo en tanto que hace patente cómo en la moderna sociedad de consumo el reclamo turístico de la metrópoli y de la isla no respondía ya a la existencia de mundos antagónicos sino a escenarios complementarios de una misma cultura del ocio y los servicios.³⁰ Esta unidad no necesariamente quedaba reflejada en el imaginario arquitectónico de lo mediterráneo, que continuó recurriendo a estereotipos regionalistas como muros encalados, arcos, contraventanas, pérgolas, toldos o fuentes. Así

²⁵ GATCPAC, «Hoteles standard fácilmente ampliables. Un ejemplo de hotel para playa», *El Viajero*, n° 11 (1933), 11-13; «Proyecto de hotel para Ibiza», *El Viajero*, n° 821 (1935), 35-38.

²⁶ Sobre la participación de múltiples arquitectos e intelectuales alemanes en el debate sobre la arquitectura popular mediterránea, en particular la de Ibiza, véase: Joaquín Medina Warmburg, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien: Dialog, Abhängigkeit, Polemik (1918-36)* (Frankfurt, 2005).

²⁷ Vicente Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona, 2001).

²⁸ Walter Benjamin, «Spanien 1932», en: Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*. Tomo VI (Frankfurt a.M., 1985), 448-450.

²⁹ Heinrich Mendelssohn, «Die Stadt am Alexanderplatz», *Das neue Berlin*, n° 5 (1929), 102-104. *Santa Ponsa. La nueva ciudad de Mallorca* (Berlín, 1933).

³⁰ Joaquín Medina Warmburg, «Gran Turismo. Sobre arquitectos alemanes, imaginaria mediterránea y la dialéctica de lo moderno», en: *Arquitectura moderna y turismo, 1925-1965* (Valencia, 2003), 63-68.



FIGURA 12. HERBERT BAYER, PORTADA DE DIE NEUE LINIE, MARZO DE 1932.

³¹ Juan Antonio Ramírez, «Habitación mínima y expresión máxima (el inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza)», en: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (Madrid, 1992), 107-117.

lo hizo Mercadal en sus «arquitecturas mediterráneas» y también Heinz Möritz en su propuesta para un complejo turístico con hotel y *bungalows* en la Playa de Canyamel en Mallorca [Fig. 13]. Podría discutirse sobre la modernidad implícita en el retorno del «estilo misiones» de California a su origen mallorquín. Juan Antonio Ramírez señaló hace tiempo la condición cinematográfica de unas escenografías turísticas inspiradas en los mundos imaginarios de Hollywood.³¹



FIGURA 13. HEINZ MÖRITZ, HOTEL Y COMPLEJO DE BUNGALOWS EN LA PLAYA DE CAÑAMEL, MALLORCA 1933. PERSPECTIVA (SAAI-KIT)

La fórmula triunfaría en las décadas siguientes y constituye aún hoy un paradigma de la arquitectura turística incluso más allá del Mediterráneo, habiendo sido particularmente exitosa en Latinoamérica a través de su identificación como estilo español «internacional».³²

Pero más allá de semejantes estilemas de consumo fácil por parte de la cultura popular, en su expansión global la mediterraneidad y su imaginario continuó informando arquitecturas más ambiciosas y complejas. Piénsese, por ejemplo, en la transformación de las tradicionales bóvedas catalanas en las obras latinoamericanas de Antonio Bonet, quien había participado en el CIAM flotante de 1933 siendo aún estudiante y posteriormente trabajó con Le Corbusier en París antes de establecerse en Buenos Aires en 1938 y Punta Ballena (Uruguay) en 1945. En esta etapa proyectaría casas de vacaciones, hoteles y urbanizaciones turísticas que reflejaban la pervivencia de su viejo interés por lo popular mediterráneo sin caer en concesiones regionalistas.

Materiales, formas, técnicas y elementos constructivos (como el revestimiento con «trencadís», la mampostería en seco o las bóvedas catalanas), pero

³² Sobre la transformación del imaginario mediterráneo véase: *Imaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, eds. Andrea Maglio, Fabio Mangone y Antonio Pizza (Nápoles, 2017).

sobre todo la voluntad de fundir orgánicamente la arquitectura con la naturaleza del bosque y la playa.³³ En la Casa Berlingieri (1947) las referencias mediterráneas incluyeron el mobiliario artesano, muy cercano a la estética rústica preconizada años antes desde las páginas de *AC* y al culto de lo popular por parte de otros exiliados ilustres como el poeta Rafael Alberti, un amigo de Bonet.³⁴ Recordemos que el Río de la Plata era un terreno fértil para la mediterraneidad, cuidadosamente preparado desde 1934 por Joaquín Torres García, formado en el entorno del *Noucentisme* catalán.³⁵ Pero no olvidemos tampoco que ya en 1946 el joven artista concreto Tomás Maldonado ventiló su fastidio a la vista del «argumento pueril de la temperatura» esgrimido por Joaquín Torres García (y otros «románticos a ultranza») en su intento por definir una moderna cultura del Sur alternativa a la «frialdad» racionalista del Norte.³⁶

En el caso de Bonet, pese a la pervivencia del imaginario mediterráneo, las referencias a su ideario se fueron diluyendo y dejaron de ser explícitas y reivindicativas por mucho que, por ejemplo, Ibiza estuviera presente entre las ilustraciones que acompañaron en 1939 el manifiesto del grupo Austral. En este punto fue bien distinta la incansable y militante difusión de la mediterraneidad a través de las obras, las conferencias y los escritos de José Luis Sert desde su exilio en los EE UU. Su defensa de la isla como ejemplo a seguir en pos de una arquitectura moderna humana alcanzaría un ya tardío punto culminante con la publicación del libro *Ibiza, fuerte y luminosa* (1967, con fotografías de Joaquim Gomís).³⁷ El Mediterráneo siguió siendo un espejo en el que mirarse y lo arcaico continuó siendo un instrumento crítico a la hora de valorar la civilización y la arquitectura modernas. Este fue el sentido de publicaciones como *Native Genius in Anonymous Architecture* (1957) de Sibyl Moholy-Nagy y sobre todo el *Architecture Without Architects* (1964) de Bernhard Rudofsky. El de Rudofsky era un caso particularmente revelador en tanto que tendía un puente entre la cultura de Viena, donde se doctoró en 1931 con una tesis sobre las construcciones abovedadas en la arquitectura popular de las Islas Cícladas, el debate sobre lo popular en la Italia fascista (vivió a partir de 1932 unos años en Capri, luego en Nápoles y Milán, donde llegó a ser redactor de *Domus* en 1938), y finalmente con el renovado interés antropológico y etnográfico entre los estructuralistas de los años 1950 y 1960. En este último contexto transnacional se fundieron una serie de nuevos temas y referencias (como los pueblos norteamericanos o las aldeas de los Dogon en Mali) con el imaginario y los discursos de la mediterraneidad. Junto a los protagonistas italianos, cabe destacar en este sentido la figura del catalán Antonio Coderch. Los *collages* fotográficos de arquitecturas vernáculas y proyectos de arquitectura turística que Coderch presentó en los encuentros del Team X, como el de Otterlo en 1959, dan fe de la pervivencia de la mediterraneidad como tema, más bien marginal, aún en una vanguardia internacional que pivotaba en torno a enfoques estructurales y medioambientales ligados al desarrollo tecnológico [Fig. 14].

33

Jorge Nudelman y Antonio González-Arno, «El diseño de Antonio Bonet, 1945-1948», en: Fernando Álvarez Prozorovich, *Antonio Bonet Castellana* (Barcelona, 1999), 33-38.

34

Fernando Álvarez Prozorovich, «Antoni Bonet Castellana: asomarse al Mediterráneo», en: Imaginando la casa mediterránea. *Italia y España en los años 50*, ed. Antonio Piza (Madrid, 2019), 242-245.

35

Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterranisme i classicisme. Apunts per a la historia d'una estètica* (Barcelona, 1994); Carlos d'Ors, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos* (Madrid, 2000).

36

Tomás Maldonado, «Torres García contra el Arte Moderno» (1946), en: *Escritos Preulminanos* (Buenos Aires, 1997), 51-54.

37

Josep María Rovira, *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza 1966-1971* (Almería, 1996).

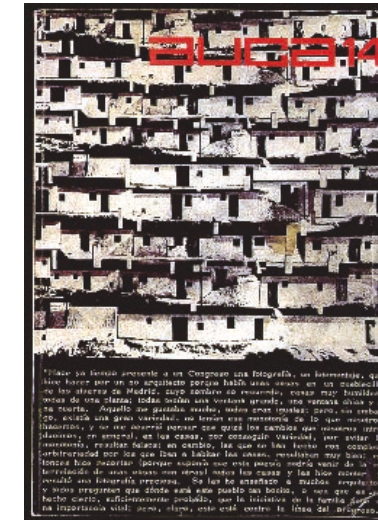


FIGURA 14. JOSÉ ANTONIO CODERCH, MONTAJE FOTOGRÁFICO A PARTIR DE UN FRAGMENTO DE ARQUITECTURA POPULAR, HACIA 1952. PORTADA DE AUCA (SANTIAGO DE CHILE), N° 14 (1969).

Por supuesto que para entonces estaba definitivamente claro que no había vuelta atrás a mundos premodernos con sus arcaicas esencias presuntamente atemporales. El sentido de la mediterraneidad era entonces otro, más cercano a lo expresado por el Hans Magnus Enzensberger en 1958, en los inicios del turismo de masas tal y como hoy lo conocemos:

El anhelo que alimenta al turismo es el de quien persigue la felicidad en la libertad. Aún en el actual estruendo de Capri e Ibiza demuestra su fuerza inquebrantable. Las imágenes de aquella felicidad que imaginara el Romanticismo conservarán su validez, frente a toda falsificación, mientras no seamos capaces de oponerle imágenes propias.³⁸

38

Hans Magnus Enzensberger, «Eine Theorie des Tourismus», *Merkur*, n° 126 (1958). [Traducción J.M.W.]

LISTADO DE DOCUMENTOS INCLUIDOS EN EL FONDO SAMUEL FLORES FLORES
DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
1	1963	CASA HORACIO FLORES	PUNTA DEL ESTE	[PL.12345, 12347 A 12349]	[FT.12345, 12347 A 12349]	[DP.12345, 12347 A 12349; NG. ROLLOS 1,2, 15 A 18]	[BIBL.12 FL.123] [MQ.123]
2	1964	CASA BEHERENS- CLUB DE LA BALLENA	PUNTA DEL ESTE	PL.42001 A 42062	FT.20136 A 20144, 20246 A 20252	DP.224 A 230; CAJA 4 ROLLO	BIBL.24 FL.6, 6V, 21; BIBL.33 FL.25V, 26
3	1966	REFORMA BEHERENS	MONTEVIDEO	PL.42101 A 42126	FT.20176, 21255, 21256		
4	1964	PINARES	PUNTA DEL ESTE	PL.42127 A 42155			
5	1964	CASA FLORES MORA	MONTEVIDEO	PL.42116 A 42170			
6	1964	CASA GONZALEZ ABADIA	PUNTA DEL ESTE	PL.42065 A 42082	BIBL.6 FOLIO 31V		
7	1964	FABRICA DE BOLSAS PLÁSTICAS	MONTEVIDEO	PL.42171 A 42177			
8	1964	CAFÉ DEL REX	MONTEVIDEO	PL.42256 A 42337			
9	1964	CASA MULLEADY - CLUB DE LA BALLENA	PUNTA DEL ESTE	PL.42383 A 42432	FT.21243 A 21245, BIBL.6 FOLIOS 55 A 55V	DP.239 A 243	BIBL.24 FL.1 A 4
10	1964	CASA SAMBARINO- AMPLIACIÓN	MONTEVIDEO	PL.42937 A 42977			
11	1965	CASA CENZÓ DE BLANCO	MONTEVIDEO	PL.42338 A 42367, 42369 A 42282	FT.20175, BIBL.10 FOLIO 21V		
12	1965	AMPLIACION CH16 INVE	MONTEVIDEO	PL.42669, 42671 A 42688			
13	1965	PAPADOR ZORBA - PLAYA CHIBERTA	PUNTA DEL ESTE	PL.43201 A 43231	FT.19834	DP.502 A 521	BIBL.3; BIBL.6
14	1966	CASA MILAT -CLAYBAN	PUNTA DEL ESTE	PL.43085 A 43148, 43150 A 43160, 43235 A 43246	FT.20177 A 20198, 20826 A 20838, 21298 A 21303	DP.421 A 422, 703 A 707	
15	1966	CASA PAÉZ VILARÓ - CLUB DE LA BALLENA	PUNTA DEL ESTE	PL.42178 A 42255	FT.20156 A 20160, 21257 A 21294	DP.282 A 293, 867 A 870; NG. ROLLO 3, 7, 13, 17	BIBL.24 FL.21
16	1966	TERMINAL CHUY	CHUY	PL.42508 A 42546		DP.558 A 560; NG.ROLLO 1,18	
17	1966	PANTEÓN ARRARTE	CHUY	PL.42547 AL 42556			
18	1966	AUDITORIO DE PIRIÁPOLIS	PIRIÁPOLIS	PL.42557 A 42610		DP.049 A 0496	BIBL.33 FL.29 A 31
19	1966	VIVIENDA ROEMMERS	PUNTA DEL ESTE	PL.42611A 42623, 42733 A 42843			

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
20	1966	CONJUNTO RESIDENCIAL PINARES	PUNTA DEL ESTE	PL.42688 A 42732	BIBL.6 FOLIO 33V		
21	1966	STANDS PARA LA RURAL DEL PRADO	MONTEVIDEO	PL.42625 A 42668	FT.19996 A 20000C(1), BIBL.6 S/F		
22	1967	EL CARACOL	PUNTA DEL ESTE	PL.41453 A 42506, 44383 A 44405	FT.20481 A 20497, BIBL.6 FOLIO 25 A 25V	DP.459 A 470, 692 A 693	
23	1967	CLUB LAS GRUTAS	PUNTA DEL ESTE	PL.42868 A 42936	FT.19822 A 19833,	DP.548 A 556, 955 A 963	BIBL.33 FL.54; BIBL.34 FLO.3
24	1966	DEAUVILLE	MONTEVIDEO	PL.43580 A 43620,	FT.20372, 20373		
25	1965	CASA MANGINI	PUNTA DEL ESTE	PL.44153 A 44169, CARP.7	FT.20174		
26	1967	CASA MANGINI 1	PUNTA DEL ESTE	PL.42978 A 43051, 43055 A 43062, 43078 A 43082, 43084	BIBL.17 FOLIO 23V A 25	DP.243 A 246	
27	1968	CASA MANGINI 2 (AMPLIACIÓN)	PUNTA DEL ESTE	PL.43052 A 43054, 43063 A 43077, 43083			
28	1968	CASA CONSTANZO	MONTEVIDEO	PL.43295 A 43319			
29	1969	CAMBIO ARGENTINO	MONTEVIDEO	PL.43404 A 43406			
30	1968	CONCURSO CAJA JUBILACIONES BANCARIAS	MONTEVIDEO	PL.43560 A 43750	FT.19971, BIBL.6 FOLIO 26	DP.499 A 501; NG.ROLLO 5, 12	
31	1968	EL DELFIN	PUNTA DEL ESTE	PL.43247 A 43294	FT.20826 A 20854, BIBL.6 FOLIO 45V A 46		
32	1969	CASA BRAUER	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48206 A 48228, 49462	FT.20684 A 20788, BIBL.6 FOLIO 23 A 24, BIBL.11 FOLIO 02V	DP.149 A 184, 891 A 900	BIBL.24; BIBL.34 FL.26, 27; BIBL.36 FL.3
33	1969	STANDS PARA LA RURAL DEL PRADO	MONTEVIDEO			DP.323 A 355, 358 A 377; NG.ROLLO 8, 9, 10, 11	
34	1970	CINE CARRATÚ	MONTEVIDEO	PL.43474 A 43500			
35	1970	CASA ROMERO	MONTEVIDEO	PL.43420 A 43473			
36	1971	CASA PUERTO BUCEO	MONTEVIDEO	PL.43670 A 43705, 46717 A 46762	FT.20321 A 20333, BIBL.6 FOLIO 41 A 44V	DP.423 A 427	BIBL.10; BIBL.24
37	1971	URBANIZACIÓN PUNTA BALLENA	PUNTA DEL ESTE	PL.43528 A 43559, 44102 A 44118	FT.19840, 19966 A 19970	DP.557	MQ.036
38	1971	VIVIENDA RIFA	SD	PL.43501 A 43527			
39	1972	CASA ROBINSON	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48142 A 48221	BIBL.6 FOLIO 45, BIBL.14 FOLIO 31 A 33V	DP.388 A 402, 871 A 880	
40	1972	CASA RESBURGO	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48265 A 48289		DP.585	
41	1972	NGONONGORO	PUNTA DEL ESTE	PL.44217 A 44258		DP.428 A 451, 703 A 710	BIBL.24 FL.1
42	1972	COPICENTRO / 25 DE MAYO	MONTEVIDEO	PL.44131 A 44152	BIBL.6 FOLIO 31		BIBL.24 FL.39 A 44V; BIBL.33 FL.29 A 31
43	1973	CASA DAMIANI	LA PALOMA	PL.43161 A 43182		DP.403 A 420	MQ.022

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
44	1973	CASA MILAT - PUNTA DEL ESTE	PUNTA DEL ESTE	[PL.12345, 12347 A 12349]	[FT.12345, 12347 A 12349]	[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
45	1973	CASA MILAT - PUNTA DEL ESTE	PL.44119 A 44130				
45	1973	CASA LONARDI	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48614 A 48701	BIBL.7 FOLIO 18V A 19, BIBL.11 FOLIO 35V A 37V	DP.102 A 145, 655 A 667	
46	1973	CASA PICCHI	PUNTA DEL ESTE	PL.43979 A 44009	FT.20510 A 20542, BIBL.6 FOLIO 50 A 52	BIBL.24 FL.45 A 47	
47	1973	CASA SEGLIN	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48229 A 48261	FT.20379 A 20456, BIBL.6 FOLIO 53 A 53V	DP.253 A 259, 750 A 775	
48	1973	CASA SOLANA DEL MAR	PUNTA DEL ESTE	PL.43621 A 43633, 43635 A 43648	FT.20884 A 20892	DP.538 A 543	
49	1973	HOSPITAL PAN DE AZÚCAR	PAN DE AZÚCAR	PL.43706 A 43717, 43767 A 43817	FT.19841 A 19853, BIBL.6 FOLIO 52V	DP.452A 458	MQ.033
50	1973	CASAS ARENAZA	PILAR, BUENOS AIRES	PL.48345 A 48407	BIBL.11 FOLIO 27 A 28		
51	1973	CASA SEBOK	BUENOS AIRES	PL.48291 A 48344, 48907 A 48910	FT.20462 A 204783, BIBL.6 FOLIO 48V	DP.862 A 866, 311 A 318	
52	1973	CASA FOSSATI	BUENOS AIRES	PL.48742 A 48751			
53	1974	CASA MOM	PUNTA DEL ESTE	PL.43741 A 43766	FT.21443 A 21445	DP.522 A 529	
54	1974	CASA GORBATO	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48413 A 48453	BIBL.11 FOLIO 33V A 34		
55	1974	EL DELFIN (II)	PUNTA DEL ESTE	PL.44011 A 44021	FT.20826 A 20854, BIBL.6 FOLIO 45V A 46, BIBL.12 FOLIO 32V A 33	DP.561 A 574	
56	1974	CASA CHOUCLA	PUNTA DEL ESTE	PL.45343 A 45372	FT.20886 A 20887, BIBL.6 FOLIO 48V, BIBL.20 FOLIO 3 A 4	DP.534 A 535	
57	1974	ARCOBALENO	SD	PL.46521 A 46555, 46563 A 46573, 46575 A 46591, 46674 A 46690	FT.20544 A 20565, BIBL.6 FOLIO 49 A 49V	DP.231A 238, 648 A 654	
58	1974	AV. DEL LIBERTADOR (REMODELACIÓN)	CENTRO	PL.48702 A 48741			
59	1974	CASA MUSSO	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48454 A 48499	FT.20479 A 20480		
60	1974	CASA CASTIÑEIRA	BUENOS AIRES	PL.48839 A 48844	BIBL.11 FOLIO 28V A 30		
61	1975	CASA LAGUNA DELSAUCE	PUNTA DEL ESTE	PL.44504 A 44547			
62	1975	CASA FERRO	PUNTA DEL ESTE	PL.43911 A 43978	FT.20219 A 20228, 21057 A 21242	BIBL.24 FL.63; BIBL.33 FL.39	MQ.031
63	1975	CASA REIMANN	PUNTA DEL ESTE	PL.44035 A 44061	BIBL.12 FOLIO 33V A 34V	BIBL.31 FL.10	
64	1975	CASA VALOTTA	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48798 A 48820	FT.20819 A 20825	BIBL.31 FL.8, 9	
65	1975	ESMERALDA (REMODELACIÓN)	BUENOS AIRES	PL.48567 A 48609			
66	1975	MAREMOTO	PUNTA DEL ESTE	PL.44062 A 44101	FT.21363 A 21440, BIBL.6 FOLIO 54 A 54V	BIBL.24 FL.55 A 57	

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
67	1975	TORRES BLANCAS	PUNTA DEL ESTE	PL.43831 A 43910	[FT.12345, 12347 A 12349]	[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
68	1975	OLIVOS (REMODELACIÓN)	PUNTA DEL ESTE	PL.43831 A 43910	DP.0294 A 0310, 0742 A 0749	BIBL.2 FL.14 A 14V; BIBL.24 FL.58 A 59; BIBL.33 FL.10, 28, 29	MQ.032
69	1976	CASA BARRIOS (REMODELACIÓN)	PILAR, BUENOS AIRES	PL.48500 A 48510			
70	1975	CASA BILEVICH	MONTEVIDEO	PL.44199 A 44216			
71	1975	CASA BILEVICH	PILAR, BUENOS AIRES	PL.48511 A 48514, 48752 A 48797	BIBL.7 FOLIO 19V, 20V; BIBL.8 FOLIO 27 A 28V	DP.644 A 647, 200 A 213	
72	1977	CASA BALERIO	PUNTA DEL ESTE	PL.44177 A 44198	BIBL.7 FOLIO 22; BIBL.18 FOLIO 26 A 27V		
72	1977	TORTUGUITAS	TORTUGUITAS, BUENOS AIRES	PL.48821 A 48838			
73	1976	CASA DE CAMPO (AMPLIACIONES)	PUNTA DEL ESTE	PL.4427 A 44472			
74	1977	CASA NELSON	PUNTA DEL ESTE	PL.42507, 44284 A 44328	BIBL.7 FOLIO 6; BIBL.18 FOLIO 28 A 30V	BIBL.33 FL.7	
75	1976	CONJUNTO PLATT - GELMAN	MORENO, BUENOS AIRES	PL.48845 A 48871			
76	1976	EXPOSICION ARQUITECTURA BLANCA	GUAYAQUIL			BIBL.33 FL.4, 5, 7	
77	1976	LACUSTRE TIGRE	TIGRE, BUENOS AIRES	PL.49021 A 49024			
78	1977	LABORATORIO ROEMMERS	MONTEVIDEO	PL.44354 A 44382, 44406 A 44426	DP.0487 A 0493		
79	1977	AMPLIACIÓN COLONIA	COLONIA DEL SACRAMENTO	PL.44259 A 44283, 44332 A 44353			
80	1977	CASAS EN PUNTA DEL CHILENO	PUNTA DEL ESTE	PL.45003 A 45082	FT.20229 A 20240, 21446 A 21502		
81	1977	POSEIDÓN	PUNTA DEL ESTE	PL.45083 A 45181	FT.20107 A 20135, 21603 A 21640, 21647 A 21737, 21743 A 21762, 21804 A 21816, BIBL.19 FOLIO 3 A 3V; BIBL.35 FOLIO 20 A 25V	BIBL.21 FL.16 A 16V; BIBL.24 FL.64 A 67V; BIBL.31; BIBL.33 FL.3, 13, 29V A 31; BIBL.34 FL.8, 12; BIBL.35 FL.2	MQ.030
82	1978	CASA ZAPUTOVICH	BARRACAS DE ACASSUSO, BUENOS AIRES	PL.48911 A 48949			
83	1978	MONUMENTO A LOS HEROES COMUNES	ISLA MARTÍN GARCÍA	PL.44567 A 44581	FT.19854 A 19873, 20626 A 20683, BIBL.7 FOLIO 13V A 14	BIBL.33 FL.51 A 53	
84	1978	REMODELACIÓN CARRASCO	MONTEVIDEO	PL.44552 A 44566			
85	1978	SANI ISIDRO CHICO	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48962 A 49020	FT.20241 A 20250, (FALTA REFERENCIA N° FT. EN BIBL.7 FOLIO 11 Y 11V	DP.0033 A 0042, 0716 A 0727	
86	1979	CASA FUEUMANN	SANI ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.49073 A 49180	FT.20251 A 20254, BIBL.7 FOLIO 12V		

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
87	1979	CASA SILBERMANN	PUNTA DEL ESTE	PL.44640 A.44641			
88	1979	CASA DEL LAGO	CANELONES	PL.45225 A.45342	FT.20283 A.20307, BIBL7 FOLIO 15 A 17	[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
89	1979	CASA SOJO DURÁN	MONTEVIDEO	PL.44582 A.44620	FT.20308 A.20315, BIBL7 FOLIO 18	BIBL.24 FL.70 A 71	
90	1979	PARANÁ	PARANÁ	PL.49025 A.49028, 49466			
91	1979	GALERIA SAN ISIDRO	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.49029 A.49036			
92	1979	BELLA VISTA - LOS LAGARTOS	BELLA VISTA	PL.49041 A.49066			
93	1979	CASA MARCOVECCHIO (REMODELACIÓN)	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.48880 A.48906			
94	1979	EXPOSICIÓN DAMIANI - FLORES	PUNTA DEL ESTE				BIBL.24 FL.62; BIBL.33 FL.3, 7, 11, 15
95	1979	CASA POCITOS (REMODELACIÓN)	MONTEVIDEO	PL.44548 A.44551			
96	1979	URBANIZACIÓN LA BARRA	PUNTA DEL ESTE	PL.44849 A.44877, 45214 A.45222			
97	1979	URBANIZACIÓN LAGUNA DEL DIARIO	PUNTA DEL ESTE	PL.44907 A.44920			
98	1980	CASA BRODER	PUNTA DEL ESTE	PL.44621 A.44639	BIBL7 FOLIO 20V, BIBL20 FOLIO 1 A 2V		MQ.038
99	1980	CALETA DE CARMELO	CARMELO	PL.44894 A.44906, 44908 A.44909, 44966			
100	1980	CALETA DE CARRASCO	MONTEVIDEO	PL.44923 A.45002	FT.19972 A.19993, BIBL.7 FOLIO 12V; BIBL.35 FOLIO 3	BIBL.3; BIBL.23; BIBL.33	
101	1980	CONJUNTO PUESTA DEL SOL		PL.44660 A.44668, 44673 A.44848	BIBL3 FOLIO 15 A 16V		
102	1981	MOLINOS DE LA BARRA	PUNTA DEL ESTE	PL.45205 A.45209			
103	1981	CASA BROKE	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.49331 A.49354			
104	1981	CASA DICK	PUNTA DEL ESTE	PL.45182 A.45200			
105	1979	CASA LEBORGNE (REMODELACIÓN)	MONTEVIDEO	PL.45201 A.45204			
106	1983	MARTINEZ	MARTINEZ BUENOS AIRES	PL.49181 A.49330			
107	1983	CASA SINÓPOLIS	PUNTA DEL ESTE	PL.45373 A.45403			
108	1983	CASA EN PILAR	BUENOS AIRES	PL.46469 A.46520			
109	1984	CASA OUTEIRAL	PUNTA DEL ESTE	PL.45414 A.45424			
110	SD	CASA OUTEIRAL - PORTEZUELO	SD	PL.51524 A.51526			
111	1984	CASA CASARES	SAN ISIDRO, BUENOS AIRES	PL.49419 A.49432			

