### Sun and Shadow, 1955

Cinco obras de Josep Maria Sostres que aprendieron de un libro

### Carolina B. García Estévez

Recibido 2017.02.25 ::: Aceptado 2018.06.13 DOI: 10.5821/palimpsesto.18.5414

odríamos iniciar esta investigación con las palabras de Josep M. Sostres que, en los años 80, rinden cuentas a lo que supuso su obra en el Grupo R: "Mis proyectos de los años 50 no estaban pensados para la posteridad, había suficiente con el hecho de haberlos realizado, fotografiado, publicado, y asegurar así, en aquel momento, el valor intrínseco de su existencia"1. La crítica del arquitecto hacia su producción de los años 50 no da lugar a dudas. Su legado deviene el manifiesto intelectual de un tiempo donde las ansias de modernidad giraron el rostro a muchos arquitectos hacia Italia o América. Sostres se inclinó por ésta última, ofreciendo desde su arquitectura la mejor síntesis de su tiempo. En su mesa de trabajo, junto a otros, encontramos la Poética de la Arquitectura Neoplástica (1955) de Bruno Zevi o bien El arte moderno en los Estados Unidos (1955), catálogo de la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona ese mismo año. A la par junto a revistas que constituían la primera línea de la vanguardia extranjera, como la italiana Domus, la americana Arts & Architecture y su despliegue desde las Case Study Houses, la inglesa Architectural Review y su definición teórica a partir de los ensayos visuales de Colin Rowe o Reyner Banham, y la imprescindible monografía de Marcel Breuer, Sun and Shadow (1955).

### Marcel Breuer. Principles & Art in Space

Las relaciones que se establecen entre las palabras y las imágenes definen la historia del pensamiento occidental como dualidad. Sun and Shadow (1955) es también un libro bicéfalo en el modo de exponer la producción de Breuer antes y después de la II Guerra Mundial. Incluso la propia maqueta de la edición insiste en ello: girar 90°, pasar sus hojas como en un desplegable vertical, unas encima de las otras, e ir transcurriendo desde la primera etapa europea, que concluye en 1937, hasta la segunda americana a fecha de 1955. En medio, cual bisagra u ombligo del mundo, aparece The philosophy of an architect, el pensamiento de un arquitecto, las ideas. Se trata de un ensayo en el que Breuer presenta a través de Principles y Art in Space los dos capítulos que resumen las bases teóricas de su obra a través de los elementos que lo formalizan: estructura, color. textura, material y formas en el espacio, tales como

sombras, muebles, chimeneas, escaleras, chimeneas o sombras. Reflexiones que se ilustran desde el patio de la Thompson House (1946), en cuyo interior unas sombras recortan el paisaje: "La transparencia es uno de nuestros objetivos. Es una de las nuevas posibilidades tecnológicas más fascinantes. La transparencia se transformará en una nueva solidez. Y la solidez la hará funcionar. Sol y sombra". De este modo, Breuer parece querer acercar la realidad física de la arquitectura hacia su naturaleza más inmaterial. Y así como las vistas lejanas de la Thompson House enmarcan un fragmento de infinito, las visiones herméticas de Sostres convergen en el centrífugo patio de la MMI (FIG. 1).

Se trata de la primera comparación entre la obra de ambos arquitectos, y parece partir de su realidad más intangible o sensorial. Y a partir de las sombras de la marquesina de los patios, aparecen los ritmos de las escaleras de la Haggerty House (1938), la Tompkins House (1945) o la Casa en New Canaan (1947). A propósito de sus resoluciones en voladizo, el arquitecto afirma: "El cambio en la construcción de las últimas décadas ha sido el paso de las estructuras de compresión a estructuras continuas y tensadas. Se trata de un cambio tan radical que él sólo justificará una nueva expresión arquitectónica"3. Una nueva expresión arquitectónica que nos permite extraer parecidos razonables: niños cual tramovistas que descienden por la escalera de Breuer en New Canaan, junto a niños que se amontonan, desde la rigidez de la seriación, sobre el punto de apoyo del tramo final de la escalera de la MMI. Sobre esos frágiles equilibrios de la mirada también dará cuenta Breuer en su ensayo, para acudir a los tres colores primarios que articulan el movimiento de cualquier superficie: reposo (rojo), aceleración (amarillo) o retirada (azul). Así, la configuración plástica de las planimetrías exteriores de la Alworth (1954), Neumann (1954) y Stillman House (1951) remiten siempre a un esquema dinámico. En una de las afirmaciones más inquietantes de su libro, Breuer concluye: "El espacio no es plástico, positivo, proyectable. Es hueco, negativo, está en retirada. Nunca es completo ni finito. Está en movimiento, conectado de un espacio a otro, y al siguiente, hasta el infinito"4. ¿No es posible observar también ese espacio en retirada en el alzado frontal de la MMI o bien en el cuerpo de la escalera lateral

