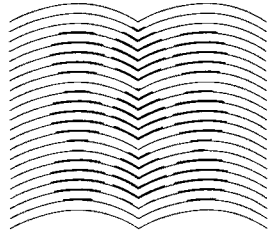


M M
1 M I
M M

TESI DOCTORAL DE JAUME FREIXA
OBRA AMERICANA DE JOSEP LLUIS SERT

VOLUM IV

UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE CATALUNYA



BIBLIOTECA
EX - LIBRIS

APENDIX I: EL CONTEXT

INDEX

1. EL CONTEXT AMERICA.
 - 1.1. ABANS DE L'INTERNATIONAL STYLE: GRATACELS I SUBURBIS
 - 1.2. INTERNATIONAL STYLE
 - 1.3. STYLE CONTRA HOUSING

2. L'ARRIBADA DE GROPIUS I MIES VAN DER ROHE
 - 2.1. INFLUÈNCIA DE GROPIUS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE
 - 2.2. LA GROPIUS CLASS
 - 2.3. CAS ESPECIAL DE LA FIGURA DE PHILIP JOHNSON
 - 2.4. HARVARD ABANS DE SERT
 - 2.5. SERT A HARVARD
 - 2.6. INFLUÈNCIA DE MIES VAN DER ROHE
 - 2.7. INFLUÈNCIA SOBRE SERT

3. RELACIONS DE L'OFICINA SJA AMB ELS SEUS VEÏNS
 - 3.1. RELACIONS AMB LES OFICINES VEÏNES
 - 3.2. ALTRES RELACIONS AMB MEMBRES DE LA GROPIUS CLASS

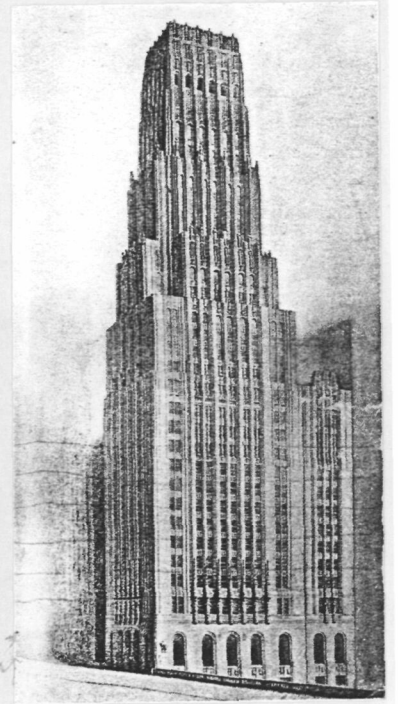
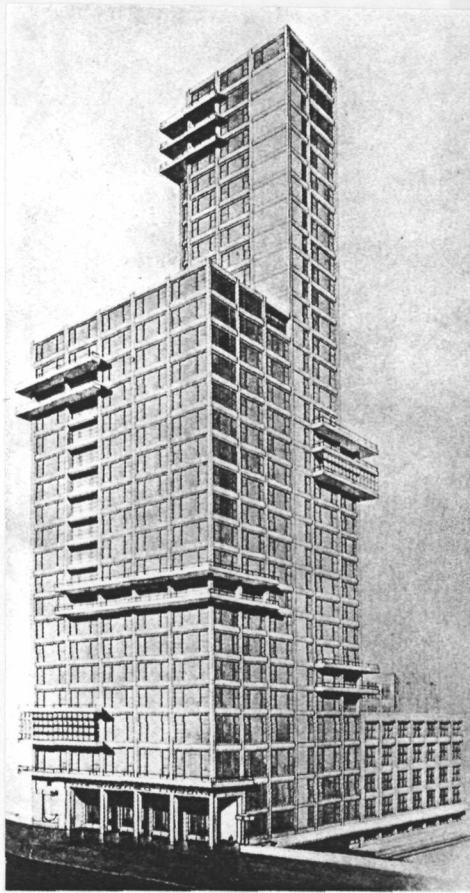
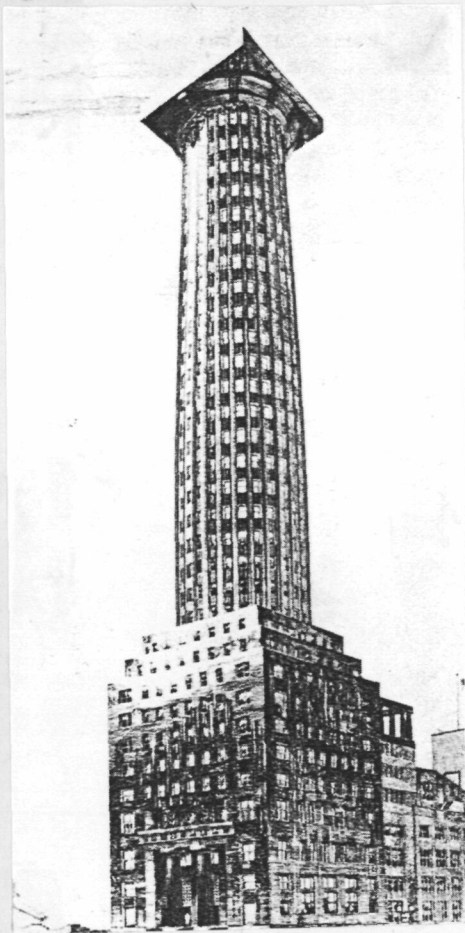
4. IDEOLOGIES DE L'ARQUITECTURA AMERICANA ABANS DEL POSTMODERN
- 4.1. SUPERACIÓ DEL RACIONALISME: DECLARACIONS DE P. JOHNSON
- 4.2. SUPERACIÓ DEL FUNCIONALISME:
EL PARTICIPACIONISME
- 4.3. EQUIDISTÀNCIA I EQUILIBRI DE SERT
- 4.4. INFLUÈNCIA DE L'ESTRUCTURALISME