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
112	1984	CITIBANK (REMODELACIÓN)	COLONIA DEL SACRAMENTO	PL.45494 A.45512, 45616 A.45623			
113	1984	VIVIENDA CARRASCO (REMODELACIÓN)	MONTEVIDEO				
114	1984	LA RESOLANA	PUNTA DEL ESTE	PL.45425 A.45487	FT.21534 A.21583, BIBL7 FOLIO 11 A 11V	[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
115	1985	TEORIA DE LOS POLOS		PL.51593 A.51599	DP.0135 A.0145, 0776 A.0785, 0811 A.0826	BIBL.27 FLS/N; BIBL.29 FLS/N; BIBL.30 FL.29 A.65; BIBL.33 FLS/N	
116	1984	CASA STIER	BUENOS AIRES	PL.49355 A.49418	DP.0631 A.0643		
117	1986	CASA EN NEUQUEN	NEUQUÉN	PL.49467 A.49507			
118	1982	AMPLIACIÓN DE HABSBURGO	MONTEVIDEO	PL.45526 A.45552			
119	1986	SOLANA DEL MAR	PUNTA DEL ESTE	PL.45694 A.45755			
120	1986	CASA RECHT		PL.49570 A.49626, 49630 A.49656			
121	1986	CASA PELENIUR	PUNTA DEL ESTE	PL.45556 A.45615	BIBL.20 FOLIO 23 A 24V		
122	1988	IMPOSIBLE VER LAS FOTOS DE LOS PLANOS (HAY VARIAS OBRAS MEZCLADAS PARECE)	MONTEVIDEO				
123	1988	CASA PEREZ MUÑOZ	PUNTA DEL ESTE	PL.46088 A.46182	FT.21584		
124	1986	LAS ALDEAS	PUNTA DEL ESTE	PL.45700 A.45941, 45879 A.45991	FT.21503 A.21517		
125	1987	CASA HOUSTON		PL.49709 A.49824			
126	1987	CASA RESTORAN NARDI	PUNTA DEL ESTE	PL.45636 A.45693	FT.21585 A.21602, BIBL.7 FOLIO 21	DP.786 A DP.810, DP.185 A.199	
127	1989	CASA AROCENA (REFORMA)	MONTEVIDEO	PL.46592 A.46604			
128	1988	CASA GÓMEZ (REMODELACIÓN)	MONTEVIDEO	PL.45521 A.45525			
129	1987	CASAS DE CAMPO	S/D	PL.51535 A.51536			
130	1991	CASA SANTA RITA	25 DE MAYO	PL.49509 A.49569			
131	1989	MARINA SANTA LUCIA	CIUDAD DEL PLATA	PL.45223, PL.46183 A 46234, 46310 A.46468	FT.20065 A.20104, 20316 A.20319; BIBL.23 FOLIO 53; BIBL.35 FOLIO 31	BIBL.5 FL.7, 12; BIBL.23 FL.11, 12; BIBL.33 FL.6, 10, 52	MQ.037
132	1989	PORTEZUELO (REMODELACIÓN)	PUNTA DEL ESTE	PL.46609 A.46670			
133	1990	CASA D'ARIA		PL.46763 A.46788			
134	1990	URBANIZACIÓN JUAN DÍAZ	S/D	PL.46671 A.46714			
135	1992	CASA ALVIRA	PUNTA DEL ESTE	PL.46850 A.46879			

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
136	1992	EL CHORRO	PUNTA DEL ESTE	PL.46715 A.46778			
137	1993	CASAS EN ALTURA	PUNTA DEL ESTE	PL.46816 A.46849		[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
138	1993	CASA SALMADOR	S/D	PL.46789 A.46801			
139	1993	LAS MAGDALENAS	PUNTA DEL ESTE	PL.46880 A.46989, 46990 A.47076	FT.21131 A.21362, 21441,21442	BIBL.33; BIBL.34 FL.3	
140	1993	URBANIZACION LOMAS DE CARRASCO		PL.47077 A.47188, 47205 A.47303, 472304 A 47385, 47386 A.47439		BIBL.23 FL.45, 61; BIBL.29 FLS/N; BIBL.32 FL.5 A.10; BIBL.33 FL.7, 16, 50, 54	
141	1994	CASA LANDAU		PL.46673 A.46706			
142	1994	CASA YOUNG	BUENOS AIRES	PL.50220 A.50264			
143	1994	CASA CAUBARRERE	MONTEVIDEO	PL.47440 A.47466			
144	1996	CASA RINCONADA		PL.47512 A.47530	FT.21518 A.21532		
145	1996	CASA PASCUAL	PACHECO	PL.49825 A.49965, 50042 A.50100			
146	1996	CASA BERRO	PANDO	PL.47531 A.47551			
147	1996	HOTEL LOS FLAMENCOS	PUNTA DEL ESTE	PL.47554 A.47644			
148	1997	LAGUNA DEL SAUCE	PUNTA DEL ESTE	PL.46808 A.46815			
149	1998	CASA SCHREIBER	PUNTA DEL ESTE	PL.47552 A.47553, 47645 A.47665			
150	1996	CASA RIERA - GARCIA BELMONTE	BUENOS AIRES	PL.49979 A.50041			
151	1998	CASA GARCIA BELMONTE	BUENOS AIRES	PL.50217 A.50219, CARP.83			
152	1997	FORTÍN DE GUADALUPE	LUJÁN, BUENOS AIRES	PL.50265 A.50493			
153	1998	CONJUNTO RESIDENCIAL LA PALOMA	LA PALOMA	PL.47768 A.47887			
154	1999	OLAZABAL	PUNTA DEL ESTE	PL.47971 A.48018		BIBL.33 FL.31	
155	1998	OCEAN PARK - MIRANDO AL SUR	PUNTA DEL ESTE	PL.48028 A.48046			
156	1998	URBANIZACIÓN LAGOMAR	CIUDAD DE LA COSTA	PL.50498 A.50542			
157	1999	ACANTILADOS	PUNTA DEL ESTE	PL.48134 A. PL.48140, CARP.58			
158	1999	BALLENEROS	PUNTA DEL ESTE	PL.47888 A.47970			
159	1997	CASA EN LOMAS	COLONIA NICOLICH	PL.51600 A.51617			
160	2001	LA HORQUETA	BUENOS AIRES	PL.50170 A.50216, 50543 A.50555			MQ.019

AÑO	NOMBRE OBRA	CIUDAD	PLANOS	FOTOGRAFÍAS	TRANSPARENCIAS	DOCUMENTOS	MAQUETAS
161	2006	CASA BECCARÍA (AMPLIACIÓN)	SD	PL.45624 A.45635, 51287 A.51298		[BIBL.12 FL.123]	[MQ.123]
162	2005	CENTRO CULTURAL	PUNTA DEL ESTE	PL.51411 A.51457			MQ.026
163	2003	LA ISLA		PL.50556 A.50579			MQ.005, 010
164	2003	CASA DORR	BUENOS AIRES	PL.50580 A.50589			
165	2003	CASA REUS	PUNTA DEL ESTE	PL.50645 A.50741			
166	2004	CASA LEBORGNE	PUNTA DEL ESTE	PL.50742 A.50795		BIBL.33	MQ.016, 023
167	2004	LA RINCONADA	PUNTA BALLENA	PL.50826 A.50891		BIBL.33; BIBL.34	MQ.021
168	2004	CONJUNTO RESIDENCIAL EN CARRASCO	MONTEVIDEO	PL.51458 A.51488			
169	2005	CASA BARCENA	PUNTA DEL ESTE	PL.50615 A.50644		BIBL.33 FL.32V	
170	2006	CASA DEL GOLF	MONTEVIDEO	PL.51503 A.51513			
171	2007	LA MASÍA		PL.50796 A.50825, 50897 A.50907			
172	2007	CASA TORINO	JOSÉ IGNACIO	PL.50908 A.50978		BIBL.02 FL.13; BIBL.33	MQ.017
173	2008	PROYECTO LAGOS	MONTEVIDEO	PL.51119 A.51162			
174	2010	CREMATORIO SANTA LUCÍA	CIUDAD DEL PLATA	PL.50979 A.51049, 51050 A.51118			MQ.006, 020
175	2010	CASA SOLÍS	SOLIS	PL.51163 A.51199			MQ.014
176	2011	CASA ROBERTA Y TOJUAN		PL.51299 A.51309, 51373 A.51292 (EL RANGO "51373 A.51292" ESTÁ MAL FORMULADO O DEBERÍA IR AL REVES)			
177	2012	CASA GARCÍA BELMONTE	S/D	PL.51393 A.51410, 51527 A.51529			
178	2013	MARINAS DEL VIRREY	S/D	CARP.86		BIBL.29	MQ.034
179	2014	CASA PEREIRA	PUNTA DEL ESTE	PL.50590 A.50614, 51241 A.51286			MQ.024
180	2014	EOLO - CASA DEL CERRO	PAN DE AZÚCAR	PL.51200 A.51240			MQ.003, 007
181	2015	CONJUNTO LOS PETALOS					

AUTORES

EMILIO NISIVOCCIA

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay), realizó estudios de doctorado en la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), en el IUAV de Venecia y es doctorando en la FADU, UdelaR. Fue curador del Pabellón de Uruguay en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2010 y 2014. Es Profesor Agregado en el Departamento de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura y en el Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU, UdelaR) donde se desempeña como responsable de investigación. Es miembro del grupo «Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay», redactor de la revista *Vitruvia*, docente del curso de Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI y responsable del curso de Historia de la vivienda social de los siglos XX y XXI. Publicó *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo: 2017) con Mary Méndez; *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (Facultad de Arquitectura, Montevideo: 2014) con Craciun, Gambini, Medero, Méndez y Nudelman; *5 episodios, 5 edificios* (FADU, MEC, Montevideo: 2010) con Alonso, Craciun y De Souza, además de diversos ensayos en revistas locales y extranjeras.

MARY MÉNDEZ

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay), magíster en Historia de la Arquitectura por la Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, Argentina) y doctoranda en la FAPyD, Universidad de Rosario (Argentina). Es Profesora Agregada en el Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU, UdelaR) donde se desempeña como responsable de investigación en régimen de Dedicación Total. Es miembro del grupo «Arquitectura y producción. Estudios sobre Arquitectura Moderna en Uruguay» y docente en los cursos de Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI, Historia de la Arquitectura en Uruguay y Pensamiento y proyecto en Uruguay. Publicó *Divinas Piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (UdelaR, Montevideo: 2016); *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo: 2017) con Emilio Nisivoccia; *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (Facultad de Arquitectura, Montevideo: 2014) con Jorge Nudelman, Emilio Nisivoccia y Santiago Medero; *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (CSIC, UdelaR, Montevideo: 2011) con Elena Mazzini, además de diversos ensayos en revistas locales y extranjeras.

LAURA ALONSO

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay) y maestranda en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es Ayudante en los cursos de Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI e Historia de la vivienda social de los siglos XX y XXI, además de Asistente en los cursos Historia del Paisaje I y II en la Licenciatura en Diseño de Paisaje (FADU-FAgro, CURE, UdelaR).

LORENA PATIÑO

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay) y maestranda en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es Asistente del Departamento de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura en el Taller Velázquez, ayudante de investigación en el Instituto de Historia de la Arquitectura e investigadora asociada en el Instituto de Teoría y Urbanismo (FADU, UdelaR).

ANTONIO PIZZA

Arquitecto por el Istituto Universitario di Venezia (IUAV) y doctor en Arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Es catedrático de Historia del Arte y de la Arquitectura en la ETSAB-Universidad Politécnica de Cataluña. Entre sus últimos libros se destacan *Las Ciudades del Futurismo Italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)* (Barcelona: 2014); *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia* (ed., Napoli: 2017); *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna* (Milano: 2017) [*Habitantes del abismo. Literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire* (Madrid: 2017)]; *Intersecciones. Cultura urbana, Arte y Arquitectura, en los siglos XIX y XX* (Madrid: 2019). También ha comisariado diversas exposiciones y catálogos como *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad* (Barcelona: 2006); *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937* (Madrid: 2008); *Arquitecturas sin lugar 1968/2008* (ed., Barcelona: 2009); *Depero y la Reconstrucción Futurista del Universo* (ed., Barcelona: 2013) e *Imaginar el Mediterráneo. Italia y España en los años 50* (ed., Madrid: 2019).

MARISA GARCÍA VERGARA

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura (UdelaR, Montevideo, Uruguay) y doctora en Arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Es Profesora Agregada de Composición Arquitectónica e Historia del Arte y de la Arquitectura en la EPS-Universidad de Girona. Entre sus últimos libros se destacan *Hiperespacios* (Valencia: 2020); *Le Corbusier, Arte y Diseño* (Barcelona: 2018); *La ciudad y el mar, la patrimonialización de las ciudades portuarias* (Girona: 2016); *Georges Bataille y la parte del arte* (Barcelona: 2013); *New Scenarios for the touristic european maritime coast* (ed., Barcelona-Girona: 2014); *Territorios del Turismo: el imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo* (ed., Girona: 2012). También ha participado en diversos catálogos y exposiciones como *Habitación* (MNAC, CA2M, 2018); *Piedad y Terror. El camino de Picasso a Guernica* (MNCARS, 2017); *Iluminaciones. Cataluña visionaria* (CCCB, 2009); *Torres García. Detrás de la máscara constructiva* (Girona: 2007); *Universo Gaudí* (CCCB, MNCARS, 2004-05).

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG

Arquitecto y doctor en Teoría de la Arquitectura por la Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen (RWTH, Alemania). Es catedrático de Historia de la Arquitectura del Karlsruher Institut für Technologie (KIT, Alemania). Ha ejercido la docencia en diversas universidades europeas y americanas, como la BU Wuppertal, la Academie van Bouwkunst Maastricht, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Navarra o la Princeton University. De 2011 a 2015 fue titular de la Cátedra Walter Gropius del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires. Sus campos de investigación abarcan la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIX y XX, centrándose en el estudio de fenómenos transculturales característicos de la modernidad, incluyendo sus dimensiones técnicas y medioambientales. Entre sus libros figuran *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien* (Fráncfort: 2005); *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980*, editado junto a Claudia Shmidt (Madrid: 2015); *Walter Gropius. Proclamas de Modernidad* (Barcelona: 2018); *Paul Linder, de Weimar a Lima*. Antología de arquitectura y crítica (Madrid: 2019).

4

CONTENTS IN ENGLISH

OF UNIVERSES AND FLOWERS

MARCELO DANZA

The Little Prince inhabited a tiny asteroid when he set out on the daring adventure of exploring the universe beyond his small world of three small volcanoes and a flower. His journey would expose him to understand what was strange to him beyond the comfort of his well-known and small space. The sixth planet on which he stopped during his adventures was inhabited by an elderly geographer who jealously guarded his valuable — albeit incomplete — geography books. Those documents would never change, since the man refused to depart from the care of those maps he treasured. He claimed that he was a geographer and not an explorer. It was not up to him, then, to gather new information, that was not his job. It was not his responsibility if the maps were incomplete, he only had to take care of them and check their veracity. But for him, the precautions of a good geographer did not end there. A finding made by some explorer or visitor could not be incorporated into his rigorous books without prior investigation into the discoverer's morale. Geographical events reported by someone whose morality, ability to know and value were liable to question should not be integrated into their maps. The legitimacy of the discoverer was as significant as the value of the discovery. The geographer was not interested in flowers either. Nothing he evaluated as ephemeral deserved a place in his books. The Little Prince did not manage to modify that position beyond the fact that his insistent and lucid questions ended up showing

that the ephemeral is only a fragile category, valid only for a certain time scale.

As always, the imaginary worlds of the Little Prince are full of metaphors and provocations for the “adult” rigor in which we live. The tensions between the geographer, the explorer and the unknown are an essential part of our construction of knowledge.

The work of Samuel Flores Flores remained for decades away from the interest of books. For this reason, when writing a preface for a publication that honors him by presenting his valuable work, it is good to recognize that he was an uncomfortable architect for the local architectural culture and perhaps for this reason not sufficiently recognized by the historiography and criticism of the late twentieth and early twenty-first centuries.

What was this for? Were there not enough curious and legitimate explorers to incorporate it into the construction of the books of their time? Or could it be that the geographers were not sufficiently permeable to the reports that were made of their existence?

Various responses could be tried out. His wide and rich production of houses had as a majority destination the Argentine and Uruguayan upper classes. Added to this, his architectural sensitivity was notoriously far from the modern rationalism that so fascinated (and still fascinates today) the local academic architectural culture. His passion for the sensuality of curved and white shapes

and his organic spatial search distanced him from modern austerity, widely culturally and ideologically legitimized at that time of heated social and political confrontations. His work also did not fit into the postmodern orthodoxy that monopolized the interest of young students and teachers of the late twentieth century. Perhaps this explains, at least in part, the fact that his work has been away from the attention of architectural “geographers” for decades. His houses found no space in the books that recounted the local architecture scene. His distance was multiple: physical (Punta del Este, Buenos Aires against a culture mainly centered in Montevideo), sociocultural (projects and works for upper social classes at times of high valuation of the work for the vulnerable population) and ideological (“phenomenological” architecture in moments of triumphant rationalism).

This book then has several overlapping readings to celebrate. From the academy, the intense work of Samuel Flores Flores is approached openly and far from previous prejudices. This means a substantial contribution both for the importance of the work presented and for the symbolic

value for the local architectural culture of this opening of explorers and geographers to other records.

The valuable work of Samuel Flores Flores is brought closer to the reader by the dedicated research work of Emilio Nisivoccia, Mary Mendez, Laura Alonso and Lorena Patiño and by the remarkable contribution of Joaquín Medina Warmburg, Antonio Pizza and Marisa García Vergara, who extend the analysis thanks to a more extensive and necessary frame.

We also want to expressly thank Magdalena Arocena, Magdalena Flores Arocena and other members of the Samuel Flores Flores family who trusted in our School of Architecture, Design and Urbanism.

Finally, I cannot help but express the optimism that this monographic book provokes in me about the work of the architect Samuel Flores Flores. Not only do I see it as an interesting book of recent history but also as a future essay; a proposal open to the exploratory activity of contemporary architects. A fascinating invitation to universes as relative and curved as those described by Albert Einstein and Stephen Hawking.

PRESENTATION

MARY MÉNDEZ AND EMILIO NISIVOCIA

Samuel Flores Flores (1933-2017) graduated from the School of Architecture of Montevideo in 1963 and, in 1972, his professional diploma was recognized in Buenos Aires, where he lived until the early nineties. In more than half a century of intense professional practice, Flores built more than eighty houses, most of them distributed between Punta del Este and San Isidro, in the northern zone of Greater Buenos Aires.

Of his extensive activity as an architect, the houses “Brauer”, “Torres Blancas”, “Poseidón”, “Las Magdalenas” stand out, as well as the boite “Las Grutas” which was excavated by dynamite on the hill of La Ballena. Nonetheless, beyond these singular works of architecture, these unique, unrepeatable and photogenic objects, Flores also built a series. In other words, an extensive set, full of spatial and formal variations, but always supported by a nucleus of strong and long-pondered ideas. For this reason, the analysis of the totality of his work reveals the firm internal coherence of an individual search that resulted in an author’s architecture, solid and original. However, it is also a work made in perfect dialogue with the architectural culture, both with that which was contemporary to it and with which traces the long history of the discipline.

This book is the result of the collective work carried out by a team of teachers from the Institute of History of Architecture (IHA) of the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU). A job that had its first stages in conversa-

tions, visits and interviews with Samuel Flores, and which he could later continue thanks to the support of family and friends, and above all, thanks to the donation of graphic material from his professional studio.

The Samuel Flores Flores Fund of the IHA has more than 10,000 drawings as well as an immense collection of photographs, press clippings, study models and a very important part of the architect’s personal book collection. Faced with an archive loaded with documents and a work as extensive as it is rich in content, the group of researchers decided to divide the curatorial work into three large thematic blocks.

An extensive catalog made up of 42 cases arranged in chronological order allows us to glimpse the first contours of an intellectual biography along with the main interpretive edges and archive references. It should be clarified that the choice of works and projects is not based on any supposed intrinsic quality of the objects, but on their eloquence. The intention was to make a sufficiently wide and varied range of cases visible and, above all, to highlight a body of ideas defined by unique geographical and historical circumstances. That is why this block includes works of architecture that do not always turn out to be the most familiar and known.

The images included in this section belong to the Samuel Flores Flores Fund and are duly accompanied by the reference data of their corresponding repositories. The

exceptions refer to the most recent works and the information has been duly indicated. The reviews of the works were written by Laura Alonso, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia and Lorena Patiño.

The set of three historical and critical articles were included with the aim of building gaps between Flores' intellectual experience and his historical and cultural context. The two articles written by researchers Joaquín Medina Warmburg, Antonio Pizza and Marisa García Vergara allow locating local concerns within the framework of global discussions, addressing the international circulation of ideas and, in particular, highlighting the phenomenon of Mediterraneanism. The text signed by Emilio Nisivoccia, reflects on some topics of Flores's work and its local context.

The ground covered by the materials that make up the archive was recorded as a journal. The text written by Mary Méndez addresses the project processes, the anatomy of the architect's workspaces and presents the different actions carried out by the team of researchers. This block is completed with the list of documents that make up the donation.

With the advice of Jorge Sierra, Leticia Sambucetti, Elena Petit, Laura Alonso, Lorena Patiño, Inés Manfredi and María Noel Viana, worked on the inventory of the materials. Viana also took photographs of the documents and edited

all the images that make up the book. Alejandro Varela was in charge of drawing the graphic collections of the latest works, Laura Alonso conducted the proofreading and spell check of all the texts, Lucía Caldeiro and Trijntje Eisses were responsible for the English translation, José de los Santos of graphic design and Mario Bellón of resource management.

We want to thank FADU and especially each and every one of the IHA colleagues.

We are grateful for the generous support provided for the publication of the work to Magdalena Arocena, Magdalena Flores, Nicolás James, Megan James, Jason D. James, Rodolfo López Rey, Fernando De León, Ricardo Stier and Maria Miglia, Nicolás Rudolph, Carlos and Victoria Martínez Penino, Patricia Gol Pares, Alexia Gol Pares, to the companies Barbieri Uruguay, Armco Uruguay and FRANK Construcciones. To Diego Flores, Stella Maris Rolandi and Oscar Bonino we thank the opinions and data provided, and to Roselyne Deana we owe her time and generous disposition, which was essential during the first tasks of this work.

Finally and very especially, we want to thank Magdalena Flores Arocena for her presence and continued assistance, for her warmth and closeness during each of the stages of this long journey. And Samuel, of course. This work is dedicated to him.

FROM PRIVATE RITE TO PUBLIC EXHIBITION JOURNAL OF FLORES FLORES PROJECT

MARY MÉNDEZ

We learned about the first white houses of Samuel Flores from the publications that circulated in the late eighties. We also saw them in a class in the history course taught by Mariano Arana at the School of Architecture. Much later, in the framework of the investigations carried out at the Institute of Architecture History [IHA] of the School of Architecture, Design and Urbanism [FADU] during 2008, his name was considered essential when characterizing the predominant modes of intervention in the spa town of Punta del Este.

The material available then came mostly from the notes included in the magazine *Arte y Diseño*. Since its appearance in 1992, the publication edited by Diego Flores collected a large part of the architect's work through reviews, comments, and interviews. In them Samuel presented himself as a designer of singular objects, who gave value and character to his architecture and who consciously discarded the productive logics of the merchandise. Avoiding considering the referents, he explained his project processes as an almost ex-nihilo creation exercise. His procedures seemed to approximate an almost magical ritual involving the most private wishes of his special clients.

To a large extent, through these magazines Samuel built a singular and defined personal image: that of the architect as artist-creator-magician. The image of the magician has in the technician his antagonistic figure. The analysis carried out by Walter Benjamin in *The work of art in the*

Age of Mechanical Reproduction allows a clear understanding of the opposition. In the 1936 essay Benjamin studied cinema as an art opposed to painting and introduced an auxiliary comparison between the two types of creators. He understood the painter as a magician, occupying one of the poles of an order whose other pole was occupied by the surgeon, associated with the camera operator. Unlike the technician, the magician managed to maintain the natural distance with his patient, reduce it thanks to the touch of his hand and increase it by his authority. The painter-magician observed in his work a natural distance from what was given and the image he extracted from the created world was very different from that of the operator-surgeon. While that of the second was a shattered image, that of the first was total, auratic, anchored in ritual and the value of worship.

If we follow the explanations provided by Samuel, his architecture can be understood from the first pole explained by Benjamin. He always presented his houses as the material correlate of domestic ceremonies and the uniqueness of the spaces symbolized eating together, talking in front of the fire, or resting alone, primary actions that were qualified. The ritual on which the works were based also accompanied the process of ideation, configuring a ceremonial rule on which the strategies used by the architect and also by his team of collaborators were established. A protocol even regulated the conversations he

had with future inhabitants, who, closing the circle, would finally use the spaces created. Consequently, the environments where these processes took place were consciously arranged in a scenographic, theatrical way, as spaces for hierophany.

Samuel's second studio in Buenos Aires was located at 1320 Cerrito Street, in the Recoleta neighborhood. In some photographs from the 70s you can see the general layout of the interior area, a square of ten meters by ten meters. In the center, a cubic space had been defined, completely closed, without windows, with a glass door covered with black curtains. According to his Argentine collaborators [Fig. 1], Samuel projected locked up in there, "in that kind of cave where he had a board and an armchair, isolated himself from the world and then came out with his idea on a cheap tracing paper."¹ The creative device consisted, literally, of a dark box. Upon leaving, Samuel continued to project with plasticine, building small ideation models and basic organization schemes that were later developed taking shape and measure. From them, Jorge Videla reconstructed the spaces with different materials, using scale models. [Fig.2]

The studio was not only the intimate place of the creator, clients were also received there. For this, atmospheres were created, the lights were lowered, and music was played according to the tastes of the person. The meetings were held at dusk, looking for the hours where the client was calm, without the daily worries, because "what was sold there was an illusion."²

In the interior photographs taken between 1975 and 1976 we can see that the studio also had another function: it was the space where the works carried out were exhibited. Large-format reproductions of photographs, panels with magazine clippings and press news had been ar-

ranged on the walls. Models can also be seen on the tables and some supports with plasticine and cardboard models.

Aware of the importance of controlling the quality of the images, Samuel hired photographers Julio Navarro Arana, Oscar Bonino, and Mario Navarro Pizzo, expert professionals. The relationship with Bonino began with the documentation of the small office that the architect had in the Old City. Throughout the almost twenty years of professional bond, Bonino had understood that his photographs should capture the way of life of the inhabitants and accentuate the plenaries to exhibit the intense contrasts of light of the sculptures to inhabit.³

At Flores' request, Bonino always registered the works using black and white films, which were sometimes complemented by color slides. The photographs were taken with Nikon, Canon, and Hasselblad cameras, using medium format films, generally Kodak Plus X or Tri X, developed in the laboratory. The careful documentation sought to have adequate funds to disseminate the work in international magazines and include it in public exhibitions. [Fig.3]

Starting in 1986, Flores' professional office operated in Punta del Este, in the commercial area of the Roosevelt Center, an apartment complex that had been designed by Estudio 5 in 1979. It was located on a semi-floor, lowered almost two meters below the ground level, accessed by a narrow staircase with a few steps. The interior was arranged in a manner quite similar to the previous study. In the reception area, the walls were covered by large panels with press releases, magazine clippings, brochures, and photographs of works and of the architect with different public persons.

After entering, it was rotated counterclockwise around a square wooden partition that divided the space into two parts of different dimensions. In the smaller area, against the walls, were drawing tables, shelves with various documents, videocassettes, boxes with slides, and a desk.

1 Interview conducted by Emilio Nisivoccia and Mary Méndez with Alexia Gol Parés, Patricia Gol Parés and Stella Maris Rolandi at the Chitá studio on Calle Libertador 658/1, Cerrito street, in Buenos Aires, on June 24, 2019.

2 Comment by Patricia Gol Parés in the interview.

3 Interview conducted by Mary Méndez to Oscar Bonino, answered in writing in April 2020.

On the other hand, the partition served as an exhibitor for the titles, supported a screen and served as a safeguard for the architect's cabinet, which contained drawing tables of different sizes and materials, as well as several shelves with black folders.

A large area housed, like a model workshop, a table containing clay, cardboard, and various tools. It was flanked, on the left side, by a pair of images of his great-uncle, General Venancio Flores: an oil painting in which he wore civilian clothing and a reproduction of a photograph in which he wore military clothing. On the wall to the right were photos of his wife, children, and grandchildren. On the opposite wall, small models made of clay and cardboard, pasted on thin durabor discs, were arranged on various levels of shelves, between pictures and posters.

At the center of the studio, the architect's site occupied a square and faced a double window that opened onto a small, shrubby courtyard surrounded by walls. From that position only a narrow strip of sky could be seen. Two fixed armchairs with natural-colored cushions completed the furniture. White walls, moss-green moquette, and several rugs defined the self-absorbed and cozy interior space.

The scenography was completed with warm lamps directed towards cardboard models, illuminating the five large models covered with acrylic domes and the racks with reproductions of the photographs that covered various walls made for the 1976 Guayaquil exhibition. In this space we were welcomed Samuel in March 2017, accompanied by the architect Roselyne Deana, his collaborator in all the projects carried out since 2000. [Fig.4]

The bond that we established with Samuel began in 2013. It was motivated by a thesis work on the project for the Las Grutas Club. It was directed by Emilio Nisivoccia and was in charge of Leandro Villalba and Nicolas Rudolph. On that analysis, both wrote the essay that was included in the book *La Aldea Feliz. Episodes of Modernization in Uruguay*.⁴

4 Lucio de Souza, Patricio del Real, Francisco Liernur, Santiago Medero, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia and Jorge Nudelman, *La Aldea Feliz. Episodes of modernization in Uruguay* (Montevideo, 2014).

