

lo estático; hemos enriquecido nuestra sensibilidad con «un gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz». Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales, de los palacios, de las salas de asamblea; sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las carreteras inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las vías rápidas, de las demoliciones y reedificaciones.

Tenemos que inventar y reedificar la ciudad futurista semejante a una inmensa atarazana tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista semejante a una máquina gigantesca. Los ascensores no deben ocultarse como gusanos solitarios en los pozos de escalera; las escaleras, convertidas en inútiles, deben abolirse y los ascensores deben trepar, como serpientes de hierro y cristal, a lo largo de la fachada. La casa de hormigón, de cristal y de hierro, sin pinturas ni esculturas, enriquecida solamente por la belleza congénita de sus líneas y proyecciones, extremadamente «feas» en su sencillez mecánica, alta y ancha todo lo que sea necesario, y no lo que prescriben las leyes municipales, debe levantarse en el borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se extenderá como una alfombra al nivel de las porterías, sino que se hundirá en la tierra a varios niveles, que recibirán el tráfico metropolitano y estarán enlazados unos con otros mediante pasarelas metálicas y rápidas escaleras mecánicas.

«Lo decorativo debe ser abolido.» El problema de la arquitectura futurista no debe resolverse plagiando fotografías de China, Persia y Japón, ni aborregándose en las reglas de Vitruvio, sino a golpes de genio y armados de una experiencia científica y técnica. Todo debe ser revolucionado. Debemos explotar los tejados, utilizar los sótanos, reducir la importancia de las fachadas, debemos trasplantar los problemas del buen gusto del campo de la moludría, del capitelito, del portalito, al más amplio dominio de los grandes «agrupamientos de masas», de la «vasta planificación». Acabemos con la arquitectura monumental fúnebre conmemorativa. Desechemos los monumentos, las aceras, las arcadas, las escalinatas, hundamos las calles y las plazas en el suelo, levantemos el nivel de la ciudad.

Yo combato y desprecio:

1. Toda la pseudoarquitectura de vanguardia de Austria, Hungría, Alemania y América.
2. Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, frívola, encantadora.
3. El embalsamiento, la reconstrucción, la reproducción de monumentos y palacios antiguos.
4. Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad.
5. El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados, costosos.

Y proclamo:

1. Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de las fibras textiles y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y ligereza.
2. Que esto no haga que la arquitectura futurista sea por ello una árida combinación de práctica y utilidad, sino que siga siendo arte, es decir, síntesis y expresión.
3. Que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas por su propia naturaleza y poseen un poder emotivo mil veces mayor que el de las líneas verticales y horizontales, y que una arquitectura dinámicamente integrada es im posible sin ellas.
4. Que la decoración, como cualquier cosa sobrepuesta a la arquitectura, es un absurdo y que «el valor decorativo de la arquitectura futurista depende sólo del uso y disposición original del material en bruto o desnudo o violentamente coloreado».
5. Que, de la misma manera que los antiguos encontraron la inspiración para su arte en los elementos de la naturaleza, nosotros —material y espiritualmente artificiales— debemos encontrar esa inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz.

6. La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos está acabada.

7. Por arquitectura debe entenderse el esfuerzo de armonizar con libertad y con gran audacia el ambiente del hombre, es decir, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu.

8. De una arquitectura así concebida no pueden surgir estereotipos plásticos o lineales, ya que las características fundamentales de la

arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. «Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que construirse su propia ciudad.» Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del «Futurismo», que ya se afirma con las «Palabras en libertad», el «Dinamismo plástico», la «Música sin compás», el «Arte de los ruidos», mediante todo lo cual luchamos sin tregua contra la cobarde adoración del pasado.

ARQUITECTURA DE CRISTAL

Paul Scheerbart

Escrito ya en 1898, aunque publicado en 1914, el texto del poeta Paul Scheerbart fue uno de los utilizados por sus seguidores arquitectos como fuente de inspiración expresionista. Así el pabellón del vidrio de la Exposición de Colonia de 1924, obra de B. Taut, fue explícitamente dedicado al poeta.

Scheerbart proporciona argumentos técnicos a favor del material vidrio, y aunque sus propuestas no se detallan técnicamente, esto no es tan importante, como que precisamente por quedar ambiguas dejan una mayor libertad, sin poner en evidencia lo irrealizable de la utopía que propone. Taut y Behne fueron ardientes divulgadores suyos. Las publicaciones de Taut en los años siguientes son en buena parte la plasmación dibujada de la utopía de Scheerbart. Los expresionistas veían además en el cristal no tan sólo efectos técnicos y estéticos sino también simbólicos y morales.

Paul Scheerbart (Danzig, 1863-Berlín, 1915). «*Glasarchitektur*», en Der Sturm. Berlín, 1914. Traducción española de S. Marchán, op. cit. y en U. Conrad, op. cit.