1.1. ENTRE 1922 I 1932: MODERNITAT DE GRATACELS I SUBURBIS

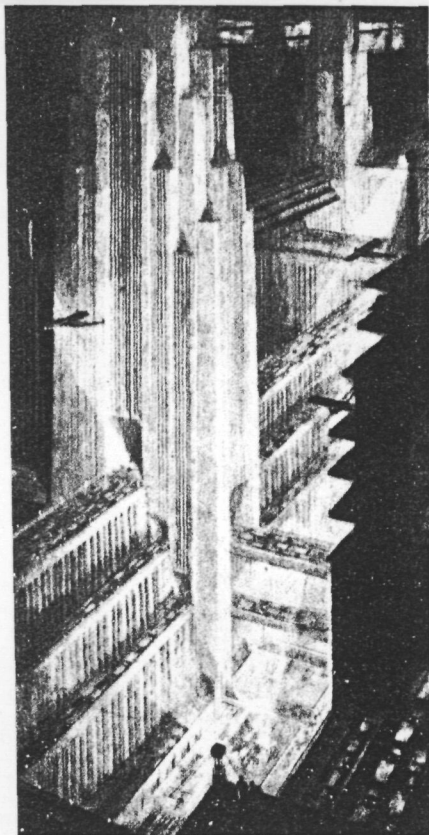
L'any 1922 és important en la Historia de l'Arquitectura Moderna perquè hi hagué el famós concurs per a l'edifici del Chicago Tribune. En aquest concurs, com se sap, hi concorregueren, entre d'altres, Walter Gropius amb Adolf Mayer, Adolf Loos, Max Taut i Johannes Duiker. Els guanyadors foren Raymond Hood amb John Mead Howells, que realitzaren la coneguda torre amb coronament neogòtic, essent finalista Eliel Saarinen, pare de Eero. Fou escenari de confrontació entre els diversos corrents presents, inclosa l'avantguarda moderna europea. Faltaven encara deu anys perquè una tipologia tan emblemàtica de la modernitat i tan dependent de la tecnologia com el gratacels adoptés per fora una expressió coherent amb l'estètica de la màquina desdel camp arquitectònic. Això no arribaria fins al gratacels de la Philadelphia Savings de George Howe i William Lescaze, construït l'any 1932. Mentrestant, en aquesta dècada dels anys vint, abans de que la crisi del vint-i-nou posés un aturador brutal al torrent d'optimisme general, Estats Units va posar-se al capdavant de la modernitat, inventant la producció per al



CHICAGO TRIBUNE. RAYMOND HOOD I JOHN MEAD

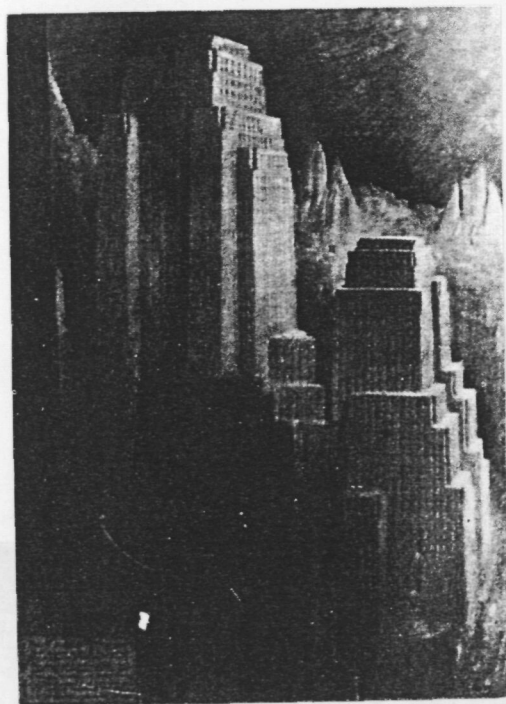


DIVERSOS PROJECTES PER A LA SEU DEL CHICAGO TRIBUNE:
1- ADOLF LOOS
2- WALTER GROPIUS I ADOLF MAYER
3- ELIEL SAARINEN

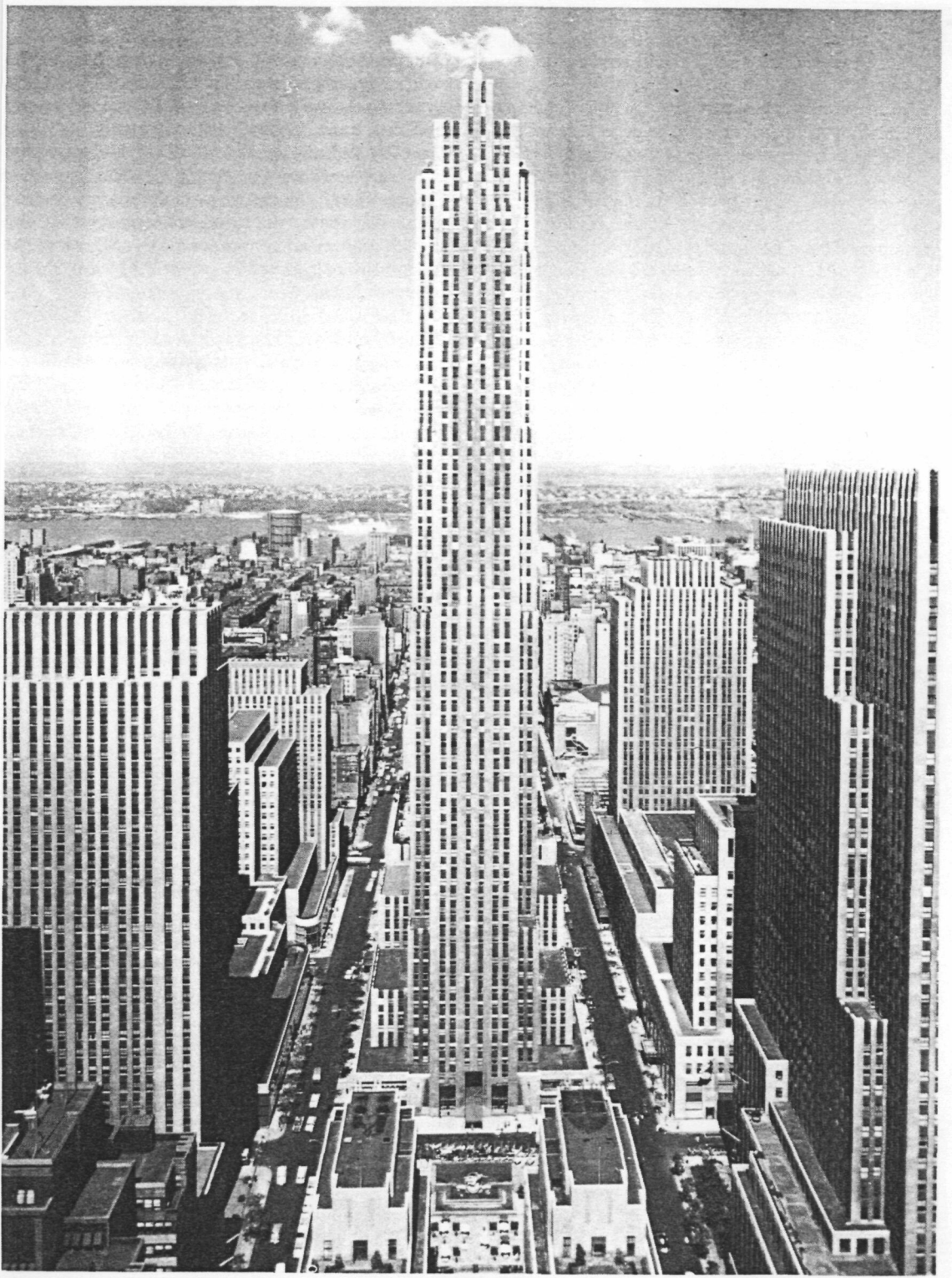


6

DIBUIXOS DE HUGH FERRIS.