The book was the catalog made to accompany the exhibition that was presented in the Uruguay Pavilion at the 2014⁵ Venice Architecture Biennale. Like an open file, an interactive application displayed plans, photographs, and sketches of Las Grutas between other documents selected by the curators. Samuel accompanied the instances of preparation of that sample and was also present at the opening ceremony of the exhibition, held in June at the Venetian Giardini.

In the following years, Samuel learned about the work of conservation and dissemination of the work of Uruguayan architects carried out at the IHA. In March 2017 we conducted a long interview in the Punta del Este studio and toured his most recent works. The following month, Samuel and his daughter Magdalena visited the Institute's facilities, where a unique collection of more than fifty thousand plans, photographs and documents is preserved. A few months later, in agreement with his family, Samuel decided to incorporate the documents related to the works carried out until 1980 in the IHA file. The donation letter was sent on November 7, 2017.

Surprisingly, Samuel died on November 27, just days before the agreed materials were sent to the Faculty of Architecture. To fulfill their wishes, Magdalena Arocena Real de Azúa and Magdalena Flores Arocena agreed to continue with the planned tasks. In December, the planimetric and photographic survey of the study was carried out to preserve the spatial references of the original situation of all the documentary pieces. [Fig.5]

In March 2018, all the documents that were kept in the Punta del Este study were relocated to the Institute's premises, in addition to 206 books and magazines that were part of his personal library. The donation of the architect's complete file, for purposes related to research and public dissemination, was signed on January 7, 2019 at the Poseidon house. The ceremony formalized the agreement between the University of the Republic and the family,

5 Curator team made up of Emilio Nisivoccia, Martín Craciun, Jorge Gambini and Mary Méndez.

represented by the dean of the FADU, Marcelo Danza, and Magdalena Arocena. The action formally opened academic studies on his professional career while celebrating the recovery of residency, the subject of sustained public debate.

Through this agreement, the Faculty assumed the responsibility of preserving and maintaining the integrity of the donated materials and undertook to prepare various works on the professional work of Flores. As a first action, he publicly promised to make an exhibition with a part of the original documents and to write a book as a catalog.

The Fund kept at the Faculty of Architecture, Design and Urbanism includes various documents related to 217 works carried out in Montevideo, Maldonado, and Buenos Aires. In the 96 black plastic folders 9643 sketches and architectural plans are kept in paper and ink, made on supports such as paper, sulphite and tracing. The 34 bibliographies contain reproductions of plans and spreadsheets, collages, photographic contacts, postcards, letters and more than 2050 photographs of various dimensions in color and black and white. The 185 folios of these bibliographies contain articles and press clippings as well as ungraded writings, documents, and interviews.

There are also indexes of constructed works, of the publications where the works appeared, project memories and construction memories. 37 boxes contain 993 slides and 18 others contain negatives in addition to videotape recordings. The Fund also has 21 reproductions of photographs on racks, 15 small clay study models, 10 cardboard models and 5 large-format models covered with acrylic domes, in addition to the panels that covered the walls of the Punta studio reception in Punta del Este, several plans and photographs in digital format.

Between March 2018 and January 2019, the inventory of all the plans was made using the information contained in the architect's listings. Responds to the coding and organization of the documentary series for incorporation into the IHA general inventory. This inventory refers to a specific repository within the fund, in order to facilitate its location. Simultaneously, a photographic inventory was made. The work was carried out by the architects Leticia Sambucetti and Elena Petit with the support of Inés Manfredi. María

Noel Viana was in charge of the inventory of the slides and negatives.

During 2019, the architects Laura Alonso and Lorena Patiño joined the team and made an inventory of the photographs and documents kept in box files, catalogued the books, and organized all the materials to adapt them to a format suitable for exhibition work. Subsequently, a systematization stage was carried out in which the documents were organized according to the works in chronological order, maintaining the information from their original repository so that they could be located within the collection. Thus, the review and correction of the original listings could be carried out, determining discrepancies and, at the same time, constructing a set of information sheets with the main data of each of the works contained in the fund and the information available on them. In addition to generating the corresponding inputs for the correction of the inventory, all the architect's works were arranged chronologically, which are available for consultation by those interested in studying the work of Samuel Flores.

ILLUSTRATIONS

1. Architects Patricia Gol Parés and Stella Maris Rolandi, con Alexia Gol Parés and other collaborator in the Buenos Aires studio in 1975. Photograph courtesy of Patricia and Alexia Gol Parés.
2. Jorge Videla, Luis Pastorini, Stella Maris Rolandi, Magdalena Arocena and another collaborator, with Samuel Flores in the Buenos Aires studio in 1976. IHA. Bto.2.Ft.19847
3. Exhibition of White Architecture, Samuel Flores Flores. Carried out in the halls of the Municipal Museum of Guayaquil between October 5 and 12, 1976. IHA. Bto.13.f.07
4. Roseynea Deana and Samuel Flores in the Punta del Este studio. Photograph: Nico Di Tárpani.
5. Survey and photographic record of the location of the materials in the Punta del Este studio carried out on December 23, 2017.

SAMUEL FLORES AND THE LOST TIME

EMILIO NISIVOCIA

In an article published in the Argentine magazine *Casas* in 1982, Samuel Flores highlighted three fundamental principles that guided his architecture.¹ Reviewing these three concepts seems to be an adequate way to enter the author's thought and work.

On the one hand, Flores said in 1982, architecture must be born from the wishes of future users. Desire, let us clarify, is not the same as necessity. That is why, for Flores, it is not enough to write a list of surfaces or a detailed program where there are places with typical destinations. In fact, desire barely gets into an "objective and quantified" program, it hardly reverberates against the walls as a deep secret of living. As Gaston Bachelard pointed out: "by the brightness of an image, echoes of the distant past resonate, without seeing to what depth they will reverberate and die out." Finding the sound behind the echo seems to be the first of the tasks. The one that follows is to invert Bachelard's quote and turn the exploration of mental images, of habits and longings, of that "distant past", into food for the poetic construction of the present.²

If a house is always a microcosm where the ancient mysteries resonate, Flores developed a method of exploration supported by long interviews and many sessions with the future inhabitants of their homes. Unfortunately, the enormous zeal with which Flores kept the secret of private conversations made access to these materials impossible. In fact, for us laymen, only a few data provided by the architect in interviews along with the graphic testimony of some books written and underlined with passion survived.

Nevertheless, beyond the interviews and the secret of the methodology tested by Flores with his clients, it seems clear that a certain anachronism is always breathed in their homes. In other words, an out-of-its-time and powerful atmosphere. This anachronism is expressed in the survivals of the visible past, in the atriums and *impluvium*, bleak corridors covered with half-barrel vaults, unevenness and built-in furniture, but also in the sloping and out-of-scale basement of some of their houses. For example, Poseidon. But these pieces imbued with an atavistic language contrast with the elements of ultra-modern comfort, with the traces of an unquestionable present made of air conditioning, stereo sound and all kinds of worldly comforts. As well as with the futuristic, or retro-futuristic touches, of the smooth and perfect surfaces and the orange acrylic globes that the architect never failed to collide against the rough brick-brick walls.

1 Casas, s/n (1982), 20 and ss. On many occasions Samuel Flores spoke of the "tripod" on which his architecture rests. See also: "Samuel Flores Flores" [monographic], *Arte & Diseño*, no. 95 (July 2015), 12.

2 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Mexico, 1965), 8.

That is why, beyond the existentialist bias of Flores' speech, it becomes necessary to delve into all the interferences, contrasts and hybridizations. In this sense, it should be taken into consideration that, beyond the original intentions, Flores' architecture was also part of the "symbolic capital" accumulated by some leading cadres of the Río de la Plata during the second half of the 20th century. Therefore, his work is also a testimony to some imaginary and mutations that exceed the intentions of any author. Architecture is a visible trace of all those vicissitudes that built Punta del Este as an image of paradise, first, or rather, simulation of paradise, and today they transform the spa into an anonymous market devoid of fetishes worthy of its predecessors. [Fig. 1].

In this context, Flores' architecture was relegated to the status of heritage piece. A museum object and, therefore, a second-order piece, when it was not the target of multiple desecrations by the work and grace of the architects who are triumphing in the east today thanks to the new economy.³ But we will have to come back to this later. Now it is advisable not to lose track of the article published in the magazine *Casas* in 1982.

The second point, Flores continued, is the place. Architecture has by definition a now and also a here that is unique and unrepeatable, a location that challenges the materials of the project to become a place. The place, it is worth clarifying, only exists from the action of men and never before. It is the product of technique, although a technique willing to dialogue with nature.

Now, if Flores' architecture always refused to assume the generic condition, that imposed by the world of industry and which leads to objects being able to be reproduced

to infinity, always identical, then the site, the particularities of the location, is part of this second data package that allows to conceive the architecture as a singular object. As a work of art capable of resisting reification.

Although there are no fixed formulas, Flores' architecture usually uses at least three spatial mechanisms to build the place. The first is to colonize some pieces of exterior soil, organize fractions, measure and equip. Most of the time these portions of the ground are trapped by curved planes, pivot around large cylindrical chimneys, or rest on stone pavements. They are exteriors absorbed by the building as if they were open-air rooms, pieces trapped by a unitary composition that envelops empty space. In fact, it is enough to observe the plasticine models, kneaded by Flores with their own hands, in order to understand that the large windows that close the space between the plans are not always a fact of the original project but the result of a practical demand that is supposed later [Fig. 2].

The second resource that binds architecture and landscape is the deliberate use of visuals and perspective, in charge of continuing the space beyond the limited limits of the interior. The third is the irregular perimeters and interior patios that do nothing but dissolve the borders of the built mass to mix nature and artifice. Either of these two instruments resemble Frank Lloyd Wright and Richard Neutra, who incorporated the devices after a season of work in the Wisconsin Taliesin.⁴ Although affinities with Flores are simply instrumental and scarcely ideological in any way, it is worth reviewing the origin of spatial devices to better understand their operation.

For this it must be borne in mind that Wright's so-called "Prairie Houses" were dwellings designed under the influence of American transcendentalism. That is to say,

3 In fact, a good part of Samuel Flores' work has undergone modifications and even another important portion was demolished before he turned fifty. Even Poseidon's biography could summarize the history of Punta del Este. From the appearance of a client who made his fortune in business and made connections with the Argentine political scepter to the purchase and renovation, not to mention the destruction of the route system and the *impluvium*, by Vik and Daghero, and then the recovery and conversion into a club house of an apartment complex.

4 Samuel Flores spoke about the impact caused by Richard Neutra's architecture with Nicolás Rudolph and Leandro Villalba. Neutra visited Montevideo on a couple of times. The second was in 1960, when Flores was still a student. On this, see: Nicolás Rudolph and Leandro Villalba, "The caves in diorama. An idyllic model for a pocket Paradise" (Bachelor thesis, FADU-UdelaR, Montevideo, 2012).

created in the shadow of an ideology derived from the romanticism that conceived the American destiny under the sign of the pioneer and the myth of the conquest of the last frontier. Pioneers immersed in nature, sheltered by the heat of the fire and with the horizon as the last destination. To materialize these ideas and make them tangible, to convert ideology into devices capable of acting on daily life, Wright devised a system of centrifugal plants with an irregular perimeter in such a way that the limits between home and nature were dissolved. What is said is a system of pavilions without precise limits formed by a set of twinned volumes, intertwined with each other and with the outside. In addition, Wright also decomposed the space boxes achieving a smooth transition between the different spaces. Lastly, it strategically placed some openings to get interior visuals to shoot through the spaces, to run under long, tight ceilings until lost in infinity.⁵

Samuel Flores hardly used long and low ceilings, but he did work with the system of pavilions and the fluid space, in which the unevenness and masonry furniture are in charge of sheltering the different activities of the house. To characterize places within a continuous space. He also framed the visuals and did so taking into account the displacements within the house. In short, he turned movements into routes or, if preferred, wrapped domestic rituals with space. Above all, he made the house a kind of glove of the soul.

Framing the visuals and incorporating the tours as a kind of ritual that decodes the idea of the interior and transforms it into architecture seems to lead us directly to Le Corbusier. In particular, two instruments that Le Corbusier incorporated into his architecture in the 1920s: the route, the *promenade architecturale*, and the conception of the window as a visual device or perspective spyglass. A few things are worth noting about them. The first thing is that the tour in Le Corbusier is never functional but ritual. That is why the archaeological source of the *promenade*

architecturale comes from the access and route system of the Acropolis of Athens as presented by Auguste Choisy in his *Histoire de l'architecture* of 1899. The second is the use of windows to frame the landscape as if it is about paintings, perspective paintings. An idea that has its antecedents in the perspective artifacts of the Renaissance and that Le Corbusier incorporated as part of the rescue of the Mediterranean heritage. In some cases, Flores also seems to have used the openings to frame visuals. The tour, as already seen, was a centerpiece within the space systems built by Flores.

The third point of the 1982 *Casas* article is called "investment and technique." Basically it says that the "previous determinants", the users' wishes and the place, must intersect with the economic resources to determine the choice of technology and materials to be used. This also means that Flores' architecture is not conceived from technology or final material, but rather from a form and space shaped on a model, or rather on plasticine. In the early sixties, Flores bought a huge stock of Franz Kolb's Plastilin Münchner Künstler that had belonged to the sculptor José Belloni and from then on he worked on each of the projects modeling architecture with his own hands⁶ [Fig. 3].

If we review Samuel Flores' architecture, it is clear that the architect usually combines some cheap materials with others that are much more expensive. He also uses quite sophisticated reinforced concrete structures to hide pillars and beams. In fact, the structural support disappears entirely behind a sculptural architecture to the point that

5 Here it is best to turn to contemporary sources. See: Lewis Mumford, *Frank Lloyd Wright y otros escritos* (Buenos Aires, 1959).

6 The history of plasticine begins in 1957, when the jury abandoned the international contest for a library and monument dedicated to José Batlle and Ordóñez in the quarries of Parque Rodó. One of those affected by the irregularities of the contest and the controversies surrounding the ruling was the Basque sculptor Jorge Oteiza. Oteiza traveled and settled in Montevideo for at least three months in 1960 to ask the jury for explanations and claim the ruling. During his stay he was received by Manuel Flores Mora, a well-known Batllista deputy, first cousin of Samuel Flores. It was Oteiza who recommended Flores to work the architectural projects in scale models to achieve the connection between ideas and matter through his hands. In other words, avoid unnecessary mediations between the mind and the project.

some details such as excessively wide walls or sloping masonry foundations are purely formal resources, completely hollow pieces without any structural function.

Flores' universe is made in a model and all confidence is placed in the artist's ability to elevate clay to the category of art. In other words, the center of its projective activity goes through the connection between the brain and the extremities of the fingers, as in a demiurgic act. But this also means that all technological fetishism disappears. Now any material is equivalent to another. This allowed Flores to work with current materials such as bagged brick, rustic plaster or lime paint and to save a good part of the budget for the other construction items.

Summa magazine issue no. 42, published in 1971, contains a list of the materials used for the construction of the Brauer house: "brick bearing walls and flat roof of reinforced bricks; exterior walls: double white common bricks; interior walls: simple; ceilings: common structural bricks painted in white." Nonetheless, amidst such simplicity, the paragraph ends by listing new technical details: "floors: Carrara marble and wool carpet." Not everything is alchemy even if the details are small.⁷

The influence of Notre Dame du Haut in Ronchamp by Le Corbusier on Samuel Flores' white architecture is quite obvious. The impact that the small pilgrims' church had on the Uruguayan architectural culture of the sixties is also well known, to the point that the new generations of architects seemed to be enshrined in the new formal liberties borne by the old master.⁸ From the sculptural

7 It is a fact that some details of Flores' work seem to be taken from an exhibition of Arte Povera. For example, the use of 32mm treated iron as a handrail on stairs and railings. How far Flores liked the detail is difficult to know. But it is proof that, on the flight of stairs at the entrance to the studio on Roosevelt Avenue, Flores placed the plaque with the studio's logo and a 32 treated iron handrail.

8 In an obituary dedicated to Le Corbusier, Leopoldo Carlos Artucio wrote that in Ronchamp, at age 62, Le Corbusier knew how to leave behind "rationalist brutality" and to open a new path, "the opening of a strange world of free, rough shapes, loaded with life force; the first step on a path that in himself, and above all in many other

management of architecture, the indifference towards technological problems, the large curved planes, the thick and rough plaster, the white walls, the long promenade that turns on the ground before taking us to the access, or the exasperated taste for any sign that prides itself on being primitive, Ronchamp was a true manifesto of a telluric vocation that is strongly related to Flores' white work. Among other things because Ronchamp is also a distillate of Mediterranean vernacular architecture [Fig. 4].

In the early sixties, the "white houses" held a double debt with Mediterranean architecture and *avant-garde* novelties. The 240th issue of *Arquitectura* magazine, edited in 1965, published an extensive presentation under the title "Eight works of recently graduated architects". Four of these eight works can be grouped under the influence of Mediterranean architecture: a summer house by Mariano Arana in Neptunia, another by Joel Petit de la Villeon in Carrasco, Spallanzani's own house on Nicaragua street and Horacio Flores' house in Punta Ballena made by Samuel Flores. In fact, the house in La Rinconada had already been published by the same magazine in the 50th anniversary issue of the Society of Architects of Uruguay. The series of publications of Flores' first work continues with a cover article in a supplement of the quincista newspaper *Acción*, the publication of two houses in *L'Architecture d'Aujourd'hui* and an extensive interview that María Esther Gilio made to Flores and Petit for the weekly *Marcha*.⁹ Although the reign of white architecture lasted a few years in the Montevideo academic circuit, the expansion in Punta del Este and Buenos Aires continued its upward march for at least another decade.

architects, has allowed the experience of space and mass to be expanded and enriched and liberated from old ties." The demand for Le Corbusier's turn is common in Artucio's latest work. See: Leopoldo Carlos Artucio, "Le Corbusier, a life of passion", *Marcha*, issue no. 1270, September 3, 1965, 11 and 18.

9 The house of Antonio Milat was published along with that of Horacio Flores in the "Actualités" section of issue no. 140 of *L'Architecture d'Aujourd'hui* in 1968. The correspondent in Uruguay for the magazine during those years was Luis García Pardo.

In Buenos Aires, Flores found very good critical fortune through the publication of his work in magazines such as *Summa* and, above all, in Raúl Birabén's articles for *La Prensa* and *La Nación*. Birabén was a very attentive observer when describing Flores' interiors and registering each of the nuances of his work; but, in addition to the sensitive and intelligent register, Birabén tried to land white architecture in the minds of his readers. In an article entitled "The triumph of severity", the chronicler states that Flores' interiors manage to reduce the weight of everything that is superfluous, eliminate any accessory, absorb functional furniture between slopes and folds of a solid space wrapping. Thus, in the interiors, the architectural mass becomes hegemonic while we witness the liquidation of a substantial part of the fauna from utilitarian objects. This mundane absence, says Birabén, allows other objects, those few that still retain the glimpses of their value, to radiate with their aura the interior of the rough cavern [Fig. 5]. White architecture seems to be once again a war machine against reification.¹⁰

ILLUSTRATIONS

1. Perspective of a preliminary project of the renovation of the Poseidon house made by the architect Daglio with notes by Samuel Flores. IHA.Bto.2.f.47
2. Photograph of Oscar Bonino inside Flores' house in Puerto del Buceo with notes by Samuel Flores. IHA.Bibl.10.Ft.20324
3. Plasticine working model of the Portezuelo Cultural Center. IHA.Mq.026
4. Photographs of the interior of Osvaldo Seglin's house in San Isidro (1973). IHA.Diap.755,760,762,768
5. Front and back of a photograph taken of the Milat couple at their home in San Rafael. On the back it reads: "Los propietarios (Milat y Sra.) con las opiniones de García Uriburu + Mujica Láinez." IHA.Bibl.10.Ft.7512 y 7513

10 Raúl Birabén, "The triumph of severity", *La Prensa*, February 21, 1969. In the article Birabén describes the strong impression caused by the house of Ante Milat de Cantegril in Manuel Mujica Láinez and Nicolás García Uriburu, two front-line intellectuals and recognized members of Buenos Aires high society.

SELECTED WORKS

1963

HORACIO FLORES HOUSE

The house located in La Rinconada of Punta Ballena was the first work ever built by Samuel Flores Flores. The summer house of Horacio Flores, lawyer and brother of the architect, has all the appeal of an initial job; but its interest also results from the particularities of the location and the subsequent renovations and extensions that ended up multiplying and transforming the original building.

The first file record is a topographic survey of the land on April 1963. Between the plan and the complementary sections signed by the land surveyor, it is easy to see the difficulties posed by a land with trapezoidal geometry, elongated and with an average slope of twelve meters on the shortest diagonal. In the upper part, the land forms a kind of plateau or terrace that supports one of its short sides in a *cul-de-sac* allowing a comfortable and easy access from the street. In the center, and almost following the diagonal, although with a very marked pot in the middle, the property has a steep drop of almost six meters that fragments it into two halves. With the contour lines dividing the land on the diagonal, the architect chose to build the house in the upper part and, in this way, ended up solidifying the elongated topography of the terrace that runs almost perpendicular to the coastline.

In June 1963 Flores Flores presented a first preliminary project that, with few variations, became the final version

dated May of the following year. The project consists of placing two independent bedroom blocks joined by an elongated living-dining room, located in the center. In order to do this, he created a highly articulated volumetry with right angles smoothed by low-radius curves and a system of terraces facing west where the entire house converges. In fact, the terraces are the main characters of the house, open to the west, from where you can enjoy a panoramic view framed by the hills of Piriápolis and the horizon of the Río de la Plata.

In 1969 Flores carried out the first expansion, adding two rooms in the north wing, and in 1979, a new bedroom on the south side. However, in each and every one of these expansion projects the architect never left the natural terrace. So the successive extensions did nothing but increase the complexity of the project, densifying the network of curves and planes without altering too much the formal principles of the architecture. Nonetheless, the additions ended up overshadowing that first rather naive version that placed the house much closer to the vernacular architecture of the Mediterranean towns than to the triumphant and much more photogenic image of the “white houses.”

The house was published in the issue no. 240 of the magazine *Arquitectura* of the Society of Architects of Uruguay [SAU], corresponding to December 1965, within the dossier “Eight works of recently graduated architects.” A year earlier, *Arquitectura* had also presented two partial and blurred photos with very little data, in the issue

dedicated to the 50 years of the SAU. Notwithstanding, the full incorporation of the Horacio Flores house into the white house’s gallery did not happen until 1972, the year in which a supplement to the “list 15” newspaper *Acción* consecrated it retrospectively as the first episode of a successful series: “it was born in 1963 in order to become an architectural “boom.””

1965

CENOZ DE BLANCO HOUSE

This urban house, located between party walls on Cisplatina street and half a block from Millán avenue, turns entirely on a patio, thus closing the public space almost completely.

From whoever was the structural consultant, the engineer Marcelo Sasson highlights the resolution of the skylights proposed by the architect for the corridors and the details of the curved encounters between masonry and beams that support the “lost box” slabs with a lower folder of brick.

In co-authorship with the architect Juan José Rey and on behalf of the client A. de Fonseca, among the graphic drawings of the Samuel Flores Flores Archive there is a location plant from 1969 with an expansion proposal that seems to take up a variant of the final project already studied in April 1965. It is still an expansion plan towards the back where there was an ensuite bedroom with a fireplace and a desk area.

Likewise, a pair of undated plans contain what were presumably some project estimates prior to April, in which the architect tried to introduce a fourth bedroom in the body furthest from the street, the main bathroom wedge on the background and the social in the area where the folding opening separating the daily dining room from the living area was later located.

1965

PROPOSAL FOR EXTENSION OF CH. 16, INVE

The contest-tender called to carry out the expansion of Housing Complex number 16 in Malvín Norte closed a cycle of units and neighborhoods built by the National Institute of Economic Housing [INVE] before the implementation of the National Housing Plan. The winning proposal, presented by Homero *Pérez Noble S.A.*, lowered the cost of construction, the main objective of the call, both for the standardization of the typologies arranged in identical blocks with east-west orientation and for the use of a prefabrication system patented by the company.

Unlike the proposal of Pérez Noble, the project prepared by Flores Flores focused his search on a hygienic and economical housing solution that was not to the detriment of “the essential spaces for family life” as stated in the attached report. This included the spaces of private nature, specifically intended for families, but also those that made the fullest realization of collective life and whose definition

depended on the proximity relationships determined by housing groups. “Group theory” was the name the architect used for this logic of spatial distribution based on neighborhood relations.

Thus, in contrast to the continuous and homogeneous collective space of the winning proposal, this project offered a series of different small-scale public spaces directly associated with housing groups.

The set was organized in two large areas. In zone A, the individual houses were grouped into short strips that defined the squares in relation to a double comb circulatory structure, which separated the pedestrian area from the vehicular one. An organizational scheme used in some garden cities, especially those that followed the Radburn model. The different housing strips proposed duplex typologies with individual access for units with three and four bedrooms. A series of movements and setbacks between houses, a formal resource widely used by Flores Flores in several of his collective projects, generated individual patios facing the street, indicating a careful search for privacy in each one of them.

In zone B, located on Iguá street and closing the proposal for the complex, work was done with a similar arrangement of collective gardens and pedestrian circulation. The four-story blocks, which defined these spaces, consisted of two-bedroom homes that were accessed by corridor-streets.

1966

MILAT-CLAYBAN S.A. HOUSE

The home of Antonio Milat was published along with that of Juan Mulleady in the “*Actualités*” section of no. 140 of *L’Architecture d’Aujourd’hui* corresponding to 1968, when the Parisian magazine used to house architectures from the continental south due to Luis García Pardo’s correspondence, among others. In addition to this presentation in one of the most prestigious publications of the 20th century, the house in the Cantegril neighborhood was widely celebrated in two articles from the Argentine newspaper *La Prensa*: one from February 1969 and the other from November 1976.

We are interested in the first one, which is entitled “The triumph of severity.” The journalist narrates a very relaxed conversation between Manucho Mujica Láinez and Nicolás García Uriburu in which the plastic artist finally managed to know the name of the author of a house that he jealously admired and had discovered during his long walks through the pine forests of Punta del Este.

In the Samuel Flores Flores Archive there is a photograph of Ante Milat and Olga Vierci sitting in front of their home in Cantegril. On the back you can read: “The owners (Milat and Mrs.) with the opinions of García Uriburu and Mujica Láinez.” It is worth remembering that García Uriburu had just triumphed at the Venice Biennale for the intervention with which he dyed the water in the canals green and that Mujica Láinez had already published the voluminous novel *Bomarzo* four years prior. In addition to intellectuals of great prestige in Argentina, both were characters of enormous influence in the circles of Buenos Aires high society.

That is why the author of the article, whose name is unknown, describes the house made by Samuel Flores as the triumph of an absolute work, in which the bare plans, unevenness and furniture made of masonry, as if they were an extension organic architecture, end up reducing the furniture to its minimum expression and condemning, incidentally, all decoration for superfluous. In Flores’s architecture, he says, there is only room for a few objects and these seem to be forced to assume an “auratic” condition, which is why in the Milat house corridor, he insists, “the only detail is a Spanish wooden cross on the back wall.”

Ante Milat’s house is listed in the Samuel Flores Flores Archive under the name “*Clayban Sociedad Anónima*”, one of the commercial firms with which the merchant worked in the field. Ante Milat was also the owner of the house on 25 de Mayo Street 512-524, in the Old City of Montevideo, recycled by Flores Flores for commercial premises; the Punta Ballena urbanization dated 1971; and a housing project in Punta Ballena drawn between April and May 1980. Olga Vierci appears as the owner of the Cantegril house in some graphic drawings of a regularized expansion before the municipality in 1976.

1966

PÁEZ VILARÓ HOUSE

Although in some records he appears as a publicist, Jorge Páez Vilaró was also a painter and collector like his brother Carlos. The summer house is located on the upper area of *Sierra de la Ballena*, on a twenty-by-fifty-meter uneven land.

The house also appears in an article published in the Buenos Aires newspaper *La Prensa* on September 3, 1972, where the journalist, probably Raúl Biraben, successfully reviews some of the usual resources used by Flores in those years: “recover the privacy of the different sectors according to their functions, for which important value is assigned to corridors and traffic in general; create different environmental climates, not only in areas isolated from each other but within a realm” as well as an “intensive use of light” that makes the visibility of some spaces that previously went unnoticed possible. Finally, he comments that in the interiors there is “the near disappearance of the furniture as a consequence of the presence of fixed [equipment] made of masonry.” This almost complete disappearance of the furniture can be read from at least two points of view. The first indicates that the interiors suggest an informal atmosphere and, above all, exempt from any mediation between body and architecture, somewhat in the manner of the oblique space promoted by Claude Parent. The second, that once the utilitarian objects have been reduced to a minimum, useless objects acquire a greater presence. That is, those capable of acquiring an aura quality that begins exactly at the point where they lose all practical function. Páez Vilaró’s house is a good example of this kind of alchemy of things due to the collection of objects of artistic value—a monolith, paintings, etc.—handicrafts, second-hand pots—for instance, the door colonial iron—and pieces of machinery completely isolated from any utilitarian servitude. Pure collecting that for Biraben finds its best sounding board in Flores’ interiors.