de la Casa Agustí? Del mismo modo que adivinamos demasiadas conexiones entre los distintos alzados de la Alworth House y la planimetría frontal a la que remite la Casa Iranzo cuando negamos su escorzo (FIG. 2).

Art in Space finaliza con la serie dedicada al elemento que define la esencia del hogar americano: la chimenea. Desde Frank Lloyd Wright, el hogar es el origen de la discusión del carácter de la arquitectura doméstica en los USA5. De nuevo la Clark House (1949), la Alworth House (1954) o la propia vivienda del arquitecto (1952) sirven de testigo del escenario de la vida, así como del arte que se reúne en forma de objetos entorno a ellos. "Creo que la respuesta es, en realidad, el más simple de los espacios: planificar un telón de fondo, para que lo más importante pase a ser los libros, las colecciones de fotografías y pintura, los niños, el perro, el gato"6. Del mismo modo que en la chimenea de la Casa Agustí (1953) amontonamos libros, cuadros, esculturas, cosas al fin y al cabo, como diría George Perec (FIG. 3). Cosas que nos suelen acompañar durante algún momento de nuestras vidas, y que la colección de fotografías de Francesc Català-Roca da cuenta cual tentativa de inventario. Walter Benjamin ha escrito a propósito de la intención oculta de éstas: "siempre ha de ofrecernos algo nuevo, una especial forma de evidencia de las que no se obtienen con palabras"7. Una realidad en peligro de extinción.

#### Bi-nuclear houses

Porque aquello que sostiene el equilibrio de las imágenes en cualquier atlas visual interpretativo es la tensión. Una tensión que Breuer emplaza al origen de la arquitectura griega: "Sucedía igual en 1900 que en 1500 o en los tiempos de la cultura griega clásica. [...] Se trata de ese tipo de tensión entre conceptos - es el sol y la sombra lo que hace la arquitectura griega única. Y se formaliza en toda su obra: mientras la arquitectura pública deviene expresión abierta hacia el exterior, sus casas (la arquitectura privada) son todo lo contrario"8. De este modo, el patio se convierte en el elemento arquitectónico que traduce esta tensión, entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público9, entre el pasado y el presente. "El elemento patio en el que un arquitecto piensa siempre, y que un día u otro acaba tratando específicamente, responde a una constante elemental de todos los tiempos"10. Mies, a partir de las palabras de Breuer, será el encargado de relegar la naturaleza ancestral del patio a la fortuna de la modernidad, del mismo modo que muchos arquitectos acudieron a su geometría cuadrada en un intento por inscribir su obra dentro de la Historia de la Arquitectura: la Villa Rotonda de Palladio, las Fireproofing House de Wright, la Casa experimental de Aalto en Muuratsalo, la Villa Saboye de Le Corbusier o las últimas propuestas de Mies de los años 30 son prueba de ello. Casas que se abren y se cierran a la vez. Una constante que también se encuentra en la MMI, donde resulta imposible afirmar si está construida desde un patio que se cierra o desde un perímetro que se abre. Complejidad visual que remite a una complejidad de pensamiento. Transparencia que se transforma en una nueva solidez, como diría Breuer, o bien espacio plástico hueco, negativo, en retirada (FIG. 4).

v FIG. 1 (IZQ.) Marcel Breuer, Thompson House, Ligonier, Pensilvania, 1946. (DCHA.) Josep M. Sostres, Casa Moratiel (MMI), Ciudad Diagonal, Barcelona, 1957.