6 bis



7

ROCKEFELLER CENTER.

consum de masses i, simultàniament, la cultura de masses. Absorbint constantment grans onades d'immigrants, l'Amèrica d'aquesta dècada és un bullidor de canvis en el qual s'expandeixen els signes del nostre temps: cinema i automòbil, suburbi i gratacels. Tots ells tenen un impacte definitiu en la configuració de les ciutats, i des d'una òptica pessimista es podria dir que els dos darrers són dos atemptats mortals contra la ciutat de segle XIX que, millor o pitjor, havia esdevingut l'escenari per excel·lència de la vida civilitzada. El gratacels contribuï a l'esponjament de les illes per un procés gradual en el qual les ordenances de la ciutat de Nova York jugaren un paper decisiu. Els gratacels arrenquen de terra entre mitgeres, però a partir de certa alçada comencen a obeir les normes de reculada creant els coneguts volums esglaonats per poder obrir finestres. Aviat els arquitectes prefereixen arrencar des de terra amb la reculada per tots costats, creant una pèrdua del concepte d'illa tancada: és la coneguda ciutat de torres verticals, plena del dramatisme plàstic d'un aclaparador fenomen geològic. La ciutat de les torres fou predescrita pels dibuixos de Hugh Ferriss, que durant molts anys estigué proposant circulació rodada a base de ponts entre els edificis. Però aquesta fantasia de circulacions aèries resultava completament inviable, de manera que no s'arribà a materialitzar mai, ni

tan sols en construir el Rockefeller Center, que fou el complex d'edificis més gran del país fins a mitjans dels seixanta, i que conté una insinuació de circulacions a diferents nivells. És interessant seguir la trajectòria estilística de Raymond Hood, el guanyador del Chicago Tribune. Successivament dissenyà: American Radiator Building NY 1924, Daily News Building NY 1930, McGraw-Hill Building NY 1932. Estilísticament van d'un *art-deco* simplificat a una volumetria de superfícies llises molt pròxima a l'arquitectura de la Fagus Werke de Gropius. Lluny doncs del neogòtic amb el qual va guanyar el concurs. El fet que un d'ells tingui una composició de façana vertical i l'altre completament horitzontal demostra que no hi havia cap reflexió teòrica. En aquest panorama d'experiments, va sorgir el primer gratacels completament modern: el Philadelphia Savings and Mutual Funds Association, edifici de trenta dues plantes de Howard i Lescaze, construït l'any 1932, situat a la ciutat de Filadèlfia, per a la Caixa d'Estalvis i Mútua d'Assegurances que li dóna nom. Segons Handlin⁽¹⁾ ..."Diferentment del McGraw-Hill de Hood, el Philadelphia no aconseguia ésser modern embolicant-se amb una pell a la moda entorn d'un interior convencional, sinó que les façanes, que no tenen gens d'ornament, expressen les

(1) David P.Handlin, *American Architecture*, Thames &Hudson, 1985 Londres. p.200.



PHILADELPHIA SAVINGS DE G. HOWE I W. LESCAZE, 1932.

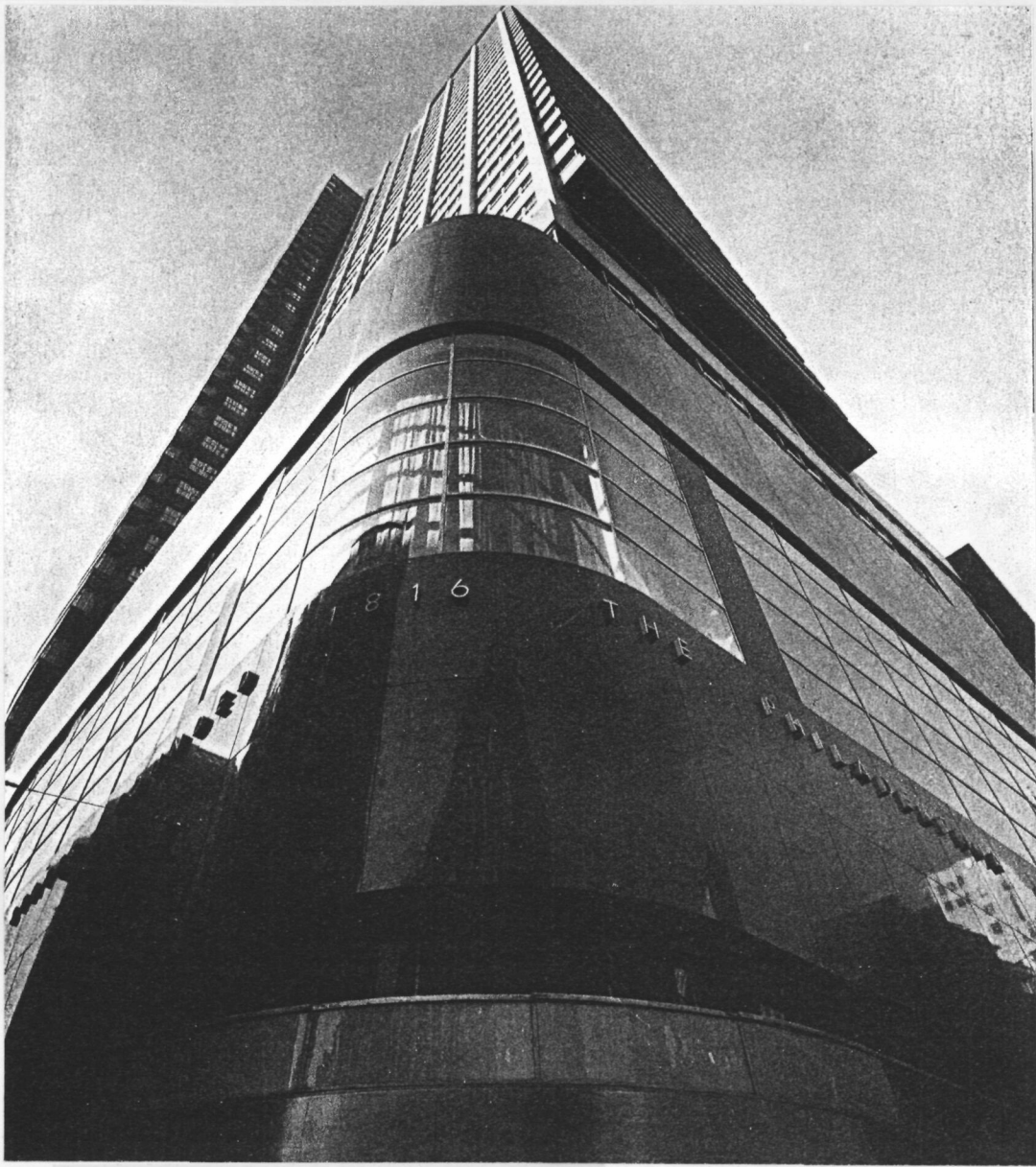
diverses parts de l'edifici: el nucli d'ascensors i serveis i el bloc d'oficines es distingien clarament dels primers nivells on hi ha les zones més públiques. Cada una és revestida dels seus propis materials i amb el seu propi sistema de finestres. Aquestes peces s'acoblen de manera que s'evitin tota simetria i vistes axials. De fet, les entrades es col.loquen allà on funcionalment es necessiten enlloc de en el lloc central que recomanaven les regles fins llavors vigents ..." La coherència visual-constructiva es porta fins a extrems de gran interès: dos costats paral.lels del bloc d'oficines tenen pilars en façana, que donen un ratllat vertical, en canvi el tercer costat, el frontal, treu les lloses en voladís i subratlla les lloses i parapets horitzontals. Per una vegada doncs l'horitzontalitat i la verticalitat d'una façana éren autèntiques informacions sobre la tectònica de quelcom estructural, si no funcional, enlloc de caprici de l'arquitecte. Això, que seria redescobert i reinterpretat moltes vegades per arquitectes com Coderch i Sert representa el primer aclariment "gramatical" del tancament explícit i construït que segrega estructura vista de tancament sòlid i tancament transparent, tal com trobem en els edificis més analítics de Sert: Habitatges per a Estudiants Casats i Facultat de Ciències de Harvard. El Philadelphia Savings tenia un aspecte irrefutablement