1967

LAS GRUTAS CLUB

From the first Mediterranean pine plantations, between the peninsula and the city of Maldonado, to the transformation of the dunes into small English-green-colored rolling hills; from the planetary garden of Lussich to that built biography, perched on the rocks like an albino lizard, called Casapueblo, Punta del Este. Little by little, this began to transform into an accumulation of architectural pieces placed at the service of maximum hedonism. Constructions dedicated to warming up the muscle and sunbathing on summer migration.

In order to achieve such an objective, the architecture had to intensify the density of information for the simple purpose of stimulating perceptions to the maximum. On the other hand, it had to multiply the number of natural elements, anthropize the remains and still vacant corners or, simply, create new simulations.

The theorem states that while nature is finite, desire, on the other hand, can be infinite, as long as it is frustrated. Therefore, this experiment never leads us to satiate anxiety but quite the contrary, to increase it. As if we were inside a hysterical machine fueled by the infinite fuel of our own alienated mind, the night alternates with the day in an accelerated and impossible to stop sequence. That is why Las Grutas Club was not only a “magical wonderful” operation in which dreams were merged with the rock’s bowels, but also a fundamental contribution to the construction of the building and theme park in Punta del Este.

In an article dated October 9, 1967, Roque García and Javier Mancera, on behalf of the “civil society for social, cultural and sporting purposes Las Grutas Club”, requested a construction permit be approved to carry out a tourist undertaking on the eastern slope of Punta Ballena. The work, as the letter explained, should have been the first stage of a “monumental project” that would include “a great international hotel, restaurant, rooms, game rooms, shopping arcades”, etc. According to the article, a top-level tourist operation built on private land, although the text

and drawings show that, at least in that first stage, the project was based almost entirely on public land.

The content of the procedure approved by the Municipality of Maldonado was published by Nicolás Rudolph and Leandro Villalba as part of the documentation that accompanied an academic investigation carried out at the School of Architecture in 2011. A work still remains unpublished, but remains to be the best source of information on the subject.

In the aforementioned article, the entrepreneurs described with great precision the details of the project. "The area, due to its topographic and hydrographic peculiarity, will allow us to build a saltwater pool, complemented by a careful bar service and informal meals, with the relevant hygiene facilities. All of this without prejudice to the construction and improvement of fishing activities, water sports, underwater hunting, etc., liberated so far, to the public who wants to use them. The adjoining cove, which is also bordered by a natural rock wall, will be used to conduct cultural shows, such as concerts, ballet, theater, etc. To complete this tourist complex, services in accordance with the international quality of this spa, similar to those of the main foreign tourist centers, will be offered in the "Gruta del Tigre" itself."

Rudolph and Villalba also publish other documents that shed light on the megalomania of entrepreneurship and how investors managed to overcome bureaucratic and legal difficulties. Firstly, the reply from the Municipality of Maldonado was only issued on February 10, 1968, when the club had already been inaugurated on December 25, 1967. The second indicates that when Roque García spoke with Flores for the first time, Flores' ambitions were much higher. In fact, the spa and the *boîte* among the rocks were barely a part, and not the largest, of a much larger undertaking. The second plot subdivision was a triangle shape with a vertex in the club, located on the hill of La Ballena, sixty meters high, with a panoramic view of the peninsula, and the third also mentioned the article sent to the municipality. Both represented the restaurant and hotel complex located on the sand, a hundred meters away from the club, in a northeast direction.

Las Grutas Club was, therefore, the outpost of an ambitious project to be financed by the American airline Braniff associated with the Club Méditerranée. In more than one interview, Samuel Flores pointed out that the project was left to the promoters and the construction of the pool, the hostel and the club should function as a decoy to attract investors.

On August 15, 1967, Samuel Flores, along with Juan José Rey, Guillermo Guerra and Carlos Gilardi, advised by Marcelo Sasson and Oscar Bonino as the person in charge of topographic surveys, began working on the preliminary project in Flores' studio on Juan Carlos Gómez street. Field work began in October and, as stated, the opening party took place on December 25. During the 90 days of the work, three carriages and a compressor truck were lost, victims of the *Sudestada* [strong wind from the southeast of the Río de la Plata, usually accompanied by a rainy storm]. About eighteen thousand low-power dynamite cartridges were used and more than 1,500 cubic meters of rock were removed. Most of it from the cave.

Las Grutas Club had three parts. The first one was the small cove that worked as a natural theater between the sea and the cliff. Plays and concerts were held there or it simply functioned as a small beach. The second was the 19.5 meter by 15 meter pool with a maximum depth of 3.15 meters. Separated from the Río de la Plata by a concrete jetty, the pool occupied a small natural beach surrounded by two rocky points. To achieve water renewal, Flores devised an ingenious system supported by the installation of a reservoir, located at a height above zero of the pool, which collected the water at high tide at night and then returned it during the day.

Nonetheless, the great star of the whole complex was undoubtedly the *boîte* located within the so-called Cueva del Tigre. The cave was enlarged and literally sculpted based on small dynamite charges, following a detonation plan that had to be adjusted at each step, with the help of a dynamiter named Alfredo Rivas. In the first drawings found in the archive, it seems clear that Flores intended to follow the spiral shape of a nautilus. Then, one of the partitions was divided into two large intermediate supports and in

the end there was only one. Flores himself stated that the cave got its own shape as the demolitions progressed, and that the explosions only stopped when the ceiling of the cave managed to adjust to a catenary curve.

If a cave that is carved out of the rock, dedicated to parties full of music, dance and alcohol, can be interpreted as a return to the most primitive rituals yearned for by the *beatnik* generation, Las Grutas managed to combine this ancestral seduction with a highly refined technological support and a lysergic atmosphere. The technological cavern had three sump pumps that were turned on in case water entered the premises. It also had a refined set of lights, audio and air conditioning equipment that ensured the perfect temperature and humidity at all times. It is worth mentioning that, instead of a door, the cave had a powerful jet of heated air that worked as a barrier.

But along with the ancestral and technological cave there was also the psychedelic one. Beneath the ball of mirrors, in the light of strobe lights, fashionable drinks, long helical bars, one-piece seats, the party had its center on a dance floor with an orange acrylic floor illuminated from beneath.

Las Grutas Club ran until 1974. As of that date, the pool and *boîte* were dismantled until all traces and marks of the long sleepy afternoons by the pool, and of the endless nights of music and dancing until dawn disappeared. But, like all myths, Las Grutas is not a building but a real or imaginary memory. That is why the physical disappearance is only a small episode in a life that by definition should be eternal.

1967

EL CARACOL

Samuel Flores built *El Caracol* house for his family in the Pinares neighborhood of Punta del Este, on a large piece of land shared with Roberto Mangini, a real estate agent who was also a political relative of the architect. Originally, the house follows and deepens some themes initiated in previous experiences, such as taking sides based on a system

of pavilions that benefit from relative autonomy. If we take the house with its first expansion in 1968, there are three pavilions: one for the family bedrooms, another for guests added in 1968 and the third dedicated to the living and dining area. Now, the three pavilions are linked by sloping circulations that are coiled on a double wall and are, above all, long, too long, not to say capricious. Notwithstanding, it is this anti-functional aspect of the excessive corridors that precisely reveals the ritual intention of the route so common in Flores' architecture. A theme that seems to be enhanced by the use of overhead lighting, the slightly trapezoidal floor plan, the barrel vault ceiling and the thick wall made of zigzag chained masonry pieces.

The Samuel Flores Archive of the Institute of History of Architecture contains at least three extensions. The first seems inseparable from the original version, almost its natural continuation, while the second and third, coinciding with the change of owners, incorporate new bedrooms and completely alter the scale of the house. Above all, the general balance of volumes.

Although the composition is made by grouping autonomous parts that are very different from each other, such as the nature different from that of the simple rounded boxes held by the inclined curved wall that seems to be born from the bowels of the earth, in the original project there was a certain homogeneity and a gradient of scales that favored unity in dispersion. The open plots always allowed the infinite growth of the Flores houses, however, in this case, as in others, the addition of new units ends up destroying the original simplicity and interfering with attention to detail.

1969

BRAUER HOUSE

Jorge Brauer was one of the promoters of the Boating Club of Beccar, the first nautical neighborhood of Buenos Aires. He was also one of the first people to settle there permanently in the house that Flores Flores and Carlos Gilardi planned for their family.

The plant is organized in three hundred and fifty square meters and around the common areas which open to the east with a terrace contained by a wall, looking for views of the navigation channel. To the west, the location of the private rooms closes the house on Brujas Street where the access was located.

As recorded in the documents preserved, the first designs correspond to March 1969 and are also signed by the architect Juan José Rey. In April 1970, the final project was completed and construction began.

As soon as the work was finished, its dissemination began in different press media. In Buenos Aires it was published in the number 42 of the *Summa* magazine corresponding to October 1971. In January 1972 it was described as “a house closed in itself” in the article “For a modern way of living” in the section “Decoration and Architecture” from the newspaper *La Prensa*.

In March 1973, in the *Argentinisches Tagblatt*, it was published with the suggestive title “*Bauen und Wohnen*” [Build and Live], the only German-language newspaper published in Buenos Aires. In September 1973, it was included in *Ville Giardini*, the magazine published in Milan. Under the title “*Tra canali e strada*”, the Italian magazine pointed out that the house gave an architectural form to a way of living, closed and compact towards the road and integrated with the water from the canals.

Many years later, in the magazine *Arquitectura y Diseño* of July 2015, Flores explained in almost the same terms the Brauer house, “built to defend the inhabitant of the metropolis.”

1969

FOUR STANDS FOR THE COMMERCIAL AND INDUSTRIAL SAMPLE IN RURAL DEL PRADO

In 1969 Samuel Flores and Carlos Giraldi built the pavilions of International Harvester Co., Fiat Concord Argentina-Serosa, Luis di Lorenzo-Ayax S.A. and Oyama S.A. (Martini) for the Commercial and Industrial Exhibition held within the premises of the Rural Association of Uruguay, in the Prado

of Montevideo. Furthermore, and on the merit of the pavilions, Flores and Giraldi were awarded four prizes by the organization of the event: first and second prize in “group C”, Grand Prize of the Rural Association and, lastly, the prize for “best project done” granted by the Fiat flag.

The original files are not in Samuel Flores’ archive, but there are some photographs of the plants on the International Harvester stand and the Martini Cocktail Club. Slides, printed photos and negatives complement the documentation of the pavilions, in addition to a small press clipping that, without date or footing, although presumably after September 1970, records a “lunch” carried out with “commercial representatives” and “publicists” in Flores and Giraldi’s studio to celebrate the awards.

There are also photographic documents that show other stands built in *Rural del Prado* on previous dates. In 1968 the architects designed the San José Windmills pavilion and that of the International Harvester Co. firm. Nevertheless, the first design precedent for this type of program dates back to 1966, when Samuel Flores along with Guillermo Guerra built the stand for breeders of the Ideal breed. At that time, the premises were a heavy structure made of masonry and reinforced concrete with a centrifugal plant similar to the one recurrently used by Flores in domestic architecture.

On the other hand, in 1969, the pavilions used light technology, simple geometries, synthetic materials and a set of expressive resources that were much less domestic, much more commonly used in commercial architecture. Although the available documents leave many gaps, it is possible to support the hypothesis that in the projects of the stands for the Prado some figurative series—that is, some families of formal components—that were already present in the architecture of Flores acquire independence. Present, although rigorously wrapped and hidden under the soft geometries of bagged brick or encrypted within the living rock.

That is why it is not difficult to perceive the echoes of the roadhouse and boite *Las Grutas* of Punta Ballena when looking at the photographs of the Martini club. Not only because the interiors are rigorously controlled, as happens

in a bar, but also because the space and project resources are absolutely scenographic. At the Martini stand, the architects took advantage of the persistence and rhythm of a series—in this case, the repetition of hundreds of bottles filled with yellow or red liquid—the transparency produced by the backlight of the lighting and the intense color of two large red circles of light placed on the ceiling and the wall. The result of this deployment of theatrical resources is something like a psychedelic atmosphere where the usual seems different.

But fairly different is the problem that Flores and Giraldi had to face in the other three stands. Now the space is open and the machines have a size that is difficult to master with small and medium-scale architectural resources. Acrylic balloons, the use of vibrant colors or furniture made of masonry were already present inside the Flores homes, only now, released from the architectural case, they are combined with larger objects and elemental geometry. With simple cubes, practically virtual, and metal rings as in the Fiat canopy. In this monochrome universe, architectural forms, not to mention the humanist heritage, coexist alongside Harvester-Mc Cormick, Fiat and General Motors agricultural machinery, trucks and automobiles. Uncontrollable machines that seem much more willing to start Vladimir Mayakovsky’s “rebellion of objects” than to be caught up in the old humanism of architecture.

1971

PUERTO DEL BUCEO HOUSE

Handmade by the architect, a series of layouts and study diagrams express different degrees of privacy of the inhabitants in relation to the visuals obtained through the distribution of the spaces. Particular and group habits were indicated there with time and usage data, demonstrating a global project strategy for nothing less, given that it involves the second house designed by Flores Flores for himself and his family.

It is supposed that the property was assumed as a corner by a 1969 survey in which the opening of Tomás de

Tezanos street to the other side of Antonio D. Costa was taken as a fact, the road on which the house is located. In this way, the situation on the top floor of the social area, the kitchen and the double bedroom with a large terrace would be linked not only with some variables of internal life expressed in diagrams, but with their crossing and the aforementioned urban situation, for an undated outline, which indicates certain inquiries about the possible visuals of the terrain, was developed under the same hypothesis.

The intimate living room with a fireplace, located three steps below the entrance hall, was conceived under the term “walled” as stated in one of the aforementioned schemes.

Due to an article in the Argentine newspaper *La Prensa* dated July 1, 1973, this concept is known in a more precise way, where it was explained that fire, books, music and television already greatly enriched the life of that corner, the most familiar spot of the house. For this reason the architect discarded the option of distant views and provided it with a private outdoor space fifteen centimeters above its floor level.

Among the drawings that are part of the archive, a couple of extensions in the name of other clients were found. The 1984 proposal for client C. Weber consists of a third level with a living room, work area and terrace. The 1987 one, destined for Alberto Pujol and actually carried out in the adjacent plot located on the area where the continuation of Tomás de Tezanos street had been planned, added a barbecue, a garage and a utility room to the house with bathroom.

1971

PUNTA BALLENA URBANIZATION

One of the challenges involved in designing collective housing for Flores Flores was his conviction that architecture should be linked to a specific individual, someone whom the designer could “know or discover.”

In the proposal for this residential complex, this will find an answer in a volumetric game that, by group-

ing units, seeks to give a differential character to each house based on variations and movements on a common typology. Thus, the general plan of the project refers in some aspects to the motley organizations of the patio villas designed by George Candilis, arranging the patios with pergolas at the entrance to the houses as interfaces between the intimate space and the collective gardens. If the consideration of the place —the environment, nature— has always been an inescapable starting point for the architect, this project shows how architecture uses the topography and the qualities of the site. On the one hand, because the setback movements, with their alternation of built spaces and patios, unfold in a land conceived entirely as a large collective garden, accessible through an exclusive cul-de-sac. On the other hand, because the complex is staggered by playing with the topography to establish varied links with the soil and privacy in the neighborhood among homes, enhancing these relationships with the management of large blind planes in double height and the partial occupation of the upper floors, what defines individual terraces.

The 15 projected units, minimum variants of a duplex typology, show the permanence of certain resources of the architect also present in his single-family homes: the patio as a transition element in the access area, the entrance to the home through a central circulation space of the house, the enveloping route to the different rooms, the presence of internal unevenness and the use of the deep wall, as an equipped wall in some cases or as a resource to enhance the presence of the opening over the opening in the definition of the facades.

1972

NGONONGORO

“All the spatial route that is imposed on the visitor demands time, and time is important in architecture, since it forces the observer to perceive each of the spaces that the form generates.” These words of the project’s authors, collected by the Argentine newspaper *La Prensa* in an article dated March 18, 1973, allow us to think about the role

acquired by the corridor in this house, where the strictly circulatory function of the element becomes a singular spatial experience, rated both by the embrasures that illuminate it on one side and by the dematerialization of practically all its other wall through a glaze that almost completely accompanies it. Thus, while serving as a device to achieve the maximum privacy of three of the two bedrooms of the house with their respective bathrooms, it constitutes a place capable of offering one of the many outstanding sequences of the interior circulation in play with the environment.

A series of plans, dated 1985 and signed this time only by Flores Flores, contain an expansion proposal for the same client: Dr. Juan H. Schachenmayr. Broadly speaking, this consists of the growth of the kitchen with a daily dining room on the other side of the wall with embrasures and the incorporation of a new bedroom in the southeast wing of the house, the one closest to the sea.

1973

DAMIANI HOUSE

Samuel Flores Flores and plastic artist Jorge Damiani were friends from youth. In fact, it is possible to recognize at least one Damiani painting in the photographs from the interior of the Poseidon house. In addition, both displayed two exhibitions in Punta del Este in which models, photographs and pictures of each one were shown. The most publicized was that of the 1979 summer, held in the hall of the Zorba building.

In an article published by *El País* entitled “Encounter in Surrealism”, Samuel Flores praised the deep mystery that Damiani’s metaphysical painting contains, an atmosphere close to ritual or, if it is preferred, to those deep and ancestral experiences that remain latent under the surface of the real world. But it seems fairly clear that the architecture painted by Damiani has very little to do with those built by Samuel Flores. In fact, rather than resorting to fantastic or even organic architecture, Damiani prefers the elemental and closed forms, the cubic shapes of the Hispanic heritage

or the solitary room helmets, some strange parallelepipeds lost in the absolute emptiness of the countryside. In Damiani, there is no invention but rather melancholy, or, in any case, exploration within a world populated by ghosts.

In 1973 Samuel Flores built a summer house in La Paloma for Jorge Damiani that he later expanded in 1976. The original house consisted of the orthogonal bar that contains the bedrooms and services plus a second transverse volume where the living area is held with the fireplace facing opposite from the street and a sliding glass plan facing the sea. The other two remarkable points of the house that took advantage of the panoramic views of the ocean were the kitchen, located at the tip of the bar, and a roof-terrace that was accessed through an external staircase. Then, with the incorporation of a bedroom upstairs, the terrace was absorbed and the new vertical mass ended up removing clarity from the volume.

The Samuel Flores Flores Archive also contains the plans for the remodeling of a house on Félix Luna street, in Prado, Montevideo, in the name of the succession José Víctor Damiani, famous baritone and father of Jorge Damiani.

1973

PICCHI HOUSE

This house was built to accommodate a family consisting of a married couple and their two children. The entrance, raised by several steps, is located on the axis of the east-facing facade and faces a narrow corridor that separates the bedroom area from the relationship area. Ascending to the south, the living room opens onto a delayed sea that the inhabitants rediscover every day, surrounded by a huge habitable fireplace. The curved shape of the dwelling, almost a cave, offers its convex side to the outside, acting as a wall that protects the access.

In the archive, there are 31 plans with different versions made between 1973 and 1974. In 1975, probably with the construction site, a guest bedroom was incorporated on the west wing, allowing access to the deck by means of an external staircase.

In 1976, several photographs of the house were published in the “Decoration and Architecture” section of the Buenos Aires newspaper *La Prensa*. The article, called “*El mar visto de sopetón*” [“The sea suddenly seen”], shows that the author understood the taking of sides, that he resists the attraction of the coast. “A single piece of sea, well presented, has more value than the entire horizon”, words that simply translate one of the main project strategies used by the architect.

1973

SEGLIN HOUSE

Towards the 1970s, Samuel Flores Flores’ architecture became a regional brand. From the works carried out in Punta del Este, several orders arose for owners of sailboats and land in the Boating Club of Beccar, the first nautical neighborhood of Buenos Aires. The Seglin House continues to be a series started by Jorge Brauer in 1969 and followed by Oscar Resburgo. The three large residences were located in one of the *cul-de-sac* on the river and were studied as a set to maintain the views.

From these works, the architect moved his studio to San Isidro in 1974 and settled in a small apartment. That same year, Patricia and Alexia Gol Parés and then Stella Maris Rolandi, as well as other collaborators, joined in. Interviewed on June 24, 2019, the three remembered the minimum space where the first large residences were projected: “it was a very small studio —it would be four by four meters— in the Justice Department building. We went up in the elevator along with the prisoners. He had only two tables, which he had brought from Montevideo, and we all worked on them because there was very little space. The following year they moved to a studio of more than one hundred square meters in the Recoleta area.

33 plans, 79 photographs, 43 slides and some negatives make up the Casa Seglin set of documents. Several images correspond to details of a finished plaster model made by Jorge Videla. Much of the photographic heritage offers views to and from the moorings. Shots in which

the sensations caused by the contrast between the rough interior protected by the curved walls and the frank opening to the outside that the terraces allow are manifested.

1973

SOLANA DEL MAR HOUSE

It is a compact house that barely exceeds one hundred square meters, organized on a single level and with slight elevations of one or two steps. The room that comes forward on the east composes the main facade and receives one of the recognizable elements in Flores Flores' work: the lateral staircase that allows access to the roof.

The two exterior photographs preserved in the archive contrast the clarity of the massif with the adjoining dark hollow, providing the austere and stripped image that characterizes Mediterranean domesticity. In none of them can you see the access, which is almost hidden, located in a kind of niche flanked by one of the bedrooms and by the long wall that supports the services.

11 plans correspond to the built project and there are 14 sketches of an unbuilt extension, projected in 2016 with the collaboration of the architect Roselyne Deana. The renovation, which incorporated two small volumes of services, continued the logic of the initial project. It managed, with a minimal gesture, to completely enclose access and increase the impact of the main volume.

1974

PROJECT FOR THE EXPANSION OF PAN DE AZÚCAR PUBLIC HOSPITAL

The first public hospital in Pan de Azúcar was a very simple prototype, the so-called "model A", designed by Giovanni Veltroni on the basis of a previous study conducted by Juan Giuria for the Ministry of Public Works. The building had a clinic and healing rooms in a central body flanked by two pavilions, one on each side, which contained nursing and hospitalization for men and women.

The expansion proposed by Flores and Gilardi —Trucco joined later— is based on a cross plan. The main arm starts from the old Veltroni hospital —now reused as an administrative ward and general access— and ends in the surgical block, along with the emergency. The second arm, perpendicular to the first, contains the hospitalization area and is asymmetrically divided to generate two room areas: one on each side and each one for a different sex.

At first glance the Flores, Gilardi and Trucco "healing machine" seems to take advantage of the harshness of the program and the repetition of the solid pieces without taking too much formal liberty, as in a good exercise of architecture of systems. Nevertheless, the building has some design nods reminiscent of Louis Kahn. In addition, the location and shape of the bathrooms within the rooms is impractical, if not capricious. The sequence of geometric pieces chained on the main route also seems to come much more from a dramatic intention than from a strictly functional cause. Even the obsession with the use of orange acrylic in the final model speaks more of a machinist cult —or the staging of a technological fetish— rather than the aseptic technical precision typical of sanitary equipment.

In any case, the project is a good example that Flores' searches always clash with the protocols of pure technical exercise.

1975

HOUSE IN LAGUNA DEL SAUCE

The graphic documentation preserved in the Samuel Flores Flores Archive about this work brings together a sequence of plans that begins with a first schematic preliminary project from 1975 and culminates with the masonry plants defined in detail for their construction, prepared in March 1978. As of this series, it is possible to keep track of what the baseline concepts of the project and the architect's main concerns were.

In this sense, the first preliminary project already presents the scheme that will remain until the final project: a central courtyard defined by four thick, outdated walls that

organize the distribution of the rest of the program. It contains handwritten indications which document the main issues to be resolved: the definition of the exterior walls of the house, the search for the best views from the quiet rooms, the presence of independent accesses for some of them, the resolution of the half-buried garage and, especially, the definition of the link of each room with the garden. In all these points the successive versions explored multiple possible alternatives with the incorporation of the elements that were part of a language for those years already consolidated by the architect.

It is also interesting to observe how the simple initial organizational scheme became more complex towards the final project, by generating a greater diversity of accesses and internal circulations that gave variety to the link between the rooms and relative autonomy to some sectors of the house.

1975

FERRO HOUSE

Raúl Biraben wrote in *La Prensa* of Buenos Aires that Federico Ferro's house was a good demonstration of the path undertaken by Samuel Flores during those years with the "idea of reusing the patio as a dignifying place and, in addition, as the organizing pivot of the architectural composition. His idea of a patio as an atrium in this house," added Birabén, "coincided with the need to protect those who come so that they are not disturbed by the strong winds that blow from the south." Nevertheless, the patio is not a simple functional or climate control element, as Flores himself declared for the section "Decoration and Architecture" of the aforementioned newspaper, it is also one of the central pieces in the attempt to "revalue an architectural tradition that is still applicable despite having suffered rationalist attacks, which made it disappear from architecture."

But, in addition to this central space that organizes domestic tours and rituals, the house surprises by the strange combination between the usual curved planes used by

Flores and the gable roofs, which the reporter of *La Prensa* did not hesitate to link to pseudo Tudor architecture that characterized San Rafael. In fact, the Ferro house seems to maintain a disturbing tension between fragments of diverse nature and a geometric base in charge of containing diversity. The role of the large fireplace deserves to be highlighted in the elements participating in this set of tensions: an oversized curved plane converted into a fireplace and chimney that violently impacts the gentle slope of the pitched roof.

In the Samuel Flores Flores Archive, there are at least seven sets of plans drawn between February 1975 and May 1976 that account for the corrections and changes introduced by the architect during the project process. Beyond the small changes in the living room, dining room, the shape of the kitchen, the patio and the garage, the most interesting changes take place in the bedroom area. On October 29, 1976, presumably with the work in progress, Flores introduced new modifications in the semi-buried wing of the bedrooms, where he incorporated a semi-dark room covered by a lowered dome and illuminated by a zenith lantern.

1975

MAREMOTO

According to a version provided by the article "*Casa para holgar*" published on December 26, 1976 in the Buenos Aires newspaper *La Prensa*, certain theories conceived by the architect would have been born between the completion of the Maremoto project and the first moments of his enjoyment in family. One of them would go through what Flores Flores called a "tourist" house, which he distinguished from the summer or weekend house for its ability to produce a completely different life from "real fun." The other would be related to Maremoto's first name, The ovenbird, a bird whose nest will function as an analogy that the architect will use throughout his life to elaborate certain reflections about "the house" in general terms. In this particular case, the eponym was used as an excuse to

explain the simplicity of the typology and the upward and spiral path between the street level and the area in front of the fireplace, intended to serve as both a living room and a master bedroom.

By means of a plan dated from 1978, a reform and expansion project is known whose most significant proposal is the separation of the intimate space of the couple with respect to the dining room through its location in an independent volume, perpendicular to the block where the children's room is located. In this way, Flores proposed a significant modification that closed the house around a new patio, thus calling into question the simplicity of the typological proposal indicated by the article in *La Prensa* a couple of years earlier.

1975

TORRES BLANCAS

The growing prosperity of the middle class in many Latin American countries after World War II ushered in a golden period for the single-family house, often combined with ingenious garden design.

With these words, the section "At home with the architect" of the Latin America in Construction exhibition was introduced. Architecture 1955-1980, opened at the Museum of Modern Art in New York on March 29, 2015. The series, "comprised of some of the most innovative and successful houses", began with original documents from the residences by the architects for their own families in the 1950s. Among them were those projected in Mexico City by Max Cetto, Francisco Artigas and Luis Barragán, Guillermo Bermúdez in Bogotá, Mario Payssé in Montevideo, Jimmy Alcock in Caracas and Lina Bo Bardi in San Pablo. Another large number of examples of domestic architecture made in the 60s and 70s were included in digital format.

The small room where the materials were exhibited acted as a haven for the exhibition. He invited visitors to pause and rest in the four replicas of the Paulistano chair. The design by Paulo Mendes Da Rocha was accompanied by a copy of the BKF, the butterfly armchair by Antonio

Bonet, Juan Kurchan and José Ferrari, and another by the Puzzle chair by the Chilean Juan Ignacio Baixas, consisting of a kit of assembled wooden pieces.

The room was painted an intense chrome yellow and a color photograph occupied the wall facing the entrance. The image showed the home of Henry Klumb, a disciple of Frank Lloyd Wright, in Puerto Rico. The homeowner couple posed absentmindedly in front of the glazed façade, revealing a gold-toned interior. The tropical vegetation of the garden framed the image and four BKF armchairs of primary colors, located in the foreground of the image, provided a strong chromatic counterpoint.