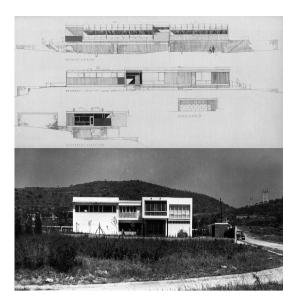
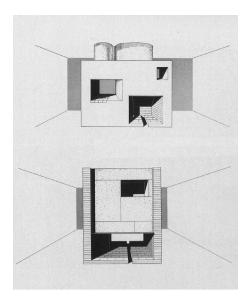
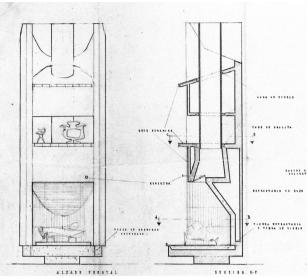


 FIG. 2. Arriba: Marcel Breuer, Alworth House, Duluth, Minnesota, 1954; abajo: Josep M. Sostres, Casa Iranzo, Ciudad Diagonal, Barcelona, 1956





A FIG. 3. (IZQ.) Marcel Breuer, chimeneas en la Alworth House, Duluth, Minnesota, 1954 y en la Breuer House, New Canaan, Connecticut, 1952. (DCHA.) Josep M. Sostres, Alzado y sección de la chimenea de la Casa Agustí, Sitges, 1953.

Como tampoco es posible afirmar que muchas de las arquitecturas de Sostres resulten únicamente de la resolución dual de los manifiestos de Breuer. Las Bi-Nuclear Houses representan un modelo de casa cuva planta en forma de H permitía al arquitecto resolver las tensiones entre la vida pública y privada, gracias a un elemento común que Sigfried Giedion denominó mechanical core<sup>11</sup>, la cocina. Una concepción orgánica de la máquina que permite pensar su diseño como "el todo y la parte en la arquitectura contemporánea"12. Sun and Shadow está plagado de ejemplos: la Lawrence o la Hanson House en New York son algunos de ellos. Sin embargo, cuando acudimos a Sostres, sus proyectos no revelan la síntesis de una dualidad, sino la ejemplificación de una dificultad: en la Casa Iranzo, entre el volumen y el plano; en la Casa Alonso, entre el muro y la ventana; o en la casa Agustí, entre la radicalidad plástica de su exterior y la voluntad clásica de su cliente: "la casa está tratada como una escultura, como un volumen abstracto, relativamente complicado, que unifica el revestimiento blanco, suprematista de cal. En los exteriores, el tono intermedio lo da la línea de sombra horizontal de cornisas, ménsulas, persianas, guías, etc... obedeciendo a una versión particular del molduraje clásico noucentista"13. Tensiones visuales que traducen la tensión de su tiempo: la compleja realidad de intereses de la Barcelona de los años 50. Y la arquitectura se muestra como el mejor documento de ello (FIG. 5).

### «Manerismo»

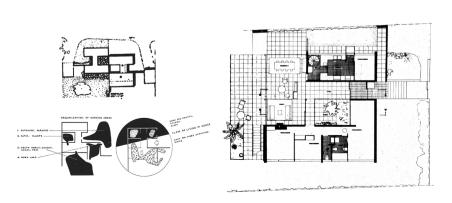
Dificultades, problemas, o crisis. Una situación que nos permite hablar de "manerismo", un término utilizado por Sostres como diagnóstico al estado de la arquitectura internacional a mediados de los años 50. En un

espíritu afín al de los italianos del siglo XVI, el arquitecto interroga las aportaciones de sus contemporáneos: Johnson, Mies, Le Corbusier, Neutra o el mismo Breuer, quien cobra un especial protagonismo en el texto. Al arquitecto afincado en América le dedica estas palabras: "La obra siempre estimulante, precisa, de Marcel Breuer como ejemplo de profesional perfecto, logrando salvar un manerismo personal con un tono y una dignidad estéticos más que suficientes. Queda mucho por hacer al arquitecto, aún dentro de esta época indiferenciada y poco brillante"14. Los arquitectos del siglo XVI ya se enfrentaron a una situación similar, aunque distante en el tiempo. La consumación de proyecto clásico de Donato Bramante como lenguaje institucional había sumido a la arquitectura en una época de interrogantes, formulados todos ellos desde el lenguaje. Y sus respuestas fueron arquitecturas complejas, híbridas, distorsionadas y apasionantes. Porque hablan de crisis. Porque reúnen la tensión que asume toda disciplina en el momento en el que la palabra ya no puede designarse desde la imagen. Sin parafrasear la expresión italiana "terza maniera", pero de una forma muy astuta y crítica, la poesía de Sostres habla de manera, de maneras, de maneras con las que poder enfrentarnos al crisol de la modernidad de los años 50, una vez superada la unicidad del lenguaje del Estilo Internacional: cómo enfrentarnos a la Glass House de Johnson o Lina Bo Bardi desde la Casa Farnsworth de Mies; o a la General Motors de Saarinen desde los Pabellones en el IIT; o a la Sede Central de la Olivetti desde la Casa del Fascio de Terragni en Como. Ensayos, variaciones sobre un tema. Y del mismo modo que escribe, proyecta. Algunos dibujos dan fe de ello. Tiras de imágenes donde necesita de referencias a Asplund, Aalto, Jacobsen, Gropius o Le Corbusier, que aparecen y desaparecen del papel