AMERICAN RADIATOR BUILDING
N.Y. 1924.



DAILY NEWS BUILDING N.Y. 1930. MCGRAW BUILDING N.Y. 1932.

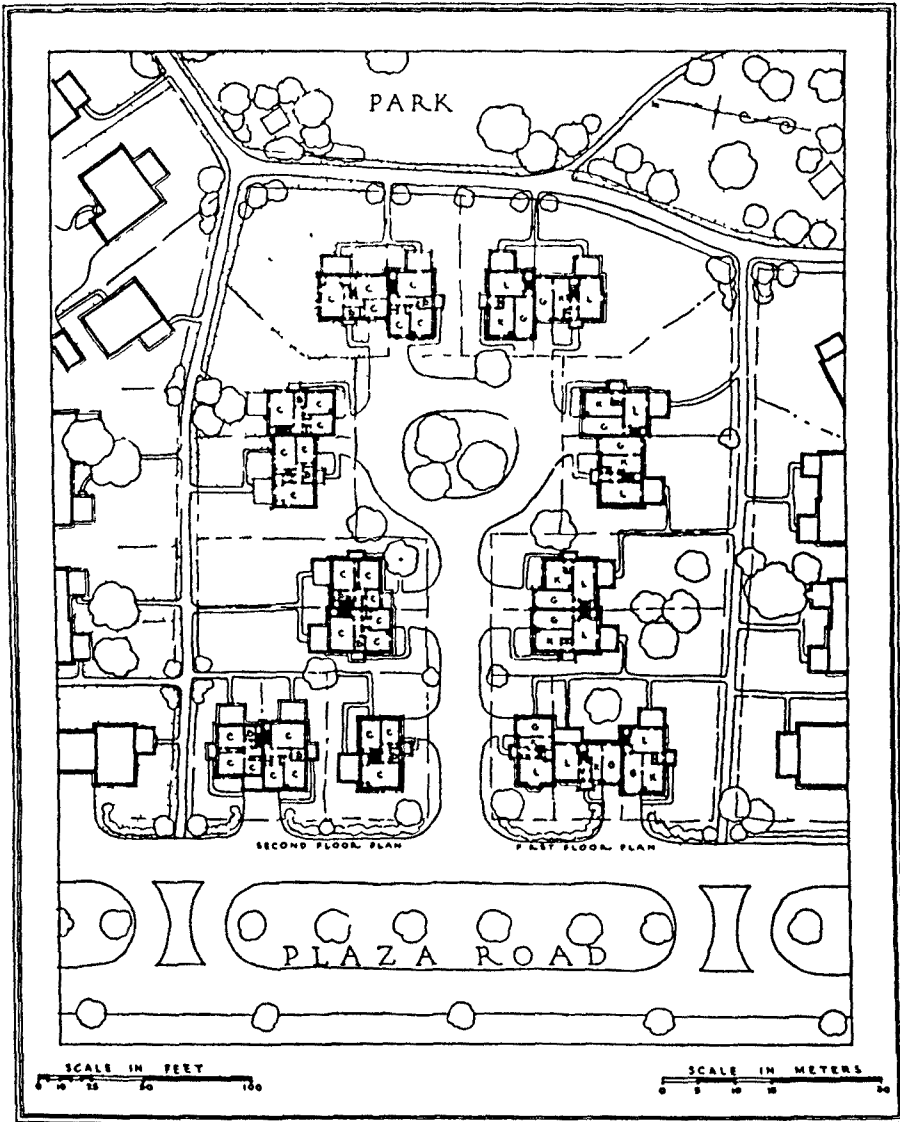


11 PHILADELPHIA SAVINGS. DETALL.

modern, però no tots els edificis als quals es qualificava amb aquest adjectiu tan prestigiós tenien els mateixos atributs. A principis dels anys trenta no hi havia cap consens quant al significat exacte del terme "Arquitectura Moderna". Els edificis europeus es publicaven indiscriminadament, amb poca anàlisi del context en el qual treballava l'arquitecte. Un resultat d'aquesta ignorància *insular* és que certs edificis i moviments que eren molt importants per l'avantguarda europea van passar gairebé despercebuts als EUA mentre que es donà molta importància a obres i autors secundaris. <

El suburbi residencial, per la seva banda, contribueix d'una altra manera a l'explosió de l'espai urbà, arribant a la fusió de l'hàbitat amb la natura. Una natura dominada i jardineria, però frondosa. La transformació del suburbi residencial en l'hàbitat de la majoria dels americans té la primera empenta durant els mateixos anys d'abans de la recessió. La segona empenta vindria després de la guerra. L'automòbil, que coneix una difusió a nivell de masses durant la dècada en qüestió, degut al model T de la Ford i als altres models econòmics, provocaria la difusió de les urbanitzacions en totes direccions, no sols al llarg de les línies de transport urbà o de rodalies. El primer disseny d'una àrea residencial basada en l'automòbil fou Radburn, Nova Jersey, de Clarence Stein, Henry Wright i Lewis <





DETAÏL DE RADBURN, NOVA JERSEY, 1929.