A set of digital photographs of Torres Blancas was part of this section. They were selected by Jorge Nudelman and Mary Méndez, the local advisers to the exhibition curated by Barry Bergdoll, Francisco Liernur, Carlos Comas and Patricio del Real. The house shares with the works exhibited in New York the spatial versatility, the austerity of the materials used and the general stripping that commands the designs. As in the other examples, it is possible to trace in it the links with the Californian domestic architecture. His images seem to convey the same crystalline air and the playful nature of the family program linked to leisure.

Torres Blancas was designed as a summer house for a typical family and took up almost five hundred square meters on a large plot of land of three thousand four hundred square meters in the area known as Rincón del Indio, to the west of the San Rafael neighborhood. The understanding with the client allowed Flores Flores to strengthen his theory of domestic space and explain his ideas shortly after the work was finished. The occasion was presented through the Argentine magazine Summa, which at the time was in charge of Lala Méndez Mosquera. In five pages of issue no. 120, published in January 1978, five photographs, the plants, two sections and the two main facades were included. The number was a special edition dedicated to single-family homes, intended for a public consisting mostly of professionals.

The images are accompanied by the explanation that Flores Flores made about the project process. In this house, he said, "an achievement was sought that respected the

characteristics of three fundamental elements: family and group, terrain and environment, investment and technique." The architect explained the use of psychotechnics in order to characterize individuals, the access to the patio as a basic typological element, the enveloping and undulating walls that played with light and "the structure of walking that revitalizes the concept of circulation." In his own words, his architecture tried to ritualize needs, space, family intimacy and, also, the creative process.

On August 8, 1978, the house was published in the "Decoration and Architecture" section of the newspaper *La Prensa* in Buenos Aires. The article "A wall and the sea" was illustrated with four images and the main floor. Its author, the Argentine architect Raúl Birabén, pointed out the compositional importance of the patio, the climate of intimacy achieved and the plasticity of the whitewashed wall that "identifies its undulation with the superficial forms of the great ocean that extends a few meters from the house." Birabén discovered in the work the main elements of his admired Mediterranean popular architecture.

As of the 1990s, the coastal strip where Torres Blancas was located began an intense process of densification. The house was demolished in the early 2000s, replaced by a nondescript apartment building that ironically maintains the same name and none of its values. In May 2015, the issue no. 265 of the magazine *Arte y Diseño* celebrated the inclusion of the missing work in the MoMA exhibition, and considered it a wake-up call from one of the main cultural centers in the world.

A large number of graphic drawings, many black and white photographs and some color slides are preserved from this important residence. Almost all correspond to access shots at different times of the day. Half are night shots, apparently verifying the scenographic effect of the artificial lighting located between the curved walls facing the stairs.

In several shots, children appear playing, reinforcing the intimacy of this elevated atrium on the north facade, which faces the coast. The collection of the space was increased in 1977, the date on which the landscaping project was carried out, incorporating artificial two-meters high dunes covered with grass, on the edge of the property.

Some photographs show interiors with the family's children casually captured sitting at the dining room's wooden table. Other photographs were composed and it is the architect's family that is located in the strategic spots. In one of them his wife looks out from the balcony that flanks the entrance and in a second one she can be seen with her two children posing standing on the wall that closes the interior corridor defined by the curved walls of the access. To complete the interior, some imagination is required, adding the reddish reflections of the terracotta tiles and the golden light that penetrates through the ocher domes that cover the openings.

1976

HOUSES IN PUNTA DEL CHILENO

These three houses were built for Arnaldo Martinenghi, a successful businessman who in the 1970s had made Astilleros Alianza the most important shipyard in Argentina. The first house was projected in 1976 and the other two in 1977 as summer houses for the three managers of the shipyard.

They are located in five properties that make up a bow on Route 10, shortly after entering Punta del Este. Only 1.5 kilometers separates them from Poseidón, the residence designed by Flores Flores for the same owner just a few months later.

79 plans are kept in the archive. The oldest is dated April 1976 and shows the location of the land and the silhouette of house 1, to the west.

The design process for the units began in that year and ended in October 1977, when the landscaping proposal was made. The garden project incorporated various slopes with enveloping paths. The artificial grass-covered dunes reached a meter in height and sought to provide privacy to the outdoor areas of the complex that have no other limit.

The three houses maintain the rough white walls, the slopes and the chimneys that characterize the architecture of Flores. However, each one was thought independently and, therefore, the internal organization, the

shapes of the roofs and the environments are very different from each other.

The contrast between individual singularity and the search for continuities is made explicit both in the 67 black and white photographs and in the series of color slides that remain. Almost all of them show points of view that oblige the simultaneous vision of the residences, accentuating the character of a small village complex.

1977

POSEIDÓN

On Sunday, January 28, 2018, an article written by Diego Fisher for the newspaper *El País* alerted about the imminent demolition of the Poseidón house. In its place, three buildings with five floors each, designed by the Argentine studio Mario Roberto Álvarez were going to be designed.

In response and by means of a public letter, in February, the School of Architecture, Design and Urbanism requested the Municipality of Maldonado to declare the work as a Property of Departmental Interest and to the Commission for the Cultural Heritage of the Nation for its declaration of National Historic Monument. In the article it was argued: “the disappearance of Poseidón is inadmissible, culture should not be subject to the price per square meter and to fluctuations in the real estate market. In this sense, it is the work and commitment of the different organisms and actors –public and private– to work for the best values of the community.”

The mobilization, which was carried out and coordinated by professionals, journalists and the architect’s family, took up important spaces in the media and generated a great impact on public opinion. In part, this was due to the fact that Poseidón was a work known for its peculiar location on the *Laguna del Diario* and it had also become an inseparable image of the Punta del Este summer season, associated in the 1990s with festivals and characters of the Argentine show business. Consequently, it was the most popular work of the architect.

But the news also gained strength because it was not new. In fact, it reinstated a debate that had started several years earlier. On December 9, 2011, Samuel Flores wrote in his blog a response to the first announcement of the demolition of the house and the planned new constructions, which would be published on November 27 of the same year by the newspaper *El País*.

The architect’s text began by commenting on the article by the architect Mauricio Pizard “Public debates on heritage demolition” saying: “the sayings and writings by Mauricio Pizard, in the article presented to me by Alicia Haber, seek interlocutors with solutions. Not easy, because the public and private powers included in this question need to have the appropriate Culture to answer to the people, who are the ones that do not possess such powers. The solutions requested must be included in the evolution of the cities, which must survive by changing, since they are not a museum. Nonetheless, they must respect the Identity that they forged and that characterized the Place. Recreational Landscapes and their places have Memories, they are Meeting Places and must have singularities that identify them and differentiate them from the planetary cities that consumer societies are building.

This *Liquid Modernity*, as it is called by the famous Polish sociologist Zygmunt Bauman (one of the great European thinkers of today), preaches the culture of oblivion and the pull of consumerism and perhaps makes Punta del Este lose its main value, which is its Singularity by making it similar to others through massive constructions without their own personality. In this equality for the common we have a lot to lose as a Recreational Country.

Several words in this fragment appear in capital letters. “Culture”, “Identity”, “Place”, “Landscape”, “Memory”, “Meeting Places”, “Singularity” are, according to Flores, the keys to a situated architecture that is opposed to the global architecture of the real estate developers. Poseidón, of course, is his best example.

Flores Flores designed this house for Arnaldo Martinenghi in the middle of 1977, almost at the same time as the three residences in Puntas del Chileno. In 1986, Martinenghi became friends with Carlos Menem and financed

his presidential campaign. From this bond, Poseidón gained notoriety in the tabloids due to the repeated presence of the Justicialist president, accompanied by well-known figures from politics and entertainment.

In 1989, the Argentine magazine *Gente* published the article “This house awaits Menem”, commenting on the “spectacular” luxury of the “palace”, the “round bed of almost four meters in diameter” located in the “most lavish room” from where “you can see the sea”, the “large windows that occupy the day of three maids” and the park “taken care by three specialized gardeners.” In 1994, the same magazine published several photographs of “the most viewed house in Punta del Este.” In the interview conducted on that occasion, Martinenghi, sitting under the head of the lioness that he hunted in Botswana, said that he had dreamed of the place for a long time, wishing “a Mediterranean construction with a half-Roman internal layout”, “a warm house and, above all things, comfortable”.

With almost fifteen hundred square meters covered, Poseidón was located on a twenty thousand square meter terrain that faces the ocean. To the east, the property has a slope that ends at the edge of the lagoon. In order to enter, you must make a detour that avoids meeting both coasts too soon. The main floor is developed on a podium which is accessed from the north. 14 stone steps delay the arrival at the atrium surrounded by sloping walls, curved ceilings, and rough cylinders.

From the atrium, through a ninety-degree turn, you enter the interior, where a rather narrow corridor led to the center of the composition: a courtyard that has now disappeared. The patio, almost a square of 4.80 meters by 5.20 meters, open to the sky and surrounded by sliding windows, stabilized the composition based on a scheme of circulations in the form of a swastika, still existing and leading to three sectors of rooms to the north, south and west. The courtyard contained a water mirror where a small statue of Poseidón, the Greek god of the sea, was located. The small bronze image received the visitor and pointed with his outstretched arm towards the direction of the lagoon, still invisible from there.

Towards the east, the common rooms of the house were located, organized in small redoubts and with different levels of soil. From the living room and behind the large stove, you descended towards the bar, which allowed you to go out into the southern courtyard, limited by sloping walls with open windows like embrasures, which also reached the staircase of the master suite.

The compositional structure of the house is an invitation to the architectural promenade. The use is determined by the need to make repeated movements, due to the level changes, the flights of stairs and the length of the corridors. Raúl Birabén said that Poseidón forced movement and, therefore, could only be understood through movement. In the article “How a house moves”, published in *La Prensa* on June 24, 1979, the Argentine architect associated the agile movement of the designer’s pencil with the daily life of the inhabitants forced to travel “in a bustle full of surprises and flattery for the senses.” Birabén highlighted the changing views of the exterior landscape framed by the openings, the movement of filtered light “that seems to accompany a conversation of colors to those who walk the corridors” and the contemplation of the movement of three water levels that offered, successively, the pool in the central courtyard, the lagoon and, at the end, the sea.

The project also included the landscaping of the property, designed by the architect Pedro Cracco. In the seven plans that remain, dated May 1979, you can see the detailed study of plant species. The landscaping envisaged placing 1,100 specimens of shrubs and more than eighty large trees such as araucarias, eucalyptus, silk floss tree and cypresses. Cracco studied the behavior of the different plant species in the four seasons of the year and the different visuals to and from the access, the road and the lagoon.

Around 1995, Martinenghi went through a process of physical and economic decline from which he could not recover. He died in August 2001 and Poseidón appears to have accompanied his owner’s anxiety. It was acquired by Norwegian businessman Alexander Vik, who hired architect Marcelo Daglio to carry out a major interior refurbishment. The central patio was eliminated and the open space was covered, thus destroying the logic that governed the

project. The renovation took away the protector god of the navigators and, at the same time, the ceremony of the internal tours. To incorporate a covered pool, the volume contained in the lowered bar was removed, in an operation that opened the living area by integrating the environments, eliminating the contained alluring visuals.

The suffering fall of the house deeply affected Flores Flores, who repeatedly opposed the alteration of the initial project. In 2011, Poseidón changed hands again. The Argentine investment group led by Jorge Fainzaig bought the property to carry out a real estate venture there. The sustained discussions held between that year and 2018 had a pleasant and unexpected resolution. Fainzaig was willing to review the planned demolition and integrate the house into his investment plan. During the year 2018, the recovery works were carried out and in January 2019 Poseidón became part of the projected *Poseidón Laguna* condominium, becoming a space for parties and meetings, recovering part of its initial splendor.

1978

MONUMENT TO COMMON HEROES

The work “symbolizes the embrace of two peoples, synthesizes the union of our countries and the natural rupture. It tries, on a plastic scale, in space, to express that this hug is a reality”. In this way, the architect summarized the main concept of his proposal in an interview published on December 21, 1978 by the newspaper *El País*. In it he added that, because the Río de la Plata is a region, “the monument should express that union that is born from its origins, in a way with a historical reason. [...] Before the conquest, the area was a homogeneous space since the natives did not conceive the limits in a political sense. The Spanish and Portuguese presence signaled the breakdown of natural balance, but the circle that this area represents in my concept maintained its diameter in Martín García.”

The monument frames the place where the national pavilions of Argentina and Uruguay are hoisted in the Memory Park of Common Heroes, a ten-hectare nature re-

serve within the island. The location of the work is significant in the framework of the reflection on the relationships between Nature, Man and Architecture that accompanied the architect's entire production. In this sense, it is worth noting the presence in the archive of a significant number of photographs of the study model located outdoors and with the beach in the background.

For the architect, the proposal was framed in a larger-scale consideration of maritime tourism in the Río de la Plata, as expressed in the aforementioned interview: “regardless of the historical connotations of the work, I think that this may constitute an element that encourages streams of visitors, who not only get closer to the place, but in a phenomenon of greater repercussion they arrive at Colonia [...] and its wonderful historical places.”

1979

LAKE HOUSE

The house for Hugo Bonavita Páez, now vanished, was built on the same block where Caleta de Carrasco was projected almost simultaneously, on a plot of land with a privileged view of the entire lake which, at the same time, allowed the inhabitants to take ownership of a small natural bay for boats.

From the documents preserved in the archive, it is possible to affirm that the concept of the house proposes a plastic management of the tension generated by its connection with the water, thus defining its closings and openings: the views obtained from the rooms facing the lake, the construction of a viewing room on the top floor and the window on the access patio.

A series of central spaces of social nature and two groups of spaces intended for leisure and service summarize the organization of the work. As a result of a set of turns made in the plan, each sector responds to a different direction, manipulation that, in addition to reinforcing the distinction between them, created a greater closure of the house towards the street and the accompaniment of the curved line of the lake over the back garden.

As it happens with other domestic works of the architect, this house was also conceived as a unit in which some sectors gained certain autonomy as a possible area for guests and others remained more linked to family and daily life. The sector in which a housing expansion was planned in 1993 belonged to the latter type.

The high real estate development of the area towards the end of the 90's motivated the demolition of this work for the construction of large groups of collective housing.

1979

SOJO DURÁN HOUSE

A series of spatial links and formal resources already consolidated in the Flores Flores project repertoire were reformulated in the Sojo Durán house in order to respond to a narrow and deep terrain between party walls.

The podium, defined as a transition element between the house and the ground, was this time located on the façade as a barrier to preserve privacy in relation to the street, lateralizing the accesses and allowing the front rooms to project outside above the pedestrian's gaze level. This solution is particularly relevant considering the house is located in an urban environment. The open-air interior patio, the central element of the house, is linked to the main access and the living room. The limit between these different spaces is defined in a very subtle way based on differences in height, the fixed equipment and the location of some significant elements such as the large fireplace.

According to the article published on April 12, 1981 in the newspaper *La Prensa* in Buenos Aires, all these elements, recurring in the architect's work, are articulated in this house according to the desired way of life of its inhabitants: “live inwards.” This concept organizes the house, the transitions between spaces, the views and the routes.

In the multiple versions of the preliminary project that are kept in the Samuel Flores Flores Archive —graphic drawings dated between June and September 1979— the fundamental idea of the house is maintained, exploring different possibilities of connection between the main

bedroom and the back garden, the existence of a more intimate, semi-buried living room, and the different variants in the layout of its second floor.

1980

CALETA DE CARMELO URBANIZATION

Connected to nautical sports since his youth, Flores Flores understood that the Uruguayan coast on the Río de la Plata was an ideal support to promote coastal tourism, among many other leisure and recreational activities. As he explained in an article included in issue no. 75 of the magazine *Arte y Diseño* on April 1999, to him, tourism was much more than an industry and traveling was “an inherent question of men.” Faced with this conception, he proposed “to stimulate recreational activities that allow a better and deeper knowledge of men by appealing to their history, customs, and sport” as an “intelligent attitude towards life.”

The various versions of blueprints for this urbanization, which are kept in the Samuel Flores Flores Archive, reveal questions that remain recurrent in the different paths explored. On the one hand, the design of a coordinated system of streets and canals that would grant land and maritime accessibility to each lot. On the other hand, the incorporation of a programmatic battery that would provide the site with urban conditions, transcending the mere real estate subdivision. The programs would include services and equipment for both the residence and tourist activities.

In one of the preliminary projects, dated December 1980, the programs are made explicit: residence, individual and group dwellings, administrative programs, commercial and service areas, free coastal sectors and sectors dedicated to beach and fishing, shipyard, area of camping and recreation.

In the remaining preliminary projects, interesting variants of the proposed routes are observed, some of them with technical details of the planned subdivision.

Along with other coastal developments that Flores Flores will propose throughout his career, Caleta de

Carmelo will be part of a larger project that will be known as the Theory of the Poles.

1980

CALETA DE CARRASCO URBANIZATION

“The last division of Carrasco is now at your disposal.” This is the way the text printed in the sales brochure begins, in which you can also appreciate the photograph of a pine forest and a caption with the main qualities that the cove offered to its future residents. An advertising strategy that, according to the architect, focused on an audience eager to benefit from the old Carrasco, a neighborhood that was beginning to “resent the arrival of new neighbors.” The urbanization, projected in a privileged natural environment close to the capital and the airport, was presented as a place where you could enjoy the coexistence of residential, sport and tourist activities. The offer, which by 1979 was visionary, is currently in force in an area of great real estate growth.

In the Samuel Flores Flores Archive, a typed copy of the drawing specifications that accompanied the subdivision project is preserved, a very complete work that ranges from the concepts that generate the layout to the elements that were considered fundamental for its promotion on the market. There, the spatial solutions are addressed—the street-plaza and water-cove pairs—the technical data with the development of the program and an economic and investment proposal. The emphasis was on organizing lots for various possible types of single-family dwellings and also a group for “low-rise residential complexes.” Control over constructability was a significant issue. In an interview carried out by the newspaper *El País*, Flores Flores explained it as follows: “we ask that in 50% of this area, no more than two [flats] can be built because that protects the buyer [...]. If you buy a piece of land to make your home and then sell a piece of land next to yours for condominium, your peace of mind is automatically destroyed.”

Of course, as the name implies, the cove on the artificial lake was the main attraction and, according to the architect,

“the creative reason” for the proposal. In many newspaper and advertising articles the possibility of a walkable city surrounded by nature was highlighted. The newspaper *La Mañana*, in its issue of September 27, 1981, presented it as a subdivision that allowed breaking “with the capitalist concept of living with its back to the sea” because it made possible the view of the lake for all the houses and had “alleys that end in squares or in the own water mirror.” In fact, the article has a rather illustrative title: “Caleta de Carrasco: a place to live at the level of Vivaldi.”

1984

LA RESOLANA

Carolina Villamonte said in the 2002 number of the Uruguayan weekly newspaper *Búsqueda* that on January 30, 1989 “the renowned Uruguayan architect Samuel Flores Flores, Haroldo Olcese and Juan Pellegrini led the founding group of the non-profit civil association [*Amigos del Faro*].” Among the tasks of this group, which still exists, were the defense and conservation of the historic center of the Punta del Este peninsula, concerns that the architect shared not only because of its formation but also because of its neighbor status: *La Resolana*, a house that is part of the set of those designed for him and his family, is located on a property in the corner of the area, one block away from the sea.

The project dates back to 1984, but a series of graphic drawings dated from 1990 show a proposal for a roof-level extension that would be accessed through an external staircase leaning on the longest property land. It would be a space with a bar and pergola, as an extension of the barbecue located in the patio on the lower level, and a living-study with a fireplace and an adjoining bathroom.

1985

THEORY OF THE POLES

Flores Flores’ interest in tourism as a fundamental cultural activity was present from his youth, mainly associated with

his close relationship with Punta del Este and his fondness for sports sailing. But this disposition to the subject took on a greater disciplinary dimension from his incorporation into the project team of the Tourist Planning Plan for the Languedoc-Roussillon coast directed by Georges Candilis. As the architect recounted in many of the interviews carried out throughout his career, this experience not only strengthened a technical and project perspective on the issue, but also allowed him to build a position regarding the tourism situation in our country. On his return from France, then, this reflective work was reflected in many of the projects he carried out and finally took shape in an interdisciplinary proposal which he called “Theory of the Poles.”

In general lines, the Theory of the Poles tried to unleash the planning of the nautical tourism of the country, placing it in a role of “convergent hinge” at the regional level by linking more closely our maritime coast with the Argentine one. For this, some strategic lines were proposed. On the one hand, promoting the development of tourism based on new relationships between public activity and private capital. On the other hand, the definition of a new territorial system based on the development of a set of maritime poles and tourist stations, in the style of the French *ports de plaisance*, at a distance of no more than sixteen miles from each other according to the needs of the cabotage. Finally, it was proposed that this infrastructure system be linked to non-coastal tourist attractions—what Flores Flores called “relationship between the water-system and the land-system”—to generate a highly seasonal tourist offer throughout the year. In relation to the coastal reality of Uruguay, three main poles were defined: an ocean pole in Punta del Este, a sea pole in Colonia del Sacramento and a river pole in the city of Mercedes. From them, a series of specific stations were proposed, identifying on the coast those points that functioned as natural refuges. In some of the cases, in addition to the docks, the incorporation of a small urbanization associated with real estate and services on a local scale was suggested.

This interdisciplinary work led to a series of specific projects. For the oceanic pole, for instance, a theoretical study of the maritime coastline proposed a series of actions

on the bathing and the bar of the Maldonado stream based on the potential of the port of Punta del Este. Similarly, a pilot plan was devised for the sea-pole whose objective was the tourist development of the Colonia seafront, derived from the “Pro-Colonia” program developed in 1986 by Flores Flores and Ruben Pesci (CEPA Foundation).

Copies of all these proposals are kept in the Samuel Flores Flores Archive. The schemes used by the architects in their presentations and a series of plans, more or less detailed, for the realization of tourist stations at the mouths of the streams associated by proximity to already established tourist sites are also kept. The proposal for a station in *Bocas del Rosario* and the preliminary project for *Marinas del Virrey* in Colonia del Sacramento stand out.

1986

RECHT HOUSE

While the studio was already working on tasks related to the construction of a house planned for Peter Recht, it acquired a large plot with a three-street exit, close to the work in progress, and requested another project for the new site. In such circumstances, then, this house was conceived, which the Argentine architect Stella Maris Rolandi especially remembered in an interview conducted in June 2019, not only because of the peculiar path of her commission but because it required a detailed study of the connections between housing, barbecue and swimming pool, seeking, in his words, “an excellent use of the land.”

1986

THE VILLAGES

“Individualism must be separated from individuality. Individualism contains a feeling of unity and selfishness [...]. Instead, individuality is accepting that we are a unit, an individual, but that we are part of everything that is the community, society, the couple, without denying the identity. This phrase by Flores Flores, collected by issue no. 95

of the magazine *Arquitectura y Diseño*, is perhaps the best gateway to understand his collective housing projects.

The Villages complex, located in Rincón del Indio, articulates those tensions that arise between the individual and the community by grouping the 32 homes that make it up into four independent buildings that coexist in a large common garden. This collective experience is enhanced with the presence of a Club House, a program that the architect had been successfully incorporating in his latest developments and which functions as a caller and hallmark.

Each building —Samuel Flores called it “Village”— has a common covered patio around which the houses are arranged with minimal interaction with each other. The three levels of the building are organized using duplex typologies that are vertically coupled, limiting neighborhood situations to circulation and service spaces. This type of grouping takes up some models developed by George Candilis, Alexis Josic and Shadrach Woods, but is developed by promoting greater autonomy of the units. The social rooms project themselves onto the garden and, in some cases, with pergola terraces that are accessed individually.

In the Samuel Flores Archive, photographs of the project model are preserved, which, in addition to allowing a clear recognition of the spaces and essential compositional elements of the built work, ratify the creative importance of said piece of work in the architect’s design process.

1987

HOUSTON HOUSE

According to the cartoonist Alexia Gol Parés and the architects Stella Maris Rolandi and Patricia Gol Parés, one of the peculiarities of this work resides in the conditions in which the commission was involved, born as a result of the acquisition of the house by Robin Houston in a work originally intended for Peter Recht.

Based on the housing needs of the new client, the adjustment made to the ex-Recht project contained some peculiarities, such as a movable partition wall, of a lifting

nature, between the large living room with a fireplace and the space for the bar. According to Rolandi’s story, the architect conceived for this requirement a technical solution that involved the construction of “a very high wall, above, from where the wall rose and fell by means of a pulley system.”

1987

NARDI HOUSE RESTAURANT

A survey dated July 1986, signed by the surveyor engineer Jorge Rodríguez Mata, sheds light on the altimetry of the terrain, which at just over thirty-five meters long shows a profile with a little less than nine meters of difference in height. Such topographic circumstance was exploited spatially by the project mainly on the axis that make up the access of the house and the terrace flanked by the barbecue and the pool, where a descending route culminates with the return of the bay of Portezuelo as a complete panoramic experience.

Equipped with generous kitchen and storage areas on a lower level, it was designed to also function as a restaurant. As recorded in the graphic drawings, the living and dining rooms were the sectors assigned to the use of guests.

In 2002, already under the ownership of Rodolfo Becaría, it would undergo a series of small renovations, including the incorporation of a garage, the roofing of the terrace in front of the dining room and a modification of the entrance to the private area.

1989

SANTA LUCÍA NAVY

In an interview carried out by *El Observador Económico* in June 1994, Alberto Pujol, President of Naitol S.A., pointed out the importance that the urbanization would have for future residents in this way: “owners of boats that used to sail only three months per year (Punta del Este), now they can do it for nine months, in a river like Santa Lucía with a

draft of over three meters, ideal for cruises”. So it was that the proposal captured the interest of its target audience, so that by the date of the opening of its Club House it already had almost all of the lots sold, some houses under construction and many projects in the process of authorization. The party was also a successful media event. The navy managed to reconcile the economic, political and personal interests of a group of important actors of the time, some linked to nautical sports in Argentina and Uruguay, real estate business or tourism, including the highest government authorities. When asked about the venture by the newspaper *El País*, in an article published on April 11, 1991, on the occasion of his visit to the works, the then President of the Republic, Luis Alberto Lacalle, replied: “I think it has an important presence in what can be the inverse tourist current, that is to say, in our country the tendency was towards the East permanently and we were neglecting the West and wasting it.”

For Flores Flores, this work also meant a first realization in a key theme within his Theory of Poles: a series of marinas that, located at the mouth of rivers and streams at adequate distances, allowed the development of a nautical tourism of quality in Uruguay. As pointed out in an article of the issue no. 26 of the magazine *Arte y Diseño* corresponding to September 1994, the architect was motivated by his own nautical fondness, his concern for the landscape and his preference for gently curved geometries: “it seems that the design of the curved canals evoke the mystery of the permanent discovery of the natural space, with convex banks that allow obtaining greater facades, the presence of nature on the construction and a river that is the motif and protagonist of the entire project.” In *Marina de Santa Lucía*, the Club House and the services for the boats, essential for navigation, accompany the 104 residential lots that follow the North American model of reaching the door of the house both from the car and from the boat. In this sense, according to the article, “the land subdivision guidelines that border the canals avoid generating a continuous front alternating forested spaces with gardens and facades through land use regulations and prescribed heights”, which “undoubtedly favors the privacy and iden-

tity of each user who enjoys the protection of the forest, their own views and the satisfaction of having the boat with its floating landing next to the house.”

1993

LAS MAGDALENAS

Known by the first name of his wife and daughter, this house, the architect’s family home for twelve years, rests on the west slope of Punta Ballena with views towards the bay of Portezuelo.

The 95th issue of the magazine *Arquitectura y Diseño* cataloged it as an inaugural work in regards to the end of Mediterranean monochrome by Flores Flores due to the type of surface treatment of its exterior walls. The change had been imposed, according to the opinion of the architect Patricia Gol Parés, because of the high maintenance requirement demanded by the white finish.

The aforementioned magazine also stated that concern for the efficiency of architecture in the energy aspect had existed only intuitively up to Las Magdalenas. This was the work in which a task on the subject was consciously systematized, through different devices designed for better thermal performance and greater use of solar energy. In this sense, the publication highlighted resources such as the wood system placed as an overhang over the openings, previously used, and the possibility of collecting and storing rainwater for use in irrigation, cisterns and showers.

The first plans, in which it appears under the name Cliffs, are dated 1993, and in 1994, presumably on site, a warehouse and the studio, accessed by a staircase in the courtyard, were added to the initial proposal.

1993

LOMAS DE CARRASCO URBANIZATION

“The enthusiasm of [Martín] Saavedra was remarkable and coincided with my concern. I had already developed the Caleta de Carrasco and Santa Lucía Marina urbanizations

in Uruguay, where I worked with the water and created a great project. The idea was to change the blue of the water for the green of the meadow. This is how I start working on the idea and review the possible land proposals.” In this way, Flores Flores presented in the issue no. 166 of the magazine *Arte y Diseño* the beginnings of the project for Lomas de Carrasco, better known as La Tahona. The original idea, by Pelayo Arocena and Martín Saavedra, did not have sufficient financial support and was taken up by Enrique García de Zúñiga and Leandro Añón, who once again called the architect. The initial proposal for a closed neighborhood with “the comfort of the city in a natural environment” also included an 18-hole golf course, an equestrian club, a restaurant, a tennis court and a paddle tennis court, a swimming pool and various spaces for football, polo cross, etc.