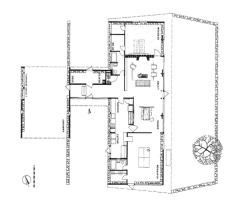
como esa síntesis imposible de elementos desde la arquitectura (FIG. PORTADA).

Una serie de imágenes que podría ser infinita... porque la palabra siempre acaba interrogando a la imagen. Por ello, deberíamos finalizar esta investigación teórica desde las preguntas que cuestionan la validez del proyecto de Sostres en los años 50, atendiendo ante todo a las contradicciones y la realidad histórica a la que se enfrentaban sus obras. En la Casa Agustí, "la más antigua del conjunto, puede apreciarse una contradicción, por otra parte general a toda la producción de la época, entre una voluntad de fuerte expresión neoplasticista y las naturales dificultades presentadas por los sistemas artesanos de los que se servía el arquitecto, principalmente porque eran los más económicos". Estructura cerámica y hormigón como elemento expresivo en planta baja. Mientras, en la Casa Iranzo y la MMI, la estructura metálica quedaba reducida a los elementos expresivos, enfatizándolos casi simbólicamente. Esa es la Barcelona que desea representar una vanguardia local de proyección internacional. La mesa de trabajo en la que se reunían las fotografías de la obra del Grupo R aspiraba a ello: son arquitecturas resueltas desde la suma de elementos, casas resultantes de patios, superficies, terrazas, jardines, galerías y escaleras. Como proyectaban los arquitectos de la "terza maniera", sumando palabras. Pero no todas las palabras son válidas. Hay que distinguir entre un elemento y una cosa. El patio, la escalera, la chimenea, son elementos. Las imágenes, las superficies, las fotografías, las mesas de trabajo, son cosas. Y es así como el valor de estos manifiestos de los años 50 se desvanece entre imágenes, como lo hacen los sueños de Jérôme y Sylvie, los protagonistas de la novela Les Choses (1965) de George Perec:

v FIG. 4. (IZQ.) Marcel Breuer, esquema para las Bi-nuclear Houses en el primer proyecto para casa de vacaciones en Wellfleet, Cape Cod, Massachusetts, 1944. (DCHA). Josep M. Sostres, Casa Moratiel (MMI), Ciudad Diagonal, Barcelona, 1957.



v FIG. 5. (IZQ.) Marcel Breuer, Hanson House, Lloyd Harbor, New York, 1950. (DCHA.) Josep M. Sostres, Casa Agustí, Sitges, 1953. Tal y como describe el pie de imagen de la propuesta de Breuer: "Planned for a growing family. Present playroom at South end of house to become a studio when garage is transformed (at later date) into 3-bedroom, 2-bath wing for children. Dressing room in Master bedroom suite can accommodate crib during first stage of family development. When house is completed, it will have a bi-nuclear of H-plan in which children and parents occupy separate wings on different levels determined by slope of ground". Una solución giriller a la courrida en la Casa Agustí entre la courridade.





"Ya no un movimiento de conjunto, sino cuadros aislados, ya no una unidad serena, sino una fragmentación crispada, como si aquellas imágenes nunca hubieran sido más que reflejos muy lejanos, desmesuradamente oscurecidos, centelleos alusivos, ilusorios, que se desvanecían sólo nacer, motas de polvo: la irrisoria proyección de sus deseos más torpes, una impalpable polvareda de exiguos esplendores, retazos de sueños que nunca podrían alcanzar". Porque, como sentenció el mismo Sostres, el sueño del racionalismo, esos sueños blancos de sólidos prismas a los que aspiraba esta imposible vanguardia arquitectónica de los años 50, ese sueño quedó quemado por el excesivo sol del Mediterráneo<sup>15</sup>.