Mumford. Representa el model més complet i ben pensat d'hàbitat residencial especialitzat. Encara que volia ésser una autèntica New Town, en realitat no fou més que una de tantes ciutatsdormitori de les rodalies de Nova York. Començà a habitar-se pel 1929. Com assenyala Handlin⁽²⁾ fou una reinterpretació dels temes d'Ebenzer Howard i les seves Garden Cities. Proposa una xarxa segregada de vianants i accessos en *cul-de-sac*, una nova relació amb el sistema viari general i un dimensionat dels barris segons unes distàncies tolerables a l'escola més pròxima, que milloraven els traçats convencionals, sovint simples parcel·lacions al llarg de carreteres. És interessant notar que, malgrat les innovacions, segueix tenint problemes de funcionament que no s'han resolt prou satisfactòriament avui en dia. Concretament la segregació de l'entrada del cotxe al costat de l'entrada de servei, essent una entrada col·lectiva, que és utilitzada pels visitants, feia que l'entrada principal no fos utilitzada per ningú. S'ha parlat poc de la importància que per a l'èxit de l'hàbitat de suburbi residencial va tenir el cinema, entreteniment de masses absolutament preferit d'aquests anys vint i trenta que, a través de moltes de les seves pel·lícules creava fantasies irresistibles de mansions i castells. El somni d'una mansió està a l'origen de la tipologia arquitectònica

(2) David P. Handlin, *American Architecture*, Thames & Hudson, 1985 Londres. p.182 i seg.

predominant en els suburbis de classe mitja. Com es veurà, per a la realització d'aquest somni de "casa castell" no calia cap avantguardisme arquitectònic, ni tan sols arquitectes.

1.2.INTERNATIONAL STYLE.

L'intent més important d'aclarir aquesta confusa situació fou l'exposició Modern Architecture muntada al Museum of Modern Art el 1932 per l'historiador Henry Russell-Hitchcock i el crític i arquitecte Philip Johnson. L'exposició contenia fotografies, dibuixos i maquetes dels edificis europeus recents, així com alguns exemples americans. Simultàniament amb l'exposició els autors publicaren, a la manera de catàleg, *The International Style; Architecture since 1922*. Segons aquest llibre, l'arquitectura moderna no és altra cosa que un estil caracteritzat per: "...abans que res una nova concepció de l'arquitectura com a volum més que com a massa sòlida. Segonament, regularitat, més que la simetria axial serveix com a principal mitjà d'ordenar el disseny. Aquests dos principis més un tercer: el de no utilitzar decoració aplicada arbitràriament, caracteritzen la producció de l'Estil Internacional...".

La denominació "Estil Internacional" féu fortuna, i amb la difusió del lema s'escampà també el malentès d'un estil

reduït a un nou codi visual, buidat de contingut social i, fins i tot, filosòfic. Aquesta reducció del significat de la nova arquitectura per part dels qui primer intentaren difondre-la i explicar-la, és tant més inoportuna perquè tenia lloc en plena crisi post 1929, en un ambient d'atur i fam, en el qual aquelles subtileses estilístiques devien interessar a ben pocs!. En canvi, les circumstàncies eren propícies per a una assimilació de les teories i idees explorades pel Moviment Modern Europeu. Hitchcock i Johnson feren molt mal servei a l'arquitectura moderna presentant-la com ho varen fer.

Immediatament després de la publicació de *The International Style*" hi varen haver protestes i rebuig del nou estil. Frank Lloyd Wright, entre d'altres, acusà les "capses abstractes" de falta de visió integral de l'home i de formalisme superficial. Buckminster Fuller, des d'una òptica "radical" industrialista i científica, llançà invectives contra la falta de funcionalisme autèntic i acusacions de festeig superficial amb la tecnologia. Cita de Buckminster Fuller: "L'Estil Internacional ha demostrat contaminacions de moda sense el necessari coneixement de les bases científiques de la mecànica estructural i la química. La simplificació de l'Estil Internacional és una superficialitat. Es limita a prendre les façanes decorades d'ahir i vestir-les amb les noves formes de quasi

simplicitat recolzant-se en les mateixes estructures a base de perfils metàl·lics laminats que també feren de suport a l'arquitectura ornamentada de Beaux Arts, ara rebutjada. El partidari del nou Estil Internacional utilitza grans murs llisos i austers fets amb un meticulós aparellatge de totxos que no aprofiten per a res la seva capacitat portant com a fàbrica ben travada, sinó que es limiten a fer de tancament, emmarcats i suportats per perfils d'acer no visibles. Amb aquestes filigranes d'il·lusionisme, l'Estil Internacional està guanyant l'atenció enlluernada del públic tal com el prestidigitador guanya l'atenció dels infants."⁽³⁾

En tot cas, i malgrat una reacció adversa de l'opinió pública contra l'International Style durant els primers anys trenta, cap a la fi de la dècada, les poques discussions públiques de temes d'arquitectura que tingueren lloc valoraven negativament els exemples de pervivència Beaux Arts. Així fou amb l'ocasió de la publicació dels projectes de John Russell Pope per al Monument a Jefferson (1934-43) i la National Gallery of Art (1937-41), tots dos a Washington. Entre els crítics més agres hi hagué l'arquitecte Joseph Hudnut, que qualificà Pope de "el darrer del romans". J.Hudnut havia de jugar un paper molt important perquè com a chairman

(3) citat de *Modern Architecture, since 1900*, de W.Curtiss, Phaidon, Oxford, 1982 p.180

d'arquitectura a la universitat Columbia, a Nova York, durant els anys trenta ja va iniciar reformes en l'ensenyament. Fou cridat el 1936 a fer-se càrrec de l'Escola d'Arquitectura de Harvard i com a degà d'aquella escola oferí la direcció d'estudis a Gropius, que l'ocupà pel Maig de 1937. L'escola d'Arquitectura canvià de nom i passà a anomenar-se Escola Graduada de Disseny. La guerra mundial vingué a posar un parèntesi de silenci sobre una qüestió com la de l'acceptació de l'Arquitectura Moderna i la seva naturalesa, sobre la qual s'arrossegava una forta confusió, entre d'altres raons perquè dins les manifestacions del canvi d'estil hi havia tendències molt diverses i fins i tot irreconciliables. La gran expansió constructiva de la postguerra es faria doncs sense la base culturalment consolidada d'una nova tradició conscient de la ruptura amb l'eclecticisme però alhora també de la seva pluralitat i amb un grau fort de dependència dels models europeus, al principi per imitació i després per reacció i oposició.