In order to get advice on the execution of this project, Flores Flores traveled to Hilton Head, in the United States, and visited the more than thirty urbanizations whose designs revolve around the presence of different golf courses. His personal challenge was to conceive a project in which all the lots had contact with golf without exception. “It is a court that integrates the houses” which indicated “another difference with the traditional”, since there were no “first, second or third class people”, he explained in an interview with the press. Furthermore, the architect wanted the entire urbanization to be a unit and in issue no. 95 of the magazine *Arquitectura y Diseño* he stated the following: “The cultural landscape of Lomas de Carrasco is a whole, it is holistic, it is the harmony of the parts, nothing can be separated. The study always consulted the parties: golf, water and electrical infrastructure, roads, slopes, roundabouts, everything was consulted harmoniously with the team of advisers the study had.” This is the basic concept that Flores Flores transferred to the urbanization. It is not surprising that Clarín, in a March 1996 article dedicated to investments in urbanization, accompanied one of them with the following text: “All golf. Lomas de Carrasco is a great golf club with country characteristics.”

1998

OCEAN PARK

“The house grew as the couple grew. The first project had a house of forty square meters on the sea line and the changes were carried out from the beginning. The growth of the house was organic, natural.” In this way, issue no. 95 of the magazine *Arquitectura y Diseño* of the year 2015 presented Ocean Park, the house that Flores Flores designed for his daughter Magdalena and his son-in-law. The possibility of having a close and continuous contact with the “owners”, a term that the architect used for those who were owners and inhabitants of his works, allowed him to combine the requirements of the family with the evolution of the house. Thus, four extensions were carried out while it was on site, incorporating the modifications in a single process. The initial takeover, a ground floor of private rooms and a social top floor, allowed a greater number of bedrooms to be arranged on the ground in a natural way. In turn, it contributed to the projection of social spaces on the landscape through large terraces. These growths were incorporated into the set of white and curved planes, exterior stairs, double-height volumes and sloping ceilings raised from the initial project.

2004

LEBORGNE HOUSE

In the set of Flores Flores’ work, the Leborgne house stands out for the use of color and the absence of curved lines. The use of green tone on the walls enhances the link between the architecture and the surrounding nature. According to the architect, this aspiration was always present and was facilitated by the new technologies in synthetic paints that allowed achieving a similar relationship of durability and costs with respect to what the paint provided to lime. Notwithstanding, according to the version that is included in issue no. 238 of the magazine *Arte y Diseño*, the exclusive use of straight lines was a special claim of the inhabitant who commissioned the work.

Despite its differences, the house has several elements in common with the works of the period known as “White Architecture”, mainly in the resolution of access. Regarding its definition in this work, the architect mentioned in issue no. 95 of the magazine *Arquitectura y Diseño* that the atrium was not a shortcut. Furthermore, he added that “if one preaches the person, singularity matters. Architecture is a mystery. Everything has a process, a ritual. The rite requires a certain intimacy. In the atrium the inhabitant is identified, fulfilled with the rite of receiving you well.”

As in other of his works, the access to the roof is via external stairs. In this case, one of them was also incorporated into the courtyard as a prominent element.

2007

LA RINCONADA

The house was built in Punta Ballena. It is located on a particularly steep terrain, close to route 10, from where there is a panoramic view of the entire surrounding beach. When walking the side street to the property, which leads to the coast, you can clearly see how the house appropriates the slope. On the access street there is a single level, with an intimate façade, closed by large curved planes that open small vertical windows between them. On the rear façade, two levels are developed with large glazed planes and a small semi-buried volume. This layout of the house allows an opening to the main views from almost all rooms, highlighting the kitchen as a place of privilege.

This game of movements between volumetry and topography, tested by Flores Flores in many of his works, is intensified in this case by the profuse use of horizontal and vertical curved lines. There is no doubt that the use of the model as the main design tool gave the architects a singular freedom to model the shapes. At the same time, the work between architecture and landscape contributed to the fact that the immediate exteriors of the house could also appropriate the changes in ground level through platforms and paths to the garden and pool. The house,

which stands out in its surroundings, has been published in several magazines. Flores Flores referred to it in an article published in issue no. 21 of De Punta Magazine, stating: “the person who builds a house in Punta del Este seeks harmony, nature, recreation, uniqueness and, above all, seeks to forget the whirlwind of the city.”

2007

TORINO HOUSE

“The house rises with deep respect and discretion in the middle of the idyllic landscape, in one of the high areas of a large fraction of countryside flanked by crown forests and a natural and artificially expanded lagoon. The views towards the four cardinal points show paths that are lost on the horizon, which forks. When the inhabitant hires the services of Flores Flores, the former already had the land. A large field fraction in rural José Ignacio. The idea was to build a house for the holidays, near the sea but located in the countryside. In this way, the magazine *Arte y Diseño*, in its issue no. 203, presents the house built for the Torino family, located in José Ignacio. The producers of the article, Fiorella Galli and María Noel Fossati, devote their attention to the significance of the rites and associated rituals of the inhabitants at the time of the project in the work of Samuel Flores and, particularly, the way in which these manifest in the conception of the house. In this sense, they highlight the tours that the architect made around the place with future inhabitants to learn about their tastes and their way of life. They relate how, from these conversations, a proposal was made for a large house to accommodate family and friends that would also function as a small apartment when the situation was that of the married couple alone, without other people. For this purpose, the autonomy of some rooms with respect to the whole was proposed, a matter that had been extensively tested by the architect in several of his previous projects. On this occasion, the definition of an atrium in the access to the house, framed by stone walls, was also used. In this regard, the architect mentioned in issue no.

114 of the magazine *Arquitectura y Diseño*: “one of the most arduous discussions with the inhabitants focused on the use of stone. I must confess that it is not a material I resort to, I am not very enthusiastic about building with stone. But soon I discovered that it was important for the couple that would inhabit the house, it was not a whim for being fashionable, the stone represented the landscape for them and spiritually encouraged them.” In this way, the material used becomes part of the rite of access to the house. Once inside, this one closes itself with a patio designed as a contemporary *impluvium*.

2015

LOS PÉTALOS

“His concern for the landscape is famous and controversial.” In this way, the firm position of Flores Flores in relation to the proper relationships that should be established between nature and architecture was summarized in issue no. 8 of the magazine *Arquitectura y Diseño*. A position that accompanied his entire career and that he publicly exposed on multiple occasions. Samuel Flores’ firm attitude towards this issue was explained in the aforementioned publication in the following way: “he has defended his projects to the hilt as well as the places he has seen endangered. He has discussed with the leaders in office, with investors, with his colleagues and with his own client-inhabitants.

One of the subjects in permanent debate was his categorical opposition to the construction of tall buildings. When presenting this project in issue no. 95 of the magazine *Arquitectura y Diseño*, the architect stated: “I have physical reasons to deny height, psychic reasons for the same purpose, I have a deep respect for the person and his individuality. This is how Los Pétalos was born. Today we have the possibility of making a community building that respects the person, the possibility of providing the inhabitant with a unique space that combines the advantages of individual housing with the advantages of what he understands a traditional apartment has. Excessive height is the only place where a full refusal appears. To me, that has no solution.” And he added to his argument: “when you exceed the height of the trees, you are beyond the landscape. The mammal physically and psychologically needs to touch the ground.”

Los Pétalos project proposes, in the words of the architect, “a plural solution for families, which at the same time respects the uniqueness of people” and seeks a synthesis in which the potential of group housing is brought together, while looking after the privacy of each unit as its integration to the landscape. The team of architects proposed to arrange the houses around a common space in a similar way to the distribution of the petals on a flower. A concept that gave rise to two specific projects: the Rosas complex, which explores possibilities in a unique building, and Los Laureles, which articulates the houses in groups of four independent volumes.

MEDITERRANEAN ARCHITECTURE: THE INTERNATIONAL DISSEMINATION OF A MYTH*

ANTONIO PIZZA AND MARISA GARCÍA VERGARA

In November 1964, the MoMA in New York presented the exhibition *Architecture without architects*, organized by Bernard Rudofsky.¹ Conceived as a traveling exhibition, the exhibition would travel throughout the country and, for more than a decade, would also be presented outside the United States.² The exhibition proposed a reevaluation of the vernacular as an alternative to modern architecture and, while challenging the role of the architect in shaping the built environment, questioned the tacitly assumed parallelism between traditional architecture and the so-called underdeveloped world.

The exhibition’s eponymous catalog, which carries a significant subtitle “Brief introduction to architecture without genealogy”, translated into several languages, became one of the emblematic publications of its time, a clear

manifestation of the seduction that primitivism exercised over the modernity. Its success testifies to the fascination of many architects and critics of the time for anonymous, popular or vernacular constructions that, considered as the result of a supposedly direct and unmediated interaction between people and their environment, represented a stage “intact”, pure and, therefore, more authentic of the architecture.

Rudofsky’s book timely influenced the revisionist atmosphere that dominated the architectural panorama since the end of the Second World War, when new concepts such as “humanization”, “democratization”, “organicism”, destined to make productive the “crisis” of Modern architecture began to be used as alternatives to replace terminologies and rationalist references considered already outdated. The interest in the achievements of popular culture had its particular moment of boom in the context of global concern for a recovery of the anti-elitist dimension of the discipline.

However, Rudofsky’s radical approach will go beyond customary bets on the need to incorporate into contemporary architecture what has been learned from these anonymous types of architecture. In his case, the provocative appreciation of anonymous or collective creations, in which the architect has literally not intervened, which seems to constitute a guarantee of recovery of the discipline, whose esoteric gifts are clearly in decline, does not

* This article has been published within the framework of the project “Spanish architecture in the international media: publications, exhibitions, conferences (AEMCI 1: 1940-1975)” Ref. HAR2017-85205-P. Ministry of Science and Innovation.

1 *Architecture without architects*, Museum of Modern Art, New York, Nov. 1964–Feb. 1965. Cat. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture* (New York, 1964) [tr. cast.: *Arquitectura sin arquitectos*, Buenos Aires, 1974].

2 On the controversies raised by the MoMA exhibition, especially within the AIA that requested its censorship, see: Felicity Scott, “An eye for Modern Architecture”, in *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage* (Basel, Boston, 2007).

lie in deepening or in the transformation of their specific knowledge, but rather in the “absence” of the architect, in the redemptive cancellation of the role of the contemporary professional:

Architecture without genealogy is so little known that it does not even have a specific name. In search of a generic name we will call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural as the case may be.³

The brief text of the catalog introduces the 156 photographs that are organized thematically in an arrangement that is foreign to any chronological, typological or geographical categorization, blurring the boundaries between architecture and other disciplines. A critical and transversal claim, which states diversity and complexity as essential values of the built environment while rejecting the objective appreciation of popular architecture, showing the various scales of human work with which settlements, territories and, ultimately, landscapes⁴ are formed. As Rudofsky states:

The exhibition will help us free ourselves from our narrow panorama of official and commercial architecture; [...] It is frankly controversial to compare the serenity of architecture in so-called underdeveloped countries with the sterile architecture of industrial countries. [...] The beauty of this architecture has long been considered accidental, but today we are in a position to recognize it as the result of a special sense of taste in handling practical problems [...]. House shapes, sometimes passed down through several generations, appear as eternally valid.⁵

By proposing the exhibition as “a starting point for the exploration of our architectural prejudices”, Rudofsky called for a new genealogy for architecture, rejecting the orthodoxy of architectural histories, with its emphasis on the architect’s individual work, to make the collective and anonymous works more important. The images collected by Rudofsky assume a role that goes beyond the documentary: they are presented as an evocative catalog of spatial solutions that, through suggested associative relationships, will allow the construction of new narratives, capable of generating ideas and proposals that could finally be transfer to contemporary architectural practice. Indeed, Rudofsky himself will make instrumental use of the themes of vernacular architecture and, in particular, of the domestic spaces of Mediterranean architecture, profusely reproduced in his book, which he reinterprets in his European residential projects and will later also transfer to other contexts such as South America or the United States.⁶

The acknowledgments in the catalog⁷ include recognition of key figures of modernity, including the Spanish architect Josep Lluís Sert,⁸ of whom he will say at another time:

Fifty years ago, modern architecture was oriented to the south, like a sunflower. In his youth, the Puritan LeCorbusier (sic) discovered the humanizing influence

3 Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*; we will quote from the Castilian edition of this text, without page numbering.

4 Alessandra Como, “Bernard Rudofsky: From Images to Architecture”, *Journal of Comparative Cultural Studies in Architecture*, no. 11 (2018), 42-49. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada, 2014).

5 Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*.

6 In 1938 Rudofsky emigrated to Argentina first and then to Brazil, where he built the Frontini and Arnstein houses, in San Paolo, ca.1939-40, as well as the Fotoptica store, c.1940, for which he also designed furniture. In 1940 he moved to the USA, built the garden house with Nivola on Long Island, 1949-50, and the expansion of the Carmel house in Bloomfield Hills, Michigan, 1962-64. On this, see: Bernard Rudofsky, “Giardino, stanza all’aperto. About the Casa giardino a Long Island NY”, *Domus*, no. 272 (1952), 3-4.

7 Rudofsky, “This project would never have been carried out without the enthusiastic recommendations of the architects W.Gropius, P.Belluschi, J.L.Sert, R.Neutra, G.Ponti, K.Tange... who, coming from countries rich in vernacular architecture, they encouraged me”, in *Architecture without architects*.

8 Antonio Pizza (ed.), *Josep Lluís Sert y el Mediterráneo* (Barcelona, 1997); Josep María Rovira (ed.), *Sert, medio siglo de arquitectura 1928-1979. Obra Completa* (Barcelona, 2005); Antonio Pizza (ed.), *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50* (Madrid, 2019).

of the Mediterranean, the sea that, in death, he literally claimed as his own. In 1930, J.L. Sert early proclaimed modern architecture as a triumph of the Mediterranean. It has been a disgrace that, in the last decades, architectural thinking has been dominated by professionals from cold areas, and only lately have we become aware of the magnitude of the dehumanization that they have caused.⁹

AC magazine and popular Mediterranean architecture

Indeed, Rudofsky was aware of the positions, well known in the international arena, that Sert had assumed within the Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture [GATCPAC], founded in Barcelona in 1930.¹⁰ In the course of the thirties, the activity of the GATCPAC gradually moved away from the radicalism of modern architecture in its orthodox aspect of Nordic inspiration to reaffirm its belonging to the Latin Mediterranean tradition.

In fact, Sert himself had published in 1934 an article titled —casually? — “Architecture without “style” and without architect”, where he stated forcefully:

In all countries there is an architecture of all times that is generally called popular [...]. As for the Mediterranean countries, this architecture presents some characteristics — which we could call constant — which, many thousands of years old, have survived to this day in all their purity: geometric shapes, pure prisms, creation of the human spirit in strong contrast on a

natural and irregular background. Light shades, lime white or lightly colored pink, green, gray, etc. Optimism and a feeling of calm life, exaltation of the geometric spirit of the Latin world.¹¹

As early as 1933 an article signed by the group had appeared in the magazine *Art*, which anticipated the topics that would be fully accepted in future issues of AC (Documents of Contemporary Activity), the organ of dissemination of the group’s ideas and activities. This first article stated emphatically:

Modern architecture, currently well understood, has many points of contact with popular Mediterranean architecture. Why then has this modern architecture been defined as Germanic? [...] The technical victory may go to the Nordic countries, until now [the] most advanced, however, it is evident that, architecturally, the Mediterranean influences spiritually, at least in architecture, in all of Europe today. Modern architecture is a return to the pure forms of the Mediterranean. It is one more victory of the Latin sea!¹²

Later, these positions will be reaffirmed in numerous articles that will be published in the AC magazine and will also be implemented in architectural practice, as illustrated by the collective’s projects accompanied by texts and critical reflections on the state of the discipline.

It is not surprising, then, that in the first issue of AC¹³ magazine, the symptomatic parallels were presented in the serial homes built by J.J.P. Oud in the Weissenhofsiedlungen in Stuttgart from 1927 and the “without architect” houses in the Catalan coastal town of Sant Pol de Mar, modest fishermen’s houses with their whitewashed cubic

9 Bernard Rudofsky, handwritten note cit. in Felicity Scott, “Allegories of Nomadism and Dwelling”, *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, eds. Sarah Williams Goldhagen and Réjean Legault (2000), 215.

10 Antonio Pizza and Josep María Rovira (eds.), *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad* (Barcelona, 2006); AA.VV., *AC. La revista del GATEPAC (1931-1937)* (Madrid, 2008).

11 Josep Lluís Sert, “Arquitectura sense “estil” i sense “arquitecte””, *D’ací i d’allà*, no. 179 (Barcelona, 1934). Italics of the original.

12 GATCPAC, «Las raíces de la arquitectura moderna», *Art*, no. 3 (Barcelona, 1933). This article reappeared in AC, no. 18, 20 trim. (1935), 31-33.

13 “Elementos Standard en la construcción. Claridad-orden-arquitectura. San Pol de Mar”, AC, no. 1 (1931), 24-25.

volumes arranged in a row [Fig. 1]. An affinity that is explained in conceptual terms:

In the towns of the Levante coast before the rise of the architect: equality of needs, equality of plant, which results in repetition of exterior elements, there is no façade. The problem has been solved with maximum simplicity, taking into account the climate and the inhabitant in order to scale the different elements: doors, windows, etc. [...] The Standard appears.¹⁴

According to this linear interpretation, the standard, the principle of maximum saving of material resources and expressive means, does not derive exclusively from Taylorist industrialization or advanced technology; on the contrary, its roots sink into the distant past, of an ancestral nature, showing symptomatic points of coincidence with the archaic artisanal production methods.

Nonetheless, soon after, the conceptual affinity that was previously established between popular tradition and avant-garde architecture will be polarized in antinomic terms. Popular architecture will no longer be a benchmark of legitimacy that validates the avant-garde, however, it is presented as a guide and guarantee to overcome the crisis of modern architecture:

The pure functionalism of the machine for living is dead. [...] Architects and theorists, especially Germanic, took the functionalist essays to the absurd. But the architectural revolution that has spread throughout the world and that gives us new, more humane, perfect and expressive constructions every day continues.¹⁵

The key to this change now seems to lie not in the formal mechanistic assimilation of popular architecture with functionalist concepts as the standard, rather than in its own condition of alterity, which arises precisely from those racial factors that, along with environmental restrictions and the limitations of material resources, are what impose and determine its form and character:

This popular architecture has eliminated all ornamental elements and derives all its interest from the combination of simple and clean forms [...] of an absolute lack of ostentation prejudices [...]. This architecture has reached Standard forms, forms dictated by a climate and by racial characteristics together, imposed by the materials available to the builder in each particular case.¹⁶

In fact, in the same issue of the *D'Ací i d'Allà* magazine, a special issue coordinated by Sert and Joan Prats on behalf of the GATCPAC and Amics de l'Art Nou respectively, a brief review-comment of the Le Corbusier's book, *Cap a una arquitectura*, illustrated with photographs by Germán Rodríguez Arias of rural Ibizan houses was published.¹⁷

Vernacular architecture: between regionalisms and functionalism

In the Spanish architectural scene, the renewed attention to popular architecture was also reflected in the editorial production. Various studies dedicated to traditional construc-

tions contributed to disseminating local architectures, defending the recovery of different regionalisms and generating a shared sphere of reflection from confronted ideologies.¹⁸

The publication in 1930 of the book *La casa popular en España* by Fernando García Mercadal tries to revalue the humble architectures of the rural environment and, with an indebted approach to "human geography", pays special attention to the Mediterranean house, specifying some of the invariants that will substantiate the interpretation of these models:

The Mediterranean houses program is extremely simple. [...] The dependence of the house plan on the climate, in the Mediterranean popular dwelling, could not be more obvious [...] it appears to us with too much uniformity of line, lack of expression, without any decoration, without balconies flown, without open portals, without eaves. They are something dead or otherwise strange. Mahón, all geometry, perhaps fulfilled the aspirations of the most fanatical Cubists.¹⁹

In order to promote the valorization of the traditional tectonic forms of the Mediterranean, this ideology is explicitly inspired by the two monographic issues of AC dedicated to popular architecture [Fig. 2].

The first of them, published in 1935, presents popular examples of Mediterranean architecture, both Cordoba and Cadiz, Almeria or Levantine, photographed by Margaret Michaelis during a trip that she undertook with Joan Miró and Sert in Andalusia in 1935. In the editorial of this issue the premises are clearly expressed:

The main characteristics common to this architecture are its elements: doors, windows, porches, etc., all on a human scale, and with an absolute absence of superfluous decorative motifs and absurd devices. (...) Another essential characteristic is that neither the elevation nor the plan ever respond, in popular architecture, to a premeditated composition. The set is nothing more than a simple juxtaposition of simple bodies with the greatest rational sense.²⁰

The second, dedicated to rural architecture on the island of Ibiza, was published in 1936.²¹ In this presentation, anthropological bias studies and photographic reports by the Dadaist Raoul Hausmann²² will converge, as well as those by Erwin Heilbrunner (Broner), who analyze the Ibiza's self-construction and the geometry of the rural house, highlighting its principle of structuring from simple bodies that grow according to the needs of its inhabitants [Fig. 3].

Possibility of an island: Ibiza

Throughout the thirties, Ibiza had acquired a mythical aura for a fleeing *intelligencia* of the totalitarian regimes that dominated the European metropolises. Between 1932 and 1936, various intellectuals, scientists and artists settled on the island. Among them were the writers Albert Camus, Elliot Paul and María Teresa León, the painters Wolfgang Schulze (Wols) and Médard Verburg, the poet Rafael Alberti, the art critic Jean Selz and the philosopher Walter Benjamin.²³

14 "Elementos Standard en la construcción", 25.

15 Sert, "Arquitectura sense 'estil'..."

16 Sert, "Arquitectura sense 'estil'..."

17 The first to call the GATCPAC's attention to Ibiza's architecture was Germán Rodríguez Arias, who after traveling to the island in 1928, wrote a short article that he published with his photographs: "Ibiza, the island that does not need architectural renovation", "In Ibiza there are no historical styles", AC, no. 6 (1932), 28-30. Rodríguez Arias, who years later would build Pablo Neruda's house in Isla Negra, Chile, also built his own home in San Antonio, published in AC, no. 19 (1936), 30-31.

18 Among the most outstanding: Josep Danés i Torras, *Arquitectura popular* (Barcelona, 1919); Alfredo Baeschlin, *Casas de campo españolas* (Barcelona, 1930); Fernando García Mercadal, *La casa popular en España* (Madrid, 1930); Alfredo Baeschlin, *Ibiza*, Cuadernos de Arquitectura Popular (Valencia, 1934).

19 García Mercadal, *La casa popular en España*, 54-55.

20 "La arquitectura popular mediterránea", AC, no. 18, 2º trim. (1935), 15. The articles of this group are: "Poblaciones andaluzas", 16-27; "Poblaciones mediterráneas", 28-30; "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna", 31-36; "Los engendros de la arquitectura típico-popular", 37-39; "Elementos de la industria popular", 39-40.

21 Raoul Hausmann, "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", AC, no. 21, 1r. trim. (1936), 11-14.

22 AA.VV., *Raoul Hausmann. Arquitecto*. Ibiza 1933-1936, (Ibiza, 1991).

23 Cfr. Vicente Valero, *Viajeros contemporáneos: Ibiza, siglo XX* (Barcelona, 2004); Antonio Colinas, "Viajeros y arte", *Ibiza, la nave de piedra* (Barcelona, 1991).

The observations of Benjamin, who during his two stays on the island experienced the conditions of daily life in the rural house, are collected in his *Ibizenkische Folge* [Suite ibicenca] diaries:

No collector could display on the walls of his lobby valuable carpets or paintings with more confidence than the peasant can display these chairs in the bare room. But they are not just chairs either, they have changed their function instantly, when the hat hangs over the back. And in this new arrangement, the straw hat seems no less valuable than the chair. [...] the true secret of their value is that sobriety, that sparseness of the living space, in which not only can they visibly occupy their rightful place, but they also have enough play space to be able to satisfy the large number of functions hidden, surprising again and again [...]24

Observations on the interior spaces and popular objects that conserved “a paramount aura”, which complement the research of Hausmann, who will not only photograph “the chairs”, but will also speak of them in a particular way:

...this is how we Europeans are, so incorrigible, so clumsy, accustomed to the custom that the house, made of stones and beams, of spaces made of mortar and lime, was just our house, it will be our house, when the frames of three chairs are deposited in it [...]. Thanks to this central point, which forms three chairs around a table in the oblique box of the clean room, the structure is understood, the interrelation of the isolated spaces.25

Hausmann captured in a prolific series of articles his studies on the Ibiza territory that he will publish in various magazines.26 In them, the architecture of the island is described as refuge and shelter, vindicated in its simplicity and immediacy, in the primitivism that interweaves man with the telluric landscape.

Ibiza is, par excellence, the land of architecture without an architect. The houses that the peasants build there are of such a pure style and of such a harmonious expression that they can perfectly support the comparison with the thoughtful and calculated works of modern architecture. As soon as you run away from the city, you go from surprise to surprise: everywhere the same plastic perfection, the nobility of house shapes. [...] You are in the presence of a purer, more finely intuitive expression of the art of building.27

His rigorously architectural notes from surveys of indigenous buildings fascinated the GATCPAC components; some of them were published in the number of AC dedicated to the popular architecture of the island of Ibiza:

The Ibizan rural house retains its vestige of a cave [...]. Another great difference with the Roman plan is its arrangement on the ground: cubes more or less high, long or wide are joined in a staggered way to form a rhythmic block. The bedrooms are located in the highest place; the porch or *porchet*, in the lowest. This construction complex consists of several cubic pieces built around the kitchen and the porch according to the needs of its inhabitants. [...] This type of construction is an unsurpassed example of architectural functionality.

[...] There are practically no decorative elements in the Ibizan rural house.28

Along with the article “Elements of rural architecture in Ibiza” that includes Hausmann’s studies, the number of AC on Ibiza architecture also includes the pages signed by Erwin Heilbronner, which are presented as a catalog of rural houses, with their drawings of survey and an extensive photographic report.

The typical Ibizan house, which sometimes appears to be a bit complicated, is, in reality, a logical consequence of the needs and possibilities of the peasant from all points of view: climate, work, constructive means, economic means, etc., in short, it is a perfect and clearly functional home [...]. These rural houses impress us with their formal beauty, like everything that is good and simply conforms to its object [...]. The peasants, despite being illiterate most of them, are endowed with the most important sense of “intuition”, uniting all the parts in a harmonious set, knowing how to do without vanities and ostentations.29

His first work in Spain is also published in the same number: “Establishment of baths on the Talamanca beach”, which will be the first example of modern architecture built in Ibiza [Fig. 4]. A project in which Le Corbusier references, such as, for example, the villa Le Lac (1922-1924) on Lake Lemán, add the important use of color that is actively involved in the plastic composition. The painter Will Faber30 made the wall paintings in this small service building on the beach that is organized as a highly articulated volumetric assembly, despite the modest scale, interacting with

the maritime landscape through a series of openings in the perimeter wall that they enable fragmentary views of the environment. A first dialectical synthesis between architecture, painting and nature, aspects that will be central to the author’s later work, whose most prominent architectural example is perhaps his own Broner house, built in 1960.

Throughout the twenty-five issues of the AC magazine, there are many examples of the “Mediterranean tradition”. From a test of duplex dwellings, “Study Homes in a Majorcan cove” (AC no. 6, 1932), to the detachable houses for the weekend (AC no. 7, 1932); from an example of summer existenzminimum by Sert, “Two types of minimum beach house” (AC no. 8, 1932), to the version of the peasant house of the project by Germán Rodríguez Arias or the more programmatic “Little houses for “Weekend”” by Sert and Torres Clavé (AC no. 19, 1935) [Fig. 5].

Italy: from the functionalism of matter to the functionalism of the spirit

On the other hand, at the beginning of the 20th century, in various European countries, there is a recovery of budgets that, transformed into ideology, will not only be useful for guide national policies and aesthetic programs, but also to organize very precise figurative stereotypes.31

In the field of Italian culture, during the thirties, the architect Gio Ponti, at the head of the *Domus* magazine, led an investigation into single-family housing rooted in the Mediterranean tradition, which would be carried out in close collaboration with Rudofsky. About this fruitful cooperation, which was developed between 1934 and 1937, Ponti went on to say: “The Mediterranean taught Rudofsky, and Rudofsky taught me.”32

28 Raoul Hausmann, “Orígenes y descripción de la casa rural ibicenca”, *Revista de Tradiciones Populares* (I) (Madrid, 1944); cit. in: AA.VV., *Arquitectura y espacio rural en Ibiza* (2002), 179-180.

29 Erwin Heilbronner, “Ibiza (Balears). Las viviendas rurales”, *AC*, no. 21, 1r trim. (1936), 15. In bold in the original.