- <sup>1</sup> SOSTRES, J.M. "Els monuments de totxana". En: AA.VV. *José María Sostres. Ciudad Diagonal.* Barcelona: C.R.C. Galería de Arquitectura, 1986, pp. 7-8.
- <sup>2</sup> BREUER, M. Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect. Edición y notas a cargo de Peter Blake, diseño de Alexey Brodovitch. New York: Dodd, Mead & Company, 1955, pp. 32-34.
- <sup>3</sup> BREUER, M. Op.Cit.
- <sup>4</sup> BREUER, M. Op. Cit.
- <sup>5</sup> WRIGHT, L. *Home Fires Burning: History of Domestic Heating and Cooking*. London: Routledge, 1964.
- <sup>6</sup> BREUER, M. Op. Cit.
- <sup>7</sup> BENJAMIN, W. "Entrada con flores". *Obras*, IV, I. Madrid: Editorial Abada, 2010, p. 518.
- 8 BREUER, M. Op. Cit.
- <sup>9</sup> MARTIENSSEN, R.D. La Idea del espacio en la arquitectura griega: con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984, p. 64: "La casa, es en verdad, una ciudad en miniatura. Su patio espacioso es una zona libre de movimiento y distribución; e, igual que en el ágora ciudadana, se manifiesta una voluntad de expresarla formalmente en arquitectura. En las esbeltas columnas dóricas y en el diseño de los mosaicos de los pisos cabe observar ese impulso hacia la armonía plástica que es la piedra de toque del arte griego. La Casa representa la organización celular de una sola unidad familiar. El ágora comunica con la Ciudad y, por intermedio de la ciudad, con el mundo exterior. Pero la casa tiene la vista vuelta hacia dentro, hacia sí misma. Está abierta al cielo y al sol, pero se haya protegida del tránsito de sus inmediaciones".
- <sup>10</sup> BREUER, M. Op. Cit.
- <sup>11</sup> GIEDION, S. *Mechanization takes Command. A contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.
- <sup>12</sup> GIEDION, S. *La divina proporzione*. *Triennale 1951*. Milano: Electa. 2007.
- <sup>13</sup> SOSTRES, J.M. Un tema d'arquitectura mediterrània. En: *Josep M. Sostres. Cinc assaigs* d'arquitectura. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, p. 80.
- <sup>14</sup> SOSTRES, J.M. "Creación arquitectónica y manerismo". En: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1955, nº 22, pp. 1-4.
- 15 SOSTRES, J.M. Op. Cit, 1990: "La arquitectura racionalista, introducida en el país por Sert y compañía en la época en la que el racionalismo internacional había adoptado el blanco puro y el color negro como colores símbolo de la suprema sensibilidad, tuvo que enfrentarse con el efecto deslumbrante de las superficies blancas iluminadas por nuestro sol intenso, muy diferente de la atmósfera más suave, de iluminación velada, propia de los países de origen septentrional donde el racionalismo había nacido".

### ABSTRACT

Es posible reseguir la estela del libro Sun and Shadow (1955) a lo largo de la producción de toda una generación de arquitectura española de los años 50. A propósito de Marcel Breuer, Sostres escribiría uno de sus mejores ensayos críticos, Creación Arquitectónica y manerismo (1955), en el que reconocería: "No creemos, no obstante, que la fidelidad a la obra de un gran maestro excluya una aportación e incluso una poética personal". Una poética que se valida sólo y desde el trabajo, y que situaría cinco obras del arquitecto catalán -la casa Agustí (1953), la Casa Alonso (1955) en Ciudad Diagonal, los Apartamentos en Torredembarra (1955), la Casa Iranzo (1956) y la MMI (1957)- a la sombra del legado del arquitecto americano.

PALABRAS CLAVE: Marcel Breuer, Josep M. Sostres, *Bi-nuclear Houses*, Manerismo.

CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ es Doctora Arquitecta y Profesora del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación de la ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Troubled by what is happening to architecture? Worried about developments in the world of design? Cedric Price gives his answers to questions of the day. Write to him c/o Building Design. No personal correspondence can be entered into.

## Brotherly guidance

DEAR Mr Price, I think the standard of letters appearing in your column is appalling. Frankly, I think even you could do better if you wrote them yourself. Yours fraternally, NW, Great Russell Street, WC1.

A typically outrageous suggestion — no, Sir, no.