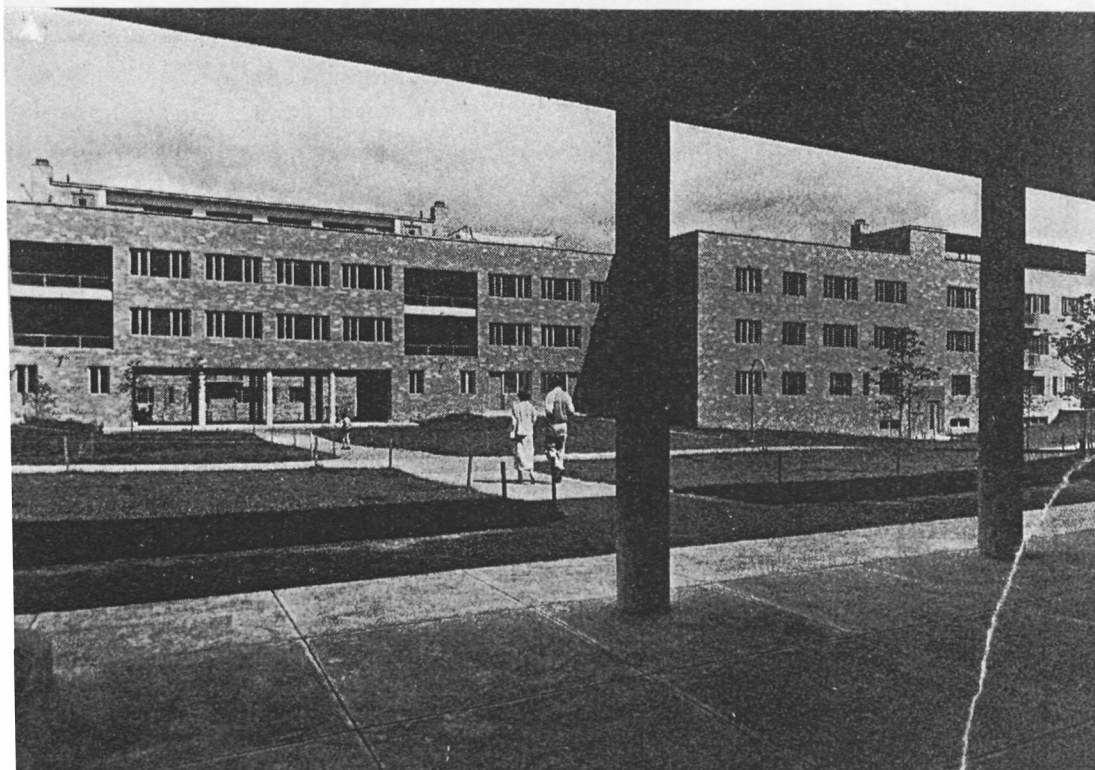
1.3. STYLE CONTRA HOUSING.

La desideologització de l'arquitectura moderna que portà la definició exclusivament en codi estètic de l'International Style provocà el distanciament hostil de Hitchcock i Johnson (i dels estaments elitistes i avantguardistes que representaven, connectats amb les escoles d'arquitectura) per part dels arquitectes i polítics reformistes interessats en l'habitatge col·lectiu. La major part dels arquitectes continuà pensant que l'habitatge col·lectiu ocupava el rang més baix entre els tipus arquitectònics i, per tant, no valia la pena dedicar-li cap esforç. En el propi Museum of Modern Art mentre hi havia l'exposició de Hitchcock i Johnson, Clarence Stein, Henry Wright i Catherine Bauer organitzaren una mostra separada sobre habitatge amb el seu catàleg propi amb un pròleg escrit per Lewis Mumford. Aquesta divisió era impensable a Europa, on l'arquitectura moderna havia nascut al caliu de les discussions sobre els models d'hàbitat.

Mancats d'una crítica que estimulés el progrés estètic simultàniament amb la recerca de solucions realistes, els partidaris de la prioritat de l'arquitectura de servei als problemes socials de vegades exageraven les seves raons. Un exemple d'això fou quan, en un simposi sobre



CASES SUBVENCIONADES WILLIAMSBURG, N.Y. 1938



CASES CARL MACKLEY A PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA, 1932-1934.

l'exposició de l'International Style al MOMA, Lewis Mumford digué a tothom: "qui vulgui dedicar-se al disseny d'habitatge havia d'escometre la feina com si treballés per a un govern comunista"...per culpa d'aquesta crispació tota la campanya de construcció d'habitatge social del New Deal es portà a terme al marge de les qüestions d'arquitectura.

D'entre els programes iniciats per l'administració de Roosevelt, que comprenien desde l'estabilització de lloguers i préstecs hipotecaris fins a la construcció de noves ciutats, destaca la promoció i construcció directa de projectes d'habitatge a preu baix. Es creà la Administració d'Obres Públiques⁽⁴⁾ que va construir quaranta-tres projectes entre 1932 i 1934. D'entre ells sobresurt l'anomenat Cases Carl Mackley a Filadelfia, dels arquitectes Oskar Stonorov i Albert Kastner, tots dos acabats d'arribar d'Europa. El promotor era el Sindicat de Gènere de Punt. Aquestes cases contenien, a part d'habitatges, serveis com pistes de tennis, estació de benzina i un garatge subterrani, una bugaderia, botigues i locals diversos, alguns dels quals funcionaven en règim cooperatiu. Formalment no eren cases en filera, com havien estat tradicionalment els habitatges obrers a Filadèlfia, ni tampoc els blocs en alçada com a Nova York,

(4) Public Works Administration, PWA

sinó blocs de pisos paral·lels de planta baixa i dues plantes que avençaven en els extrems i tenien al mig un tram reulat. Aquests entrants i sortints creaven uns patis que s'unien amb passatges-porxo sota els blocs. Les cobertes planes eren utilitzades per a rentadors i terrasses. Encara que els blocs estaven orientats nord-sud, encaixava amb la trama urbana del barri que estava creixent al seu voltant, amb la qual també coincidí en alçades. Per això i perquè no era molt gran pogué integrar-se millor i lliurar-se de l'estigma dels *projects* la majoria dels quals, degut a una uniformitat social excessiva, degenerarien aviat en *ghettos*.