30 Faber decorated the Hotel Portmany in Sant Antoni. After the civil war, she settled in Ibiza.

26 Raoul Hausmann lived in Ibiza between 1933 and 1936. Cfr. Raoul Hausmann and Walter Segal,

27 Raoul Hausmann, “Ibiza y la arquitectura sin arquitecto”, *D’Ací i D’Allà*, no. 148 (Barcelona, 1936); Hausmann and Segal, “L’Architecture de l’île d’Ibiza”.

24 Extract from Ibezian *diario* of Walter Benjamin, cit. in Vicente Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona, 2000), 22.

25 Raoul Hausmann, *Hyle. Ser-sueño en España* (Gijón, 1997), 92-93.

31 Cfr. Jean-Francois Lejeune and Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contest- ed Identities*, (London-New York, 2010).

32 *Espressione di Gio Ponti* (Milan, 1954), 25.

Rudofsky's stay in Italy coincides with the presentation at the Triennial of 1936 of the important exhibition organized by Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel on "Rural Architecture in the Mediterranean basin",³³ an event that would have broad resonances in the editorial field and in the *Domus* magazine itself founded by Ponti in 1928, which would also have the active participation of Rudofsky during the 1937-38 biennium.

Interest in popular architecture in the southern countries soon manifested itself in Rudofsky, through numerous trips, study stays, theoretical works and projects with a southern bias, although his architectural language remained faithful to the elementalism of the *Neues Bauen* that reigned both at the Technische Hochschule in Vienna during his academic training between 1922 and 1928 and in the professional offices in which he worked at that time, cultured of a rigorous modernity,³⁴ in which the heritage of Adolf Loos and his ethical cultural considerations gravitated.

The tension between a modern propaedeutic and the gradual assimilation of another culture, linked to the Mediterranean tradition, to the popular, inspired by his pilgrimages to the south, would complement his technical training. His first trip to southern latitudes dates back to 1925 with the destination of Bulgaria, Turkey and Asia Minor. Italy would be the next visit, in 1926, 1927 and 1931, while in 1929 he headed to Greece, stopping on the island of Santorini, to collect material for his doctoral thesis, presented in 1931 with the title "A primitive type of construction in cement in the southern Cyclades" and where the first considerations on indigenous architecture are already found, focused on identifying the essential unit of the "room" as a starting point for project practice:

The walls of these prehistoric buildings were made up of the same irregular blocks, still in use today. Although the ceilings have collapsed under the weight of the pumice stone, it can be clearly seen that each room had its own vault.³⁵

In his works of the 1930s, some in collaboration with Gio Ponti and others with Luigi Cosenza, Rudofsky will formalize this "room" as an aggregative unit, with an elemental geometry, of pure prisms, structured in rigorous orthogons. Despite claiming a necessary compositional "organicism", his works, generally inserted in contexts with strong natural and landscape pre-existence, will make no nostalgic concession to vernacular poetics, they will not quit the assumed modern "artificiality" of architectural intervention. The "room" as a foundational place would be the core of conceptual irradiation of his practice: an essential domestic container, enclosed by four walls, sometimes open to the sky, where the clear separation of the parts and the identity of the delimited spaces structure the sequence of relations between interior and exterior. The recurring typological model in his projects is that of the "house with a patio", an obvious reinterpretation of the Roman domus, although also reminiscent of the experimental house "Haus am Horn", known by the author during his visit to the Bauhaus Weimar in 1923.

The project of his house in Procida (1935) will become an archetypal Mediterranean approach [Fig. 6]. Indeed, contact with this Neapolitan island would represent a revelation for the author, who will write in *Domus*:

Tourists, cruise passengers, snobs, it would be better if they forgot the name of Procida; the artists, on the other hand, will find here new sensations, the architects new revelations, the gourmet news, the lovers a

refuge. Whoever has a bit of everything said will find in Procida the place chosen by his destiny.³⁶

The project, published in *Domus* along with eloquent drawings and literary comments, bears the significant title "We don't need a new way of building, we need a new way of living", also headed by the following apodictic phrase: "we lost contact with the ground"³⁷ [Fig. 7]. Indeed, the soil is the main element of the project. In it you eat, sleep, or completely bury rooms such as the bathroom.

At Villa Oro, designed with Luigi Cosenza in 1936, the relationship with the terrain and topography is decisive. Located on a cliff, overlooking the Bay of Naples, the villa is a set of volumes, some cantilevered, others inserted into tuff rock, according to a studied game of solids and voids that underlines the link between the interior and the exterior. The arrangement of the internal spaces is apparently simple: the rooms are arranged in succession, although the tours replicate a spatial experience close to labyrinthine fragmentation.³⁸

The house on the Positano coast, Villa Campanella, studied with Cosenza in 1937 in response to a request from Ponti for *Domus*, features two volumes of different heights, one plastered and the other in limestone, and a series of open spaces around the patio. Although it is a theoretical project, it was published with details and calculations. It was even published, with an imaginary discussion with the client, who would be "educated to live in a different way."³⁹

In the San Michele Hotel complex in Anacapri [Fig. 8], in collaboration with Gio Ponti in 1938, the repetition of simple units replicates the vernacular mechanisms of aggregation typical of Mediterranean towns and villages.⁴⁰ The proposal envisages the construction of a central core of collective services and a series of independent units arranged in the forest overlooking the Gulf of Naples. Each unit is connected to the service nucleus by a network of paths through the vegetation. The project, conceived as a new model of tourist accommodation, imagines a space capable of providing a simple and natural lifestyle, of materializing the idea of a Mediterraneanness suspended between history and myth. In 1941 Ponti published a variant of the project in *Stile* magazine, presenting it as the ideal solution for tourist facilities on the Dalmatian Coast.⁴¹

Indeed, the proposal by Ponti and Rudofsky, a foreshadowing of contemporary resorts, would help as inspiration for a project by José Antonio Coderch from 1945: the tourist town "Las Forcas", in Sitges [Fig. 9], a fragmentation of what is built in family dwellings; the use of a typology with a patio, which becomes an articulated model of landscape settlement; a dialectic between the individual (housing) and the collective (community services); an elemental volumetric language and particular details (wells, vines, wooden beams, blank plasters) with explicit references to the fishing villages of the Mediterranean cornice.

36 Bernard Rudofsky, "La scoperta di un'isola", *Domus*, no. 123 (Milan, March 1938), 2-5.

37 Bernard Rudofsky, "non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, no. 123 (Milan, March 1938), 10.

38 Luigi Cosenza and Bernard Rudofsky, "Una villa", *Casabella*, no. 100 (1936), 9; Gio Ponti, "Casa a Posilipo", *Domus*, no. 120 (December 1937), 6-15.

39 Bernard Rudofsky, "Una villa per Positano e altri lidi", *Domus*, no. 109 (1937), 17; Gianni Cosenza and Francesco Domenico Moccia, *Luigi Cosenza. Opera Completa* (Napoli, 1987), 113; Víctor A. Lafuente Sánchez, "Gio Ponti y Bernard Rudofsky: la casa mediterránea y su representación en la revista *Domus*", *EGA*, no. 26 (2015), 256-265.

40 Gio Ponti, "Albergo di San Michele o Nel Bosco all'isola di Capri", *L'Architettura* (Junio 1940), 273-286. See Elena Mucelli, (2017) "Houses in the Wood to enjoy the Sun and the Stars", *Agathón. International Journal of Architecture, Art and Design*, 2 [online], 157-164.

41 Gio Ponti, "Un nuovo tipo d'albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia", *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, no. 8 (1941), 16-22; Gio Ponti, "Come la casa al mare? Come le case sulle coste della Dalmazia?", 23.

33 Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale* (Milan, 1936). Guida della sesta Triennale, Triennale de Milan (1936).

34 On the education and career of Rudofsky: Andrea Bocco Guarnieri, *Bernard Rudofsky: a humane designer* (New York, 2003).

35 Bernard Rudofsky, "Origine dell'abitazione", *Domus*, no. 124 (Milan, April 1938), 16-19.

Mediterranean culture: experience and poverty

For Rudofsky, the “center” of this evoked Mediterranean culture, by definition more “human” than any architecture faithful to modern orthodoxy, was undoubtedly “the house”; spatial and existential entity essential to the development of a simple life, about which I would return in a 1955 publication, *Behind the Picture Window*:

I propose to analyze some of our convictions, as exemplified in the house; [...] with the objective of demonstrating that the essential qualities of the habitability of the house are not, or only indirectly, related to technology and economy; and to redefine some of the functions of the house and, perhaps, to make the reader aware that a great deal of pleasure is being lost by meekly accepting current limitations.⁴²

Rudofsky’s approach to Mediterranean architecture and the way he interprets the vernacular in his project practice differ from other contemporary points of view, more theoretical in nature. Rudofsky always remained oblivious to the arguments raised by rationalist architects in relation to Mediterranean architecture, particularly those who, in the Italian environment, insisted on harmonic proportions, geometry, the link with classicism, as well as functionalist statements. But he also distanced himself from other anthropological studies, specifically focused on the vernacular and the study of the architectural response to environmental, climatic, and geographic conditions.⁴³ Yours would be an intuitive, anti-intellectual, fully visual approach. The close relationship among the images collected on his travels, those from the exhibition

Arquitectura sin arquitectos and the architectural themes of his projects shows how through an anti-academic, un-systematic and non-theoretical approach they become an inventory of spatial solutions, a set of themes from which to generate new ideas and architectural projects.⁴⁴

In any case, the meaning of this use of the conceptual term “Mediterranean”, with its derivation of “Mediterranean house”, should be asked to free ourselves from semantic ambiguities that help to create myths rather than to interpret realities. Actually, 20th century architecture frequently resorted to this conceptual reference, reflecting a coincidence of interests with wider sectors of literary and visual culture that persists, through the citation of archetypal configurations,⁴⁵ and not always with that controversial charge from Rudofsky’s book, determined by its anthropological and, basically, “political” implication.

In order to do this, we must outline the operational use of this conceptualization within the architectural developments of the first part of the century.⁴⁶ Although, as Guarracino points out,

venturing to say what the Mediterranean entails is always risky. [...] What does not exist is the Mediterranean “in itself”, since this is revealed as a relationship or “encounter” with the complements of plurality and heterogeneity on the one hand, and exchange and link on the other. [...] More than for what is its own, the Mediterranean is defined as a world of newcomers, which ends up welcoming, and making anything its own, as if it had always been its own ... Cosmo-

44 Such as, «Bernard Rudofsky: From Images...», 42-49.

45 Marisa García Vergara and Nadia Fava, “L’Architettura del turismo in Spagna: tra vernacolo e modernità”, in: *Tradizione e modernità. L’infusso dell’architettura ordinaria nel moderno*, ed. Ugo Rossi (Siracusa, 2015).

46 Cfr. Fernand Braudel, *La Méditerranée* (París, 1985); Id., *Une leçon d’histoire* (París, 1986); Id., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (Madrid, 1980); Predrag Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo breviario* (Milan, 1991).

politanism seems then a permanent character of the Mediterranean.⁴⁷

This space, which in history has revealed the impossibility of achieving a synthetic configuration, has been consolidated precisely through the superposition of diversities, of distortions, invalidating the supposedly “original”, taking shape through continuous contaminations:

What is the Mediterranean? A thousand things at the same time. It is not a landscape, but countless landscapes. It is not a sea, but a set of seas. It is not a civilization, but a series of overlapping civilizations. Traveling in the Mediterranean means finding the Roman world in Lebanon, prehistory in Sardinia, the Greek cities in Sicily, the Arab presence in Spain, Turkish Islam in Yugoslavia. It means sinking into the abyss of the centuries, down to the megalithic buildings of Malta or the pyramids of Egypt. [...] The Mediterranean is an ancient crossroads. For millennia everything has come together in it, complicating its history and enriching it.⁴⁸

Braudel defines it as a multiform “space-movement”, a “circulation system”, with “a very special climate, similar from one end of the sea to the other, and that unifies landscapes and ways of life.” A Mediterranean landscape that is distinguished, on the one hand, by its consubstantial fragility and, on the other, by the strongly anthropic character acquired in the course of the centuries, coming to constitute an environmental context deeply modified by human intervention, definitely created by this, built. As Braudel affirms, “the Mediterranean has never been a paradise offered free to the delight of humanity. Here everything has had to be built, often with greater efforts than elsewhere.”⁴⁹

47 Scipione Guarracino, *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Bruno Mondadori (Milan, 2007), 93-95.

48 Fernand Braudel, *Il Mediterraneo* (Milan, 1994), 7-8 y 101.

49 Braudel, *Il Mediterraneo*, 51 y 19.

From this, as well as from the economic and political realities, derive the specific features of existence in the Mediterranean context. As Maurice Aymard⁵⁰ emphasizes, more than the natural environment, it is the *city*, a historical phenomenon rooted in the territories, that determines the “Mediterranean” character of living. At the base of this social organization, the “house”, the single-family dwelling, is the main core that materializes archetypal values. Specifically, the so-called “Mediterranean house”, a paradigm that defines its identity based on anthropological constants, the structuring of its relations with the exterior, its peculiar dialectic between the public and the private, the distribution of domestic spaces and some figurative topoi.

Sometimes it is a very simple, elementary house: a three-by-three-meter premises is enough, with a door as the only opening, as in the villages of archaic Greece, in the entire Maghreb, Sicily or in the lower parts of Naples. Today it is still the poor man’s house. However, at the slightest opportunity the house widens, multiplies, a closed space is annexed —the Arab hut—, it develops around an internal patio —atrium or “patio” of patrician mansions—, sheltered from prying eyes.⁵¹

It is this paramount dwelling that is definitely incarnated in the mythical image of Mediterranean architecture through its international diffusion.

It is then a matter of thinking how those barbarians who came from the north, paraphrasing Benjamin, fleeing from a world in crisis, in search of the last breath, contributed to forging his myth. A myth that is partly based on atavistic experiences, in which human behaviors that seek meaning to a devastated existence are interwoven, devoid of values and ethical codes of interaction with the rest of men, with nature and with history itself.

50 Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo...*, 19.

51 Maurice Aymard, “Spazi”, in: Braudel, *Il Mediterraneo*, 132.

42 Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window* (New York, 1955), 8.

43 For example, the ones from Paul Oliver, *Shelter and Society* (1969), or from Myron Goldfinger, *Villages in the sun. Mediterranean Community Architecture* (New York, 1993) [tr. cast.: *Arquitectura popular mediterránea*, Barcelona, 1993].

On these travelers, who during the first decades of the 20th century largely fled from Nazi barbarism and went in search of a Mediterranean light to rescue their devastated existence, the reflections of Walter Benjamin are permanent printed:

The price of experience has collapsed, and in a generation that, between 1914 and 1918, has had one of the most tremendous experiences in history. [...] It is clearly shown that our poverty in experience is only part of the great poverty [...]. This poverty of experience is poverty, but it is not only of private experiences, but of experiences of humanity. It is, therefore, a kind of new barbarism [...] Where does the barbarian take his poverty of experience? To start again and from the beginning, to have to cope with little, to build with little and always looking forward. Poverty of experience: this should not be understood in the sense that people want a new experience. No, quite the opposite: they want to get rid of experiences, they want an environment in which they can simply, purely and clearly manifest their poverty (external and internal), that is, that something decent.⁵²

ILLUSTRATIONS

1. Houses of San Pol de Mar in front of the row houses built by J.J.P. Oud at the Weissenhofsiedlung in Stuttgart in 1927, published in *AC* magazine. *Contemporary Activity*, no. 1 (1931), page 25.
2. *AC* magazine covers. *Actividad Contemporánea* corresponding to no. 18 (1935) and no. 21 (1936).
3. Raoul Hausmann, "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", and Erwin Heilbronner, "Ibiza (Balears). Las viviendas Rurales", *AC*, no. 21 (1936), pages 12 and 15.
4. Erwin Heilbronner, "Establecimiento de baños en la playa de Talamanca", *AC*, no. 21 (1936), pages 24 and 25.
5. Josep Lluís Sert, "Dos tipos de vivienda mínima para playa", *AC*, no. 8 (1932), page 21. Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé, "Pequeñas casas para 'fin de semana'", *Garraf, AC*, no. 19 (1935), page 33.
6. Bernard Rudofsky, Villa in Procida, 1938, in *Domus*, no. 123 (Milan, March 1938).
7. Bernard Rudofsky, "non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, no. 123 (Milan, March 1938), page 10.
8. Gio Ponti and Bernard Rudofsky, San Michele Hotel in Anacapri, 1938, *Architettura* (June 1940).
9. José Antonio Coderch, Housing complex Las Forcas, Sitges (1945).

THE ARCHAIC MODERNITY OF A GLOBAL MEDITERRANEAN ARCHITECTURAL IMAGERY AND TRANSNATIONAL DISCOURSES

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG

The Mediterranean again! As if the imperative of an eternal return was fulfilled, the discourses of Mediterraneanness once again arouse interest among architects. The success of the recent exhibition curated in Madrid by Antonio Pizza on the "Mediterranean house" as one of the keys to post-war Spanish-Italian cultural dialogue attests to this.¹ The list of people involved in those episodes is remarkable — with main characters such as José Antonio Coderch, Alberto Sartoris or Gio Ponti — and traces countless extensions to other times and other latitudes. The common denominator is an ideal of the good life of the south, represented against the backdrop of an architectural imaginary that draws on both the climatic and the social. Popular white cubic body architectures served as a surface on which to project both ethical and aesthetic values. The archaic element was rarely understood as an antithesis of the modern, but rather as an instrument for the critical foundation of an essentialist modernity as an alternative to those hegemonic, allegedly alienated cultures, that focused on technology and the city as motors of social progress. The nostalgia for the natural and the hedonism of its enjoyment participated in an ideological construction that sought to mediate between

concepts such as tradition and the avant-garde, but also between disciplines such as architecture and ethnography. The latter is a concern that is also arousing new interest: the current issue of the prestigious Berlin magazine *Arch+* is devoted to ethnography as an instrument for analyzing social lifestyles through which to extract valid knowledge for today's architects, unaware of any nostalgia for origins or lost arcadias.²

The *Arch+* issue, coordinated by the Federal Polytechnic School of Zurich, includes an article by Ákos Moravánszky dedicated to architects as ethnographers, which begins by recalling the experiences of the Dadaist Raoul Hausmann in Ibiza during his exile between 1933 and 1936.³ His documentation of the houses of the Ibizan peasants, their furniture, their costumes and their traditions, published in art, ethnography and architecture journals, would, in Moravánszky's opinion, place him in the wake of the cultural morphology of Leo Frobenius but also in the orbit of those who, from the surroundings of the CIAM, advocated

1 Antonio Pizza (ed.), *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50* (Madrid, 2019).

2 "Architektur Ethnographie", *Arch+*, no. 238 (Berlin, 2020).

3 On Hausmann's activities in Ibiza see: Aitor Acilu Fernández, "Viajes al Mediterráneo en busca de la modernidad. A. C. 21: el lugar de encuentro, 1927-1936" (Doctoral thesis, University of Navarra, Pamplona, 2010).

52 Walter Benjamin, "Experience and poverty", published on 7 December, 1933 in the magazine *Die Welt im Wort* [tr. cast. in Walter Benjamin, *Obras*, book II, vol.1, Madrid, 2007, 216-222].

the modernity of popular Mediterranean architecture.⁴ But, contrary to Moravánszky's reading, it is much more revealing what from the ideological prejudice could not be seen or and did not want to be seen in what was documented with apparent ethnographic objectivity. Namely: the miserable hygiene and habitability conditions of the houses of Ibiza or the iron patriarchal laws that governed them, conditions certainly far removed from the desired modern standard of the 1930s⁵ [Fig. 1].

Classic, romantic, and modern Mediterraneanness

Mediterraneanness constitutes one of the cultural traditions from which European nations have drawn when formulating their collective desires. In other words: almost all of them have contributed to a greater or lesser extent to the ideological construction of Mediterraneanness. This fact is particularly striking in Nordic and Central European cultures far from the shores of the Mediterranean, such as the Finnish or the German. Thus, we come across it in the formulation of the Hellenic ideals of German classicism by Johann Joachim Winckelmann (1717-68). In works such as his *Gedankenüber über die Nachahmung der griechischen Werke* [Reflections on the Imitation of Greek Works, 1755-56] he even postulated the climatic determinism of beauty, since he was convinced that the aesthetic supremacy of the Mediterranean peoples was due to the daily perception of half-naked and well-formed bodies (especially the Spartans) in direct contact with friendly nature. His famous formula of "noble simplicity and serene magnificence" as the aesthetic ideal of German classicism reflected the projections of a Mediterranean imagined by someone who never set foot on Greek soil or saw the "Greek sky" under

which he assumed men would be more beautiful, more upright and morally superior.⁶

The reading of Winckelmann's writings by Johann Gottfried Herder (1744-1803) led to the overcoming of the chauvinism of climate theories such as Montesquieu's in favor of cosmopolitanism and the unity of humanity in diversity.⁷ Herder came to see climate as a historical factor that was subject to change. This condition of changing imprint contradicted the idea of an immutable collective character as a result of univocal and monocausal climate determinism.⁸ Against such climatic fatalism, Herder proposed a dynamic and complex relationship between climate and culture, in which adaptation to change was the only reliable constant. He found the human capacity for adaptation to the environment, both individual and collective, admirable, which had allowed the development of acceptable ways of life even in the most inhospitable regions of the planet.⁹ The romantic journey was in this sense a search for new climatic and cultural realities, as well as a reflection of the desire to know oneself through knowledge of the world, its nature and its cultures.¹⁰ The growing interest in popular culture, including architecture, marks a romantic turn in the tradition of the classic *grand tour*. Aesthetic assessments then begin to be based on ethnographic descriptions with moral implications.

6 Dieter Richter, *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung* (Berlin, 2009).

7 Gonther-Louis Fink, "Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive", in: Johann Gottfried Herder (1744-1803), ed. Gerhard Sauder (Hamburg, 1987), 156-176.

8 Joaquín Medina Warmburg, "Modernidad romántica: de arquitectos alemanes y sus anhelos climático-culturales", in: *Entre puntos cardinales. Debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)*, eds. Ana María Rigotti and Silvia Pampinella (Rosario, 2012), 23-48. Eduardo Prieto, *Historia medioambiental de la arquitectura* (Madrid, 2019), 333-334.

9 Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), zweiter Teil, siebtes Buch (VII.2).

10 Herder's flight from Riga to Paris in 1769, a trip that Safranski has pointed out as the beginning of German Romanticism, responded to this restlessness: Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich, 2007) [Romanticism. An odyssey of the German spirit, Barcelona, 2009].

4 Ákos Moravánszky, "Architekten als Ethnographen", *Arch+*, no. 238 (2020): 46-59.

5 "San Pol de Mar... aparece el Standard", *AC - GATEPAC, Documentos de Actividad Contemporánea*, no. 1 (1931), 25.

According to Eckart Kleßmann, it was the German Romantics who first discovered and exalted the cubic structure of popular architecture in the landscapes of southern Italy. Indeed, the Mediterranean rural world was one of the keys to Karl Friedrich Schinkel's romantic classicism since he felt heightened by the south during his trip to Italy in 1803-05. In his observations on the rural constructions of Anacapri, he emphasized how in their isolation the inhabitants of the whitewashed houses had developed over time a simple way of life, unaware of any debasement [Fig. 2]. In Capri, he noted, in short, the alleged moral virtues expressed by popular architecture:

Surprised you suddenly find yourself on a fertile plateau populated by the sweetest little houses, which surpass in formal beauty and neatness all the rural architecture I had seen up to that moment. The houses are composed only of kitchen and a few bedrooms. The rest are spaces covered by vaults on pillars and pergolas full of vines, which extend over columns. The reality forces the little houses to be whitewashed every year. The people of this wine-growing land are truly the simplest in Europe; they know neither judges nor soldiers as they live in great unity. The strenuous climb up a long staircase in the rock separates it from the rest of the world and protects its simple customs from the interference of foreign nations, so that they are despised and assumed to be inhabited by swindlers. Here live a people who are incorruptible by habit, maintained by a few families who do not mix. There are old people here who have never come down the stone stairs, who have never seen Naples or even a ship but from the top of its immeasurable rock. Simplicity, righteousness, and unity seem to be inseparably locked together here and I will never forget my time among these people.¹¹

11 Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle* (Berlin, 1979), 73.

The obvious counterfactual, or at least highly improbable, condition of the moral judgements projected on supposedly good Mediterranean savages with their immaculate rural architecture seems far from a modern claim of objectivity. However, it is worth considering the romantic vein of modernity that the "life reform movement" (*Lebensreformbewegung*) represented in German-speaking countries as a bridge between two desires for the comprehensive renewal of culture, which opted for the discourse of Mediterraneanness to achieve their respective objectives. Particularly noteworthy is the case of turn-of-the-century Vienna, where a genealogical line can be drawn that connects the lessons learned by Joseph Hoffmann on his travels to Capri with Adolf Loos' bare cubic architecture and praise for popular craftsmanship [Fig. 3]. In the case of the latter, the question of the popular took on racist overtones linked to Viennese debates on ethnographic and anthropological issues. It should be remembered that in his criticism of academic architects, he used to oppose them with the ideal of the artisan of integrity. Or let us think of the racist terms in which he posed the ornament as an expression of a primitive state, typical of wild peoples such as the Papuas or modern degenerate societies. On the contrary, the more evolved cultures dispensed with ornament in their clothing and even in their buildings.¹² This argument implies, in a revealing way, that the simple Mediterranean rural architectures — just like the architecture of Loos itself, with its cubic, white and naked forms — were not considered primitive, nor were they perceived as exotic, but rather signaled the exit from a state of degeneration and constituted a valid cultural yearning. Adding a religious twist to this argument, in his famous *Ornament and Crime* (1908) he exclaimed: "Behold, the time is at hand, fulfillment awaits us. Soon the streets of the cities will glow like white walls! Like Zion, the Holy City, the capital of heaven. Then fulfillment will be ours."

12 Jorge Francisco Liernur, "Ornament and Racism: The Anthropological Prejudices of Adolf Loos", *ARQTEXTO*, no. 13, 6-25.

Marcel Breuer, a Bauhäusler from the Austro-Hungarian cultural sphere, would also evoke the image of the white cities in the letters he sent during the half-year journey that took him to Spain and North Africa at the end of 1931. It was Breuer — at the time the German delegate to the International Committee for the Resolution of Problems in Contemporary Architecture [CIRPAC] together with his teacher Walter Gropius— who, after having explored the east of the peninsula and the North African coasts, and after having participated in the preparatory meeting in Barcelona, proposed in 1932 the celebration of the fourth CIAM on board the *Patris II*: a cruise that would be a tour with stops in the classical world and the archaic cultures of the Mediterranean [Fig. 4]. Gropius and Breuer finally missed the date. But, as stated in the report of the Group of Spanish Artists and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture [GATEPAC] published in its official organ *AC*, the congressmen thanked Breuer for his great idea by sending him a telegram.

The purpose of the cruise was to institute a forum for debate on the functional city as an alternative to the real city. And if, as could be read in *AC*, the “tourist spirit” of the early days threatened to demoralize the congressmen, the exemplary popular architecture, the living tradition of the classical legacy and their own urbanistic visions more than compensated them:

The crossing of the Mediterranean (Marseille-Athens) took place in an anti-urban atmosphere of admirable calm, discussing and explaining the plans of each city. In that atmosphere of light and sunshine, it was even more tragic to talk about the current urban chaos and the miserable situation of the inhabitants of those infected neighborhoods that appeared before our eyes as small blackish spots distributed in different ways in the heart of the different cities.¹³

The fourth CIAM, in which the social demands discussed included the planning of rest, encouraged hopes of change and anticipated in passing how modern tourism, converted into a cultural industry, would end up assimilating a good part of the popular imaginary of Mediterraneanness, transforming it into architectural populism.¹⁴

Mediterraneanness, Orientalism and Americanism

The life of the congressmen aboard *Patris II* was documented by a third *Bauhäusler*, the Austro-Hungarian László Moholy-Nagy, in his documentary *Architect's Congress*, in which he reported on the work of CIRPAC, but also on the visit to classical monuments or the Cyclades Islands with their white architecture.¹⁵ Nothing would suggest that by then the argument of Mediterraneanness had become a weapon thrown in with chauvinist overtones in the framework of the internal struggles of the CIAMs. The dissent went back to the very creation of the CIAMs at the initiative of Le Corbusier with the aim of forming a modern lobby. But contrary to the expected unity, the first meeting in La Sarraz highlighted the remarkable conceptual differences between the participants. In particular, the differences between Le Corbusier and the German delegate, Hugo Häring. From then on, both endeavored to mark the essential differences between the poetic rationalism of the Mediterranean and the functional organicism of the North. Similarly, other members of CIRPAC contributed to cementing these identity differences with reference to Latin, German and Slavic cultures. The floating congress of *Patris II* contributed to the formation of a Mediterranean group — the *entente latin* — of young Spanish, Italian and Greek people who were followers of Le Corbusier's positions. Among the

14 Jean-Francois Lejeune and Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities* (London-New York, 2009).

15 László Moholy-Nagy, *Architect's Congress* (1933), 29 min.

young Latin congressmen were some of the main disseminators of the ideology of the Mediterranean both within GATEPAC and, later, with an international scope, were José Luis Sert and Antonio Bonet.¹⁶

The evolution of the popular and Mediterraneanist argument in the pages of the journal *AC - Documentos de Actividad Contemporánea*, the official body of the three Spanish groups of the CIAM (Basque, Madrid, and Catalan), reflects the evolution of these internal struggles. Already Fernando García Mercadal, the Madrid architect present at the first CIAM in 1928 in La Sarraz, had published an article on popular Mediterranean architecture such as the one he had seen in southern Italy between 1924 and 1925, including that of Capri [Fig. 5]. His dedication to this matter, which would culminate in the publication of the book *La casa popular en España* (Barcelona, 1930), should also be understood from the proximity to the Germanophile culture of hiking and Krausism. A year later, *AC* began to be published, which included from its first issue references to the exemplary nature of the popular with comparisons of anonymous dwellings in the Iberian Levante and the houses of Jacobus Johannes Pieter Oud in the Weißenhof colony of Stuttgart (1927). Ibiza first appeared in the sixth issue of *AC*, in 1932, with the slogan “Ibiza, the island that does not need architectural renovation” and statements that seemed to come from the pen of a modern Schinkel [Fig. 6]:

Characterized by its simple and economical life, Ibiza reflects in its constructions these constant qualities that are: the perfect adaptation to the climate and the universal sense. The whole of Ibiza is a marvel of color and harsh contrasts of light and shade.