A FIG. 1 (IZQ). Solicitud de cartas para la columna de Cedric Price 'Starting Price', Building Design, 5 de abril de 1985 FIG. 2 (DCHA). "Brotherly Guidance" (Consejo Fraternal), correspondencia entre Norman Willis y Cedric Price, Building Design, 29 de noviembre de 1985

# El arquitecto como narrador

### Cedric Price y el lenguaje de la experiencia

### Jim Njoo

Recibido 2017.04.30 ::: Aceptado 2017.05.04 DOI: 10.5821/palimpsesto.18.5678

I lenguaje verbal suele considerarse un aspecto central del discurso como disciplina, sin embargo su importancia en la arquitectura rara vez constituye un tema de investigación en sí mismo. Esto está probablemente relacionado con esa extendida percepción de que la mediación de la experiencia arquitectónica por medio de los sentidos guarda una escasa relación con su mediación por medio del lenguaje; es decir, que para experimentar la arquitectura de verdad hay que verla, tocarla, recorrerla o vivir en ella, no solo "hablar" sobre ella.1

Sin embargo, si nos centramos en la relación entre arquitectura y sociedad, resulta evidente que el lenguaje juega un papel fundamental, potenciando la opinión pública y el debate. Especialmente si consideramos que la arquitectura como discurso es una práctica esencialmente social –parte de un complejo proceso de diálogo– y no simplemente la expresión privada del genio creativo individual. Por supuesto, esto depende de cómo se utilice el lenguaje y con qué fin.

Por ejemplo, en una polémica reciente, el arquitecto británico David Chipperfield criticó a la prensa británica por su característica tendencia al "periodismo de impacto", el cual , en su opinión, "contribuye a agrandar la brecha entre la profesión [de la arquitectura] y la sociedad". Según Chipperfield, muchos de los periódicos y revistas especializadas del Reino Unido están "obsesionados" con presentar contratiempos de escasa importancia en los edificios como graves problemas, refiriéndose a las críticas recientes a su museo en la Città delle Culture en Milán, un proyecto al cual el arquitecto renunció tras una disputa relacionada con la elección de los pavimentos –lo que los locales llamaron la "guerra de los suelos".<sup>2</sup>

Esa brecha entre arquitectura y sociedad a la que Chipperfield hace referencia era ya un tema central de su proyecto de comisariado de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012, titulado "Common Ground" (un título bastante irónico, visto con perspectiva). Como declaró en una entrevista en aquella época, la profesión arquitectónica debe dirigirse al "99.99% del resto de la población con la que los arquitectos no tratan," en caso contrario corren el riesgo de ser relegados al papel de

"decoradores urbanos"<sup>3</sup>. En su introducción al catálogo de la exposición, Chipperfield expresa su voluntad de "poner en valor el intercambio de ideas más allá de la autoría individual", de manera análoga al concepto "territorio común" en el discurso político, que explica cómo posiciones distantes pueden converger para compartir ideas y establecer así una base para la cooperación.<sup>4</sup>

En muchos aspectos, la llamada a un mayor sentido de compromiso público y responsabilidad social que Chipperfield dirige a los arquitectos evoca gran parte de la retórica del siglo XXI presente en la Bienal de Arquitectura de Venecia , desde la exposición "Menos estética, más ética" de 2000 dirigida por Massimiliano Fuksas a la edición de 2016 "Informando desde el frente", comisariada por el premio Pritzker Alejandro Aravena. Sin embargo, y pese a su relevancia y buenas intenciones, la brecha entre cultura arquitectónica y sociedad continúa existiendo. Un síntoma de ello es la respuesta del crítico del L.A. Times Christopher Hawthorne al proyecto de Chipperfield para la bienal, donde afirmaba que el intento de conformar un "territorio común" parecía, desafortunadamente, una "retirada" al fin y al cabo.5

Entonces, ¿cómo puede el discurso arquitectónico entablar un diálogo más eficaz con la práctica arquitectónica y la sociedad en su conjunto? ¿Cómo puede ser más receptivo a las necesidades cambiantes de la sociedad?

### El reposicionamiento del discurso arquitectónico y la cultura

Tras décadas considerando la "distancia" como la base de la crítica arquitectónica, la necesidad más acuciante hoy es idear nuevas formas de "cercanía" con la sociedad como medio para fomentar fórmulas más efectivas para el diálogo y la colaboración. En este reposicionamiento del discurso arquitectónico en relación a la cultura, el periodismo especializado debe jugar un papel fundamental. Por lo general, en la jerarquía del discurso arquitectónico, el periodismo especializado ocupa una posición de escasa