L'arquitectura dels projectes d'habitatge subvencionat americans té interès quan es compara amb els conjunts construïts a l'Europa Central. Tenen una massificació uniformitzadora que anuncia la cruesa dels polígons que es construirien a França, Itàlia i Espanya pels anys cinquanta. Son lluny de la sensibilitat utòpica dels Siedlungen alemanys i de la qualitat urbana dels Höffer vienesos. No han estat redimits pels avantguardismes ingenus d'aquests, sinó que es plantegen resoldre problemes de casar nombres i construir sòlid. El despullament total d'ornament obeeix a aquesta prioritat absoluta del cost, sense coartades de vol cultural més alt. Això fa els seus edificis carents de l'agilitat volumètrica

dels blocs de Weissenhof o Frankfurt, i deixa al descobert unes cites al llenguatge feixuc de l'Art-Déco. El cas més típic és el de les Williamsburg Houses a Brooklyn, Nova York, 1938. La repetició abusiva d'un sol tipus de bloc per ben distribuït que estigués, i la polèmica col·locació angular respecte a la trama, així com una densitat que quadriplica la mitjana de les illes veïnes són altres tantes decisions brutals, creadores d'un empelt massa corrosiu per al teixit urbà, que no podria mai assimilar-lo. Amb l'envelliment demogràfic i l'increment de renda disponible, aquests conjunts esdevenien focus de descens social ràpid.

Gairebé quaranta anys més tard, la Urban Development Corporation de l'estat de Nova York recorria a la flor i nata dels arquitectes locals per empendre la darrera campanya de construcció d'hàbitat col·lectiu dins de les ciutats. Damunt tota l'empresa planava el fantasma del fracàs passat, el mal nom de l'habitatge subvencionat. Tant els mètodes de gestió com la distribució territorial i la composició social foren extraordinàriament acurats. L'arquitectura hi aportà el millor saber del moment amb un protagonisme contingut dels trets arquitectònics, equilibrats amb els de durabilitat constructiva (vegeu capítol 3. els grans projectes d'habitatge) i els resultats han estat només lleugerament millors.

2. ← L'ARRIBADA DE GROPIUS I MIES VAN DER ROHE

Tant Gropius com Mies arribaren a Amèrica el 1937. Tots dos tenien ofertes per ensenyar en escoles de prestigi. Mies anà a Chicago a l'Armour Institute, que esdevindria el prestigiós Illinois Institute of Technology. Gropius anà a L'Escola Graduada de Disseny de Harvard com a invitat del degà Hudnut⁽⁵⁾. Poc després de la seva arribada el seguí el seu deixeble de la Bauhaus, el suís Marcel Breuer. Gropius i Breuer es construïren cases al terme de Lincoln enmig d'uns boscos, prop del llac Walden Pond on el cèlebre escriptor Thoreau havia fundat, a finals del s. XIX, una comuna literària que volia viure d'acord amb la naturalesa. Aquestes cases representaren una aclimatació dels principis de la nova arquitectura a unes condicions de construcció en fusta i la tradició del Balloon Frame⁽⁶⁾, i foren considerades una mena de manifest. Els mestres europeus no solament venien a influir i transformar l'arquitectura americana, sinó que eren transformats també per aquesta.

(5) Vegeu mes amunt, paràgraf 1.2. "International Style"

(6) vegeu capítol 2 , paràgraf 2.1.2.