Each stone has its own character; and the constructions are as spontaneous as Nature itself. Simplicity, clarity, order, cleanliness, absolute absence of decorative concern and originality; building tradition based on happy solutions. Ibiza has all these high virtues.

Its houses, organically linked to the place, complete the moving and peaceful landscape: a magnificent sedative for our times of complication and speed.

Ibiza, for the modern architect, is the ideal place for meditation and rest. Away from official tourist traffic — poetry still unpublished — it is today the residence of some connoisseurs from many different countries; of the eternal pursuers of the goodness, truth and beauty of people and things.¹⁷

The discovery of Ibiza by the Group of Catalan Architects and Technicians for the Progress of Contemporary Architecture [GATCPAC] would become a claim after the floating CIAM in 1933. The insular and popular utopia served to move from being a peripheral and backward group of the avant-garde and to affirm the centrality and timelessness of the “Mediterranean roots of modern architecture”, as was stated in number 18 of *AC* (1935), dedicated to popular Mediterranean architecture:

Why has modern architecture been called Germanic? This spirit, these constant characteristics are not typical of Germanic constructions. [...] Modern architecture is technically largely a discovery of the Nordic countries, but spiritually it is the styleless Mediterranean architecture that influences this new architecture. Modern architecture is a return to the pure, traditional forms of the Mediterranean. It is one more victory of the Latin Sea!¹⁸

Leaving aside the fact that they attributed spiritual differences to racial motives, they were not entirely without reason. Undoubtedly, the Mediterranean was one of the decisive cultural constructions for modernity, but it was certainly not the only one, nor was it exclusive to the

17 “En Ibiza no existen los “estilos históricos””, *AC*, no. 6 (1932), 30; “Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica”, *AC*, no. 6 (1932), 28-29.

18 “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, *AC*, n° 18 (1935), 31.

13 *The IV CIRPAC congress*. In: *AC* 3, no. 11 (1933), 15.

16 Antonio Pizza (ed.), J. Ll. Sert y el Mediterráneo (Barcelona, 1997).

Mediterranean peoples, as we have seen when talking about Capri. In fact, Mediterraneanness touches and overlaps at various points with contemporary cultural constructions such as those of Orientalism and Americanism.

We enter a terrain full of paradoxes. It is out of the question that trips to North Africa were key to the development of the artistic avant-garde between the wars. The East also remained a European ideal of redemption after the disasters of World War I. And Americanism served both as a way for modern people to praise the entrepreneurial spirit of “naïve” peoples, allegedly lacking in history, and as a way for traditionalists to denounce a mechanical civilization alien to the cultural roots of Europe. Let us think for a moment of the famous postcard with which the traditionalists of the Stuttgart school defamed the Am Weißenhof colony, transforming it into an “Arab village”, inhabited by Bedouins and camels. The aim was to show that this white architecture with its flat roofs was typical of other latitudes and other cultural traditions¹⁹ [Fig. 7]. Interestingly enough, some of those traditionalists, like Heinz Wetzel, saw in the Weißenhofsiedlung above all an expression of the uprootedness characteristic of (North)American civilization:

It is a bare, cubic conglomerate in stark contrast to the smooth, moulded lines of the Stuttgart landscape. It evokes memories of travel, but not to the wonderfully cubic cities of the South. We miss everything that defines its magic: the roughness of the surfaces, the vegetation, the landscape, the rocks, the sea and above all the sun of the South, which melts everything into the glow of the light. What it evokes are memories of a trip to America: it is a primitive settlement, where everything is born from improvisation. Nothing is linked to the climate and the land, everything still seems to be provisional, random, and strange.²⁰

Paul Schultze-Naumburg, the founder in 1906 of the Heimatschutzbewegung (a movement for the protection of nature and regional cultures), had also turned to the East in 1927 to denounce the lack of climatic, landscape and cultural suitability of the modern flat roof in Central Europe²¹ [Fig. 8]. In doing so, he sought to attack Walter Gropius in particular and explicitly. Although Schultze-Naumburg’s crude racist arguments were self-evident, it must be acknowledged that Gropius had long illustrated his aesthetic preference for elementary geometrical forms in articles and lectures with images of the flat roof and spherical dome landscape of Damascus.²²

It is a singular irony of history that the so-called White City of Tel Aviv, with its cubic and white architecture, served to reclaim the European roots of the Zionists. There is even talk of a “Bauhaus style” perfectly adapted to the climatic conditions of Palestine, in reference to the thousands of houses erected in the 1930s in that neighborhood, disregarding the Arab and Mediterranean origin of those forms.²³ Gropius, on the other hand, considered the exemplary nature of the pure forms of Damascus as the representative expression of a universal geometric language far removed from academic styles and historicism. This was, for example, the case in his lecture “*Arquitectura funcional*” [Functional Architecture], published in 1931 in Buenos Aires by Victoria Ocampo [Fig. 9]. By way of introduction, Gropius included a paragraph in which he established a link between the exhaustion of traditional styles in a European architecture burdened by the past with the fortunate ahistorical condition of America, which

19 Cfr. “Fata morgana im Weißenhof”, *Deutsche Bauhütte*, no. 4 (1933), 55.
20 Heinz Wetzel, “Die Werkbundsiedlung in Stuttgart”, *Deutsche Bauzeitung*, no. 76 (1927), 625. [Translation J.M.W.]

21 Paul Schultze-Naumburg, *Flaches oder geneigtes Dach?* (Berlin, 1927). Cfr. “Wer hat Recht? Traditionelle Baukunst oder Bauen in neuen Formen? Zwei sich widersprechende Ansichten: von Prof. Schultze-Naumburg und Walter Gropius, dem Leiter des Bauhauses in Dessau”, *Uhu*, april 1926, 30-40 and 103-106.

22 See: Jorge Francisco Liernur, “Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano”, *Block*, no. 8 (march 2011): 10-27.

23 Sharon Rotbard, “Weiße Stadt, Schwarze Stadt”, *Bauhaus*, no. 2 (2011), 34-41. Philipp Oswald, “Der Mythos von der weißen Bauhausstadt”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, November 6, 2019.

would allow it to develop its own architecture, born of the roots and functions of the “New World.”²⁴

Mediterraneanness, tourism industry and popular culture

The central theme discussed on board the Patris II in 1933 was the functional city. In principle, the “anti-urban” environment pointed out in the AC chronicle was perceived as a clear contrast. However, the summery and relaxed atmosphere that Moholy-Nagy captured in his documentary makes it possible to establish a link between the Mediterranean and the functional city through the need to organize an incipient mass tourism. The question of rest as one of the four fundamental functions of the modern city, alongside housing, work, and transport, would later be included in the Athens Charter that emerged from the meeting. GATCPAC members had addressed the issue early on by proposing a “City of Rest” for the masses of workers (AC, no. 7, 1932 and no. 13, 1934) with its corresponding leisure facilities, summer villages and large hotels [Fig. 10]. In 1933 they developed a model of beach hotel for Ibiza, raising doubts about the ideal of a forgotten island, of “unpublished poetry” outside the tourist circuits²⁵ [Fig. 11].

Walter Benjamin, who summered in Capri while politics permitted, took refuge in Ibiza from 1932 onwards, thus gaining first-hand experience of the island’s rural architecture.²⁶ In his *Ibizenkische Folge* (1932) he praised the virtues of its polyvalence, contrasting them with the modern

24 Walter Gropius, “Arquitectura funcional”, *Sur*, no. 3 (1931), 155. Cfr. Joaquín Medina Warmburg (ed.), *Proclamas de Modernidad. Walter Gropius, escritos y conferencias (1908-1934)* (Barcelona, 2018).

25 GATCPAC, “Hoteles standard fácilmente ampliables. Un ejemplo de hotel para playa”, *El Viajero*, no. 11 (1933), 11-13; “Proyecto de hotel para Ibiza”, *El Viajero*, no. 821 (1935), 35-38.

26 On the participation of many German architects and intellectuals in the debate on popular Mediterranean architecture, particularly that of Ibiza, see: Joaquín Medina Warmburg, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien: Dialog, Abhängigkeit, Polemik (1918-36)* (Frankfurt, 2005).

dogmas of functionalism. For Benjamin, in the parkland of his archaic environment, the objects apparently retained a primeval aura, prior to their conversion to mere exchange value.²⁷ However, it did not escape Benjamin that these artifacts were no longer alien to the modern world. Consequently, he did not hide in his Ibizan notes the end of the archaic economy of the “*vergessene Insel*”, the forgotten island. A first symptom was the success achieved by the lizards of Ibiza before the world crisis in the most refined *boudoirs* of Central Europe. He predicted that the export industry of reptiles, converted into fashion items, would be followed by hotels equipped with running water.²⁸ What he could not know was how the architects would help the tourist industry to appropriate the Mediterranean imaginary to a new popular mass culture.

In March 1932, a new Bauhäusler, in this case graphic designer Herbert Bayer, designed the cover of the popular style magazine *Die neue Linie* (Berlin), which has been described as “the Bauhaus of the kiosk” thanks to the collaboration of several Dessau masters such as Moholy-Nagy. The image of Bayer brought together the face of a young woman and a Junkers K16 aircraft against the blue background of the Mediterranean, the coast of the Spanish Levante and the silhouette of Majorca [Fig. 12]. Indeed, worldly fashion and international tourism had landed on the island. This is shown by the work of foreign developers and architects on the islands. In 1933, no less than Heinrich Mendelssohn, a powerful builder who only a few years earlier had demanded from the pages of *Das neue Berlin* the need to convert Alexanderplatz into the future tourist center of the German metropolis, would promote the construction of a new residential city for 10,000 tourists in Santa Ponça, in the south of Mallorca, designed as a “garden city”, as explained in the advertising leaflets, by

27 Vicente Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933* (Barcelona, 2001).

28 Walter Benjamin, “Spanien 1932”, in: *Walter Benjamin, Gesammelte Werke*. Volume VI (Frankfurt a.M., 1985), 448-450.

the architect Max Säume.²⁹ The case is significant in that it shows how in modern consumer society the tourist appeal of the metropolis and the island no longer responds to the existence of antagonistic worlds but to complementary scenarios of the same leisure and service culture.³⁰ This unity was not necessarily reflected in the architectural imaginary of the Mediterranean, which continued to resort to regionalist stereotypes such as whitewashed walls, arches, shutters, pergolas, awnings or fountains. This is what Mercadal did in his “Mediterranean architectures” and also Heinz Möritz in his proposal for a tourist complex with a hotel and bungalows on Canyamel Beach in Mallorca [Fig. 13]. One could argue about the modernity implicit in the return of California’s “mission style” to its Mallorcan origin. Juan Antonio Ramírez pointed out some time ago the cinematographic condition of tourist settings inspired by the imaginary worlds of Hollywood.³¹ The formula would triumph in the following decades and is still today a paradigm of tourist architecture even beyond the Mediterranean, having been particularly successful in Latin America through its identification as an “international” Spanish style.³²

But beyond such easy consumerism by popular culture, in its global expansion the Mediterranean and its imaginary continued to inform more ambitious and complex architectures. Think, for example, of the transformation of the traditional Catalan vaults into the Latin American works of Antonio Bonet, who had participated in the

1933 floating CIAM while still a student and later worked with Le Corbusier in Paris before settling in Buenos Aires in 1938 and Punta Ballena (Uruguay) in 1945. At this stage he would design holiday homes, hotels and tourist developments that reflected his long-standing interest in the popular Mediterranean without falling into regionalist concessions.

Materials, forms, techniques and construction elements (such as “trencadís” cladding, dry masonry or Catalan vaults), but above all the desire to organically fuse the architecture with the nature of the forest and the beach.³³ In the Casa Berlingieri (1947), the Mediterranean references included handcrafted furniture, very close to the rustic aesthetic advocated years earlier from the pages of *AC* and to the cult of the popular by other illustrious exiles such as the poet Rafael Alberti, a friend of Bonet.³⁴ Let us remember that the Río de la Plata was fertile ground for Mediterraneanness, carefully prepared since 1934 by Joaquín Torres García, trained in the environment of the Catalan *Noucentisme*.³⁵ But let us not forget either that as early as 1946 the young artist Tomás Maldonado aired his annoyance at the “puerile argument of temperature” put forward by Joaquín Torres García (and other “romantics at any cost”) in his attempt to define a modern culture of the South as an alternative to the rationalist “coldness” of the North.³⁶

In Bonet’s case, despite the survival of the Mediterranean imagination, references to his ideas became diluted and ceased to be explicit and vindictive, even though, for example, Ibiza was present among the illustrations that

29 Heinrich Mendelssohn, “Die Stadt am Alexanderplatz”, *Das neue Berlin*, no. 5 (1929), 102-104. Santa Ponsa. *La nueva ciudad de Mallorca* (Berlin, 1933).

30 Joaquín Medina Warmburg, “Gran Turismo. Sobre arquitectos alemanes, imaginaria mediterránea y la dialéctica de lo moderno”, in: *Arquitectura moderna y turismo, 1925-1965* (Valencia, 2003), 63-68.

31 Juan Antonio Ramírez, “Habitación mínima y expresión máxima (el inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza)”, in: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (Madrid, 1992), 107-117.

32 On the transformation of the Mediterranean imaginary see: *Imaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, eds. Andrea Maglio, Fabio Mangone and Antonio Pizza (Naples, 2017).

33 Jorge Nudelman and Antonio González-Arno, “El diseño de Antonio Bonet, 1945-1948”, in: Fernando Álvarez Prozorovich, *Antonio Bonet Castellana* (Barcelona, 1999), 33-38.

34 Fernando Álvarez Prozorovich, “Antoni Bonet Castellana: asomarse al Mediterráneo”, in: *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50*, ed. Antonio Pizza (Madrid, 2019), 242-245.

35 Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterranisme i classicisme. Apunts per a la historia d’una estètica* (Barcelona, 1994); Carlos d’Ors, *El Noucentisme*. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos (Madrid, 2000).

36 Tomás Maldonado, “Torres García contra el Arte Moderno” (1946), in: *Escritos Preulminanos* (Buenos Aires, 1997), 51-54.

accompanied the Austral group’s manifesto in 1939. At this point, the untiring, militant dissemination of Mediterraneanness through the works, lectures, and writings of José Luis Sert since his exile in the USA was quite different. His defense of the island as an example to follow in the pursuit of modern human architecture would reach a late culmination point with the publication of the book *Ibiza, fuerte y luminosa* (1967, with photographs by Joaquim Gomís).³⁷ The Mediterranean continued to be a mirror in which to look at oneself and the archaic continued to be a critical instrument when it came to evaluating modern civilization and architecture. This was the meaning of publications such as *Native Genius in Anonymous Architecture* (1957) by Sibyl Moholy-Nagy and above all *Architecture Without Architects* (1964) by Bernhard Rudofsky. Rudofsky’s was a particularly telling case in that it bridged the culture of Vienna, where he received his doctorate in 1931 with a thesis on the vaulted buildings in the popular architecture of the Cyclades, the debate on the popular in fascist Italy (he lived from 1932 onwards in Capri, then in Naples and Milan, where he became editor of *Domus* in 1938), and finally with the renewed anthropological and ethnographic interest among the structuralists of the 1950s and 1960s. In this last transnational context, a series of new themes and references (such as the American towns or the Dogon villages in Mali) were merged with the imaginary and the discourses of Mediterraneanness. Along with the Italian protagonists, the figure of the Catalan Antonio Coderch should be highlighted in this regard. The photographic collages of vernacular architectures and tourist architecture projects that Coderch presented at the Team X meetings, such as the one in Otterlo in 1959, testify to the survival of Mediterraneanness as a rather marginal theme, even in an international avant-garde that revolved around structural and environmental approaches linked to technological development [Fig. 14].

Of course, by then, it was definitely clear that there was no going back to pre-modern worlds with their archaic,

supposedly timeless essences. The sense of Mediterraneanness was then different, closer to what was expressed by Hans Magnus Enzensberger in 1958, at the beginning of mass tourism as we know it today:

The yearning that feeds tourism is that of those who pursue happiness in freedom. Even in the current din of Capri and Ibiza it shows its unbreakable strength. The images of that happiness imagined by Romanticism will remain valid, against all falsification, as long as we are not able to oppose them with our own images.³⁸

ILLUSTRATIONS

1. “San Pol de Mar... aparece el Standard”, A.C., no. 1 (1931).
2. Karl Friedrich Schinkel, Houses of Anacapri. Watercolor, 1805.
3. Joseph Hoffmann, “Architektonisches von der Insel Capri”, *Der Architekt* (Viena), 1897.
4. CIAM IV, Patris II itinerary, July 29-August 13, 1933
5. Fernando García Mercadal, Apuntes de Italia: Anacapri, 1924.
6. “En Ibiza no existen los “estilos históricos””, A.C., no. 6 (1932).
7. Postcard of the colony Am Weißenhof in Stuttgart (1927) as an Arab settlement. Image published in the magazine *Deutsche Bauhütte* in 1933.
8. Paul Schultze-Naumburg, Flat roof and dome landscape of the eastern city. Illustration of *Flaches oder geneigtes Dach?* [Flat or sloping roof?] (Berlin, 1927).
9. Walter Gropius, “Arquitectura funcional: las cubiertas de Damasco”, *Sur*, no. 3 (1931).
10. “Es necesario organizar el reposo de las masas”, A.C., no. 7 (1932). Cover
11. GATCPAC, Beach Hotel in Ibiza, 1933. Perspective and floor plan
12. Herbert Bayer, Cover of *Die neue Linie*, March 1932.
13. Heinz Möritz, Hotel and bungalow complex at Cañamel Beach, Mallorca 1933. Perspective (SAAI-KIT)
14. José Antonio Coderch, Photographic montage based on a fragment of popular architecture, around 1952. Cover of *AUCA* (Santiago de Chile), no. 14 (1969).

37 Josep María Rovira, *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza 1966-1971* (Almería, 1996).

38 Hans Magnus Enzensberger, “Eine Theorie des Tourismus”, *Merkur*, no. 126 (1958). [Translation J.M.W.]

AUTHORS

EMILIO NISIVOCCIA

Architect from the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay), he completed doctoral studies at the Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), at the IUAV in Venice, and is a PhD candidate at FADU, UdelaR. He was the curator of the Uruguay Pavilion at the Venice Architecture Biennale in 2010 and 2014. He is responsible for research in the Institute of History of Architecture (FADU, UdelaR), member of the group "Architecture and production. Studies on Modern Architecture in Uruguay" and editor of the Vitruvia magazine. He is teacher of the course of History of Architecture of the 20th and 21st centuries and responsible for the course of History of Social Housing of the 20th and 21st centuries and teacher in the Department of Architectural Preliminary Projects. He published *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU, Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo: 2017) with Mary Méndez; *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (School of Architecture, Montevideo: 2014) with Craciun, Gambini, Medero, Méndez and Nudelman; *5 episodios, 5 edificios* (FADU, MEC, Montevideo: 2010) with Alonso, Craciun and De Souza, in addition to various essays in local and foreign magazines.

MARY MÉNDEZ

Architect from the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay), with a Master's degree in History of Architecture awarded by the Torcuato Di Tella University (Buenos Aires, Argentina) and PhD

candidate at the FAPyD, University of Rosario (Argentina). She is responsible for research at the Institute of History of Architecture (FADU, UdelaR) in a full-time position. She is a member of the group "Architecture and production. Studies on Modern Architecture in Uruguay", and teacher of the courses of Introduction to Architecture, History of Architecture of the 20th and 21st centuries, History of Architecture in Uruguay and Thought and Project in Uruguay. She published *Divinas Piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (UdelaR, Montevideo: 2016); *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU, Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo: 2017) with Emilio Nisivoccia; *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (School of Architecture, Montevideo: 2014) with Jorge Nudelman, Emilio Nisivoccia and Santiago Medero; *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (CSIC, UdelaR, Montevideo: 2011) with Elena Mazzini, as well as various essays in local and foreign magazines.

LAURA ALONSO

Architect from the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay) with a Master's degree in Human Sciences, option History of the Río de la Plata, at the School of Humanities and Education Sciences (UdelaR). She is an Assistant in the courses of Introduction to Architecture, History of Architecture of the 20th and 21st centuries and History of Social Housing of the 20th and 21st centuries, as well as Assistant in the courses History of Landscape I and II in the Landscape Design Degree (FADU-FAGro, CURE, UdelaR).

LORENA PATIÑO

Architect from the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay) with a Master's degree in Human Sciences, option History of the Río de la Plata, at the School of Humanities and Education Sciences (UdelaR). She is an Assistant of the Department of Architectural Preliminary Projects at the Velázquez workshop, research assistant at the Institute of History of Architecture and associate researcher at the Institute of Theory and Urbanism (FADU, UdelaR).

ANTONIO PIZZA

Architect from the Istituto Universitario di Venezia (IUAV) and PhD in Architecture from the Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). He is a Professor of History of Art and Architecture at the ETSAB-Universitat Politècnica de Catalunya. His latest books include *Las Ciudades del Futurismo Italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)* (Barcelona: 2014); *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia* (ed., Napoli: 2017); *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna* (Milano: 2017) [*Habitantes del abismo. Literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire* (Madrid: 2017)]; *Intersecciones. Cultura urbana, Arte y Arquitectura, en los siglos XIX y XX* (Madrid: 2019). He has also curated several exhibitions and catalogues such as *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad* (Barcelona: 2006); *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937* (Madrid: 2008); *Arquitecturas sin lugar 1968/2008* (ed., Barcelona: 2009); *Depero y la Reconstrucción Futurista del Universo* (ed., Barcelona: 2013) e *Imaginar el Mediterráneo. Italia y España en los años 50* (ed., Madrid: 2019).

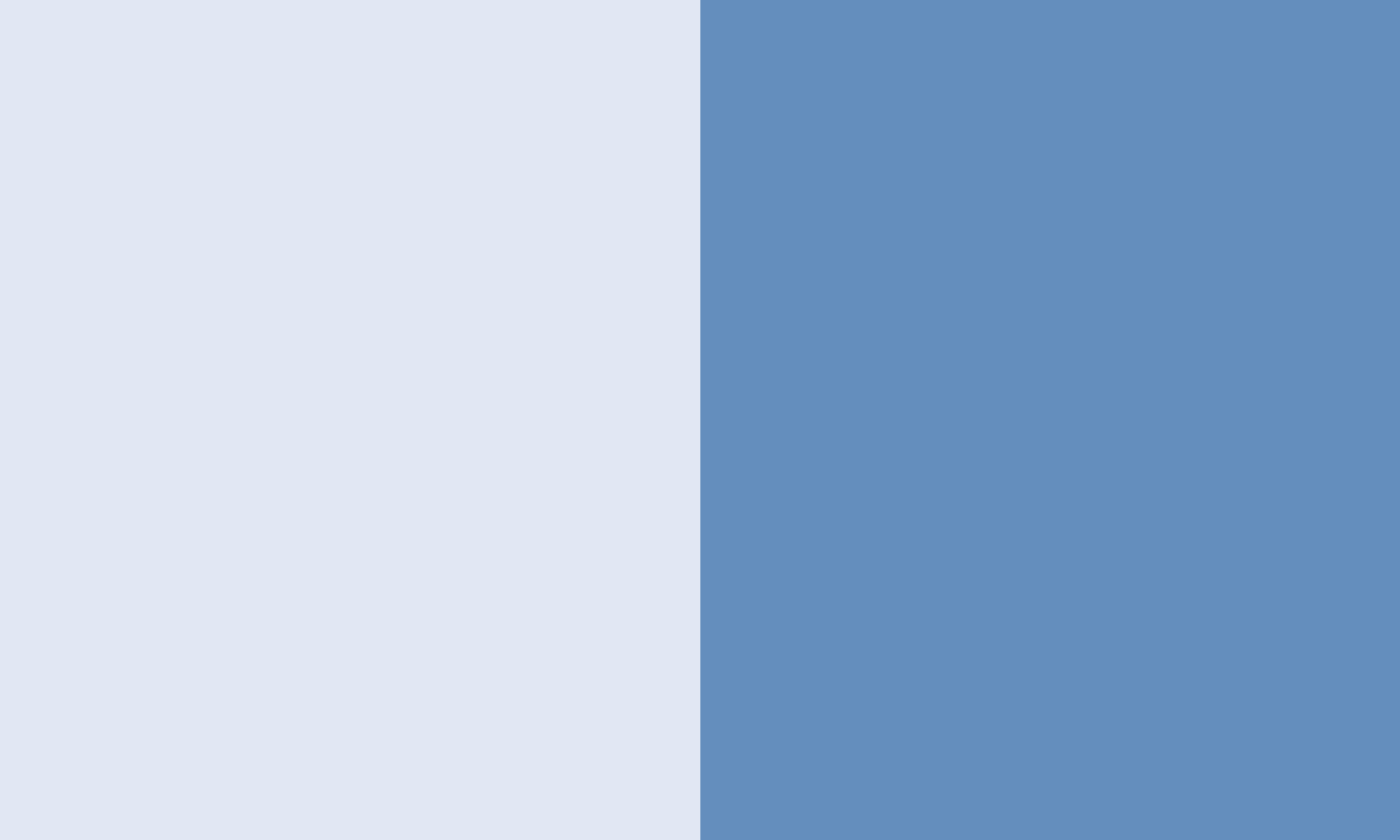
MARISA GARCÍA VERGAR

Architect from the School of Architecture, Design and Urbanism (FADU, UdelaR, Montevideo, Uruguay) and PhD in Architecture from the Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). She is an Associate Professor of Architectural Composition and History of Art and Architecture at the EPS-University of Girona. Her latest books include *Hiperespacios* (Valencia: 2020); *Le Corbusier, Arte y Diseño* (Barcelona: 2018); *La ciudad y el mar, la patrimonialización de las*

ciudades portuarias (Girona: 2016); *Georges Bataille y la parte del arte* (Barcelona: 2013); *New Scenarios for the touristic european maritime coast* (ed., Barcelona-Girona: 2014); *Territorios del Turismo: el imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo* (ed., Girona: 2012). She has also participated in various catalogues and exhibitions such as *Habitación* (MNAC, CA2M, 2018); *Piedad y Terror. El camino de Picasso a Guernica* (MNCARS, 2017). *Iluminaciones. Cataluña visionaria* (CCCB, 2009); *Torres García. Detrás de la máscara constructiva* (Girona: 2007); *Universo Gaudí* (CCCB, MNCARS, 2004-05).

JOAQUÍN MEDINA WARBURG

Architect and PhD in Theory of Architecture from the Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen (RWTH, Germany). He is a Professor of History of Architecture at the Karlsruher Institut für Technologie (KIT, Germany). He has taught at various European and American universities, including BU Wuppertal, the Academie van Bouwkunst Maastricht, the University of Buenos Aires, the University of Navarra and Princeton University. From 2011 to 2015 he held the Walter Gropius Professorship of the DAAD (German Academic Exchange Service) at the Torcuato Di Tella University in Buenos Aires. His fields of research cover the architecture and urbanism of the 19th and 20th centuries, focusing on the study of transcultural phenomena characteristic of modernity, including their technical and environmental dimensions. His books include *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien* (Frankfurt: 2005); *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980*, edited with Claudia Shmidt (Madrid: 2015); *Walter Gropius. Proclamas de Modernidad* (Barcelona: 2018); *Paul Linder, de Weimar a Lima. Antología de arquitectura y crítica* (Madrid: 2019).





Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