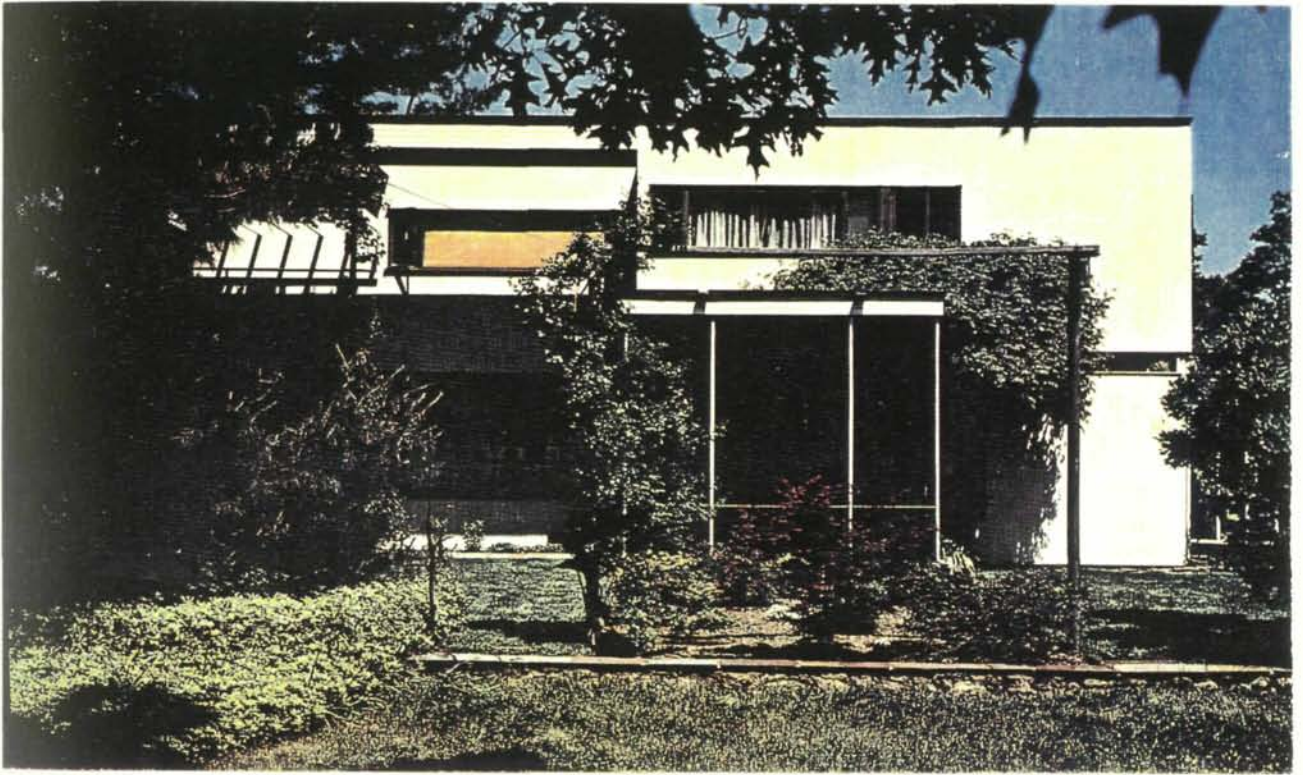
2.1. INFLUENCIA DE GROPIUS: THE ARCHITECTS COLLABORATIVE

Gropius predicava a l'escola i a fora el treball en equip, en un sentit coherent amb la renúncia al protagonisme de l'arquitecte. Si aquest ja no era un artista, tampoc tenia perquè perpetuar el seu nom. L'arquitectura racionalista no podia ésser personalista perquè era *objectiva*. Coherentment amb aquesta doctrina, la major part de l'obra americana de Gropius es realitzà en el si d'una oficina anomenada The Architects Collaborative (TAC) que s'establí a Cambridge. Els seus vuit fundadors foren, a part de Gropius: Benjamin Thompson, el matrimoni Fletcher, el matrimoni Harkness, Robert McMillan i Louis McMillen. De fet, es tractava d'un grup, tots ells educats a Harvard o a Yale, que s'havien ajuntat seguint la idea del treball en equip. Quan Gropius es separà de Breuer el 1945, li oferiren una col.laboració en associació lliure. L'any 1949 aquesta oficina realitzà el primer encàrrec important: les residències Harkness al campus nord de Harvard. Aquest conjunt de blocs baixos de totxo clar units per una sèrie de camins coberts podria veure's com una versió ruralitzada i *light* dels dormitoris de la Bauhaus. Canviaven la tipologia de dormitoris d'universitat americana, que solien ésser edificacions

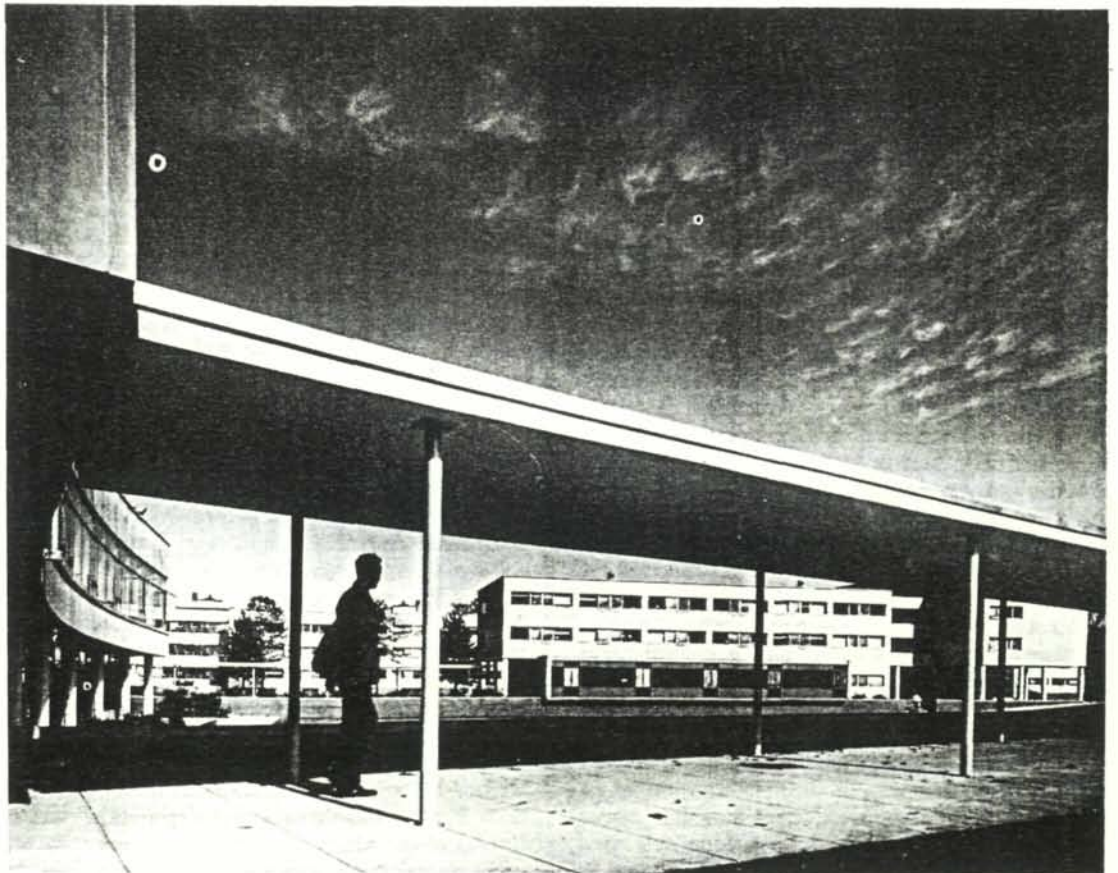
compactes d'estil georgià⁽⁷⁾ i aspecte sever, però n'intentaven _en và_ retenir la intimitat urbanística derivada dels quadrangles o patis que formaven. Sert sempre criticà l'excessiva llargada de les lloses primes de formigó que cobrien els camins entre blocs i la feblesa visual dels seus suports.

No és aquí el lloc per glossar l'obra americana de Gropius. TAC com a oficina sobreviu al mestre i, encara que en un inici la seva reputació de consciència social li proporcionà molts encàrrecs d'edificis d'habitatge i ensenyament, ja en els darrers anys de la seva vida, es caracteritzà per un pragmatisme i una orientació comercial dins d'un nivell de qualitat que s'inserí en el mercat americà amb força èxit. Mes endavant veurem com el 1976 TAC va guanyar a SJA netament el concurs per a la seu de l'empresa Johns Manville Company a Colorado, amb un projecte d'edifici-objecte que el jurat preferí a la proposta sertiana d'edifici fragmentat.

(7) Aquesta variant del neoclassicisme pren el seu nom dels reis britànics del segle XVIII i XIX i es caracteritza pel contrast entre façanes de totxo roig fosc i les motlures, fusteries i remats de pedra o fusta blanques.



CASA GROPIUS.



RESIDENCIES HARKNESS A HARVARD.



F
T.A.C. HOSPITAL DE NENS DE BOSTON. 1968-1969.