«Dedicada a Bruno Taut. Honey soit qui mal y o para mal, a transformar nuestra arquitectura. Y esto nos será solamente posible si ponemos fin al carácter cerrado de los espacios en que vivimos. Pero esto sólo lo podremos hacer por medio de la introducción de la arquitectura de cristal, que dejará entrar en nuestras viviendas la luz solar y la luz de la luna y de las estrellas, no por un par de ventanas simplemente, sino, simultáneamente, por el mayor número posible de paredes completamente de cristal, de cristales coloreados. El nuevo medio ambiente, que crearemos de este modo, nos debe aportar una cultura nueva.»

I. El medio ambiente y su influencia en la evolución de la cultura

En la mayoría de los casos vivimos en espacios cerrados. Éstos constituyen el medio ambiente en que crece nuestra cultura. Nuestra cultura es en cierta medida un producto de nuestra arquitectura. Si queremos elevar el nivel de nuestra cultura, estamos obligados, para bien

III. El jardín botánico de Dahlem

Ya poseemos una arquitectura de cristal, exactamente en los jardines botánicos. El Jardín Botánico de Dahlem en Berlín muestra que ya se han edificado palacetes de cristal majestuosos. Únicamente les falta el color...

XIII. El «estilo funcional» (Sachstil) ¹

El lector más honorable podría tener tal vez la sensación de que la arquitectura de cristal es demasiado fría.

Pero en las estaciones más cálidas del año la frescura es muy agradable.

De cualquier modo deseo afirmar que los colores en el cristal pueden surtir efectos muy calurosos; tal vez despiden un calor «nuevo».

Con objeto de que lo dicho hasta ahora tenga una atmósfera más acogedora, deseo combatir del modo más apasionado el llamado «estilo funcional» (cosal), privado de ornamentos, pues no es artístico.

Esto ha sucedido con frecuencia desde otros puntos de vista.

El «estilo funcional», como período de transición, me parece aceptable. De cualquier modo ha dado el golpe de gracia a la imitación de los estilos más antiguos. Estos estilos más antiguos son los productos de la arquitectura del ladrillo y de los muebles de madera.

La ornamentación en la casa de cristal tiene que desarrollarse de un modo totalmente independiente —la ornamentación del oriente, de las alfombras y mayólicas se transformaron de tal modo que es de suponer que en la arquitectura de cristal no debería hablarse de imitación.

Esperemos que sea así.

XVIII. La belleza de la tierra si la arquitectura en cristal se extiende por ella

La superficie de la Tierra cambiaría considerablemente si la arquitectura de ladrillo fuese

desplazada de todas partes por la arquitectura de cristal.

Sería como si la Tierra se enjoyase y vistiese de esmaltes y diamantes.

Tal esplendor es absolutamente imaginable. Y entonces tendríamos en la Tierra cosas más exquisitas que los jardines de «Las mil y una noches».

Entonces tendríamos el paraíso en la Tierra y no necesitaríamos ya fijar nuestras miradas en el paraíso celestial.

XXIX. Cuerpos huecos de cristal en todos los colores y formas posibles como pintura mural (las llamadas piedras de cristal)

Las denominadas piedras de cristal forman también un material mural, que desde luego puede convertirse en una especialidad interesante de la arquitectura de cristal.

Ya se han formado grandes industrias, que podrían tener un gran futuro en un tiempo muy próximo a todos.

Desde una consideración estética como material mural está justificado todo lo que es íg-nívomo y filtra la luz. Las piedras de cristal (o vidrio) deberían convertir en algo superfluo muchos esqueletos de hierro.

XXXVI. Las columnas de luz y las torres de luz

Hasta ahora las columnas sólo existían para sostener. La construcción en hierro necesita menos puntales que la construcción de ladrillo; en la casa de cristal sobran la mayoría de los puntales.

Ahora bien, para aligerar aún más las columnas en grandes salas de cristal, se las puede dotar con cuerpos luminosos detrás de todo el marco circundante de cristal; entonces estas columnas de luz no darán la impresión de que están sosteniendo, y toda la arquitectura aparecerá como más libre —como si todo se sostuviera por sí mismo—; la arquitectura de cristal, mediante estas columnas luminosas, se convertirá en algo flotante.

Las torres deberían caracterizar siempre un

lugar o una ciudad. Es natural que se trate de hacer destacar las torres también por la noche. Por consiguiente, todas las torres deberán convertirse en torres luminosas bajo el dominio de la arquitectura de cristal.

XIII. Las posibilidades que la construcción en hierro es capaz de desarrollar

La construcción en hierro hace posible dar a las paredes la forma que se desee. No es ya necesario que los muros sean verticales.

A partir de aquí las posibilidades de desarrollo que encierra la construcción en hierro son casi ilimitadas.

Los efectos de cúpula pueden ser desplazados de lo alto a los lados, de tal manera que sentados a una mesa sea solamente necesario mirar hacia los lados y hacia arriba para observar el efecto de cúpula.

Las superficies curvadas son también eficaces en la parte baja de las paredes. Este efecto es particularmente fácil de lograr en las habitaciones pequeñas.

Las habitaciones pequeñas no necesitan en modo alguno la verticalidad.

La significación de la planta en arquitectura, por todo esto, se ve reducida grandemente. En cambio el proyecto del plan general del edificio adquiere una mayor importancia que hasta ahora.

LVIII. Arquitectura flotante

Si el hormigón armado, como se ha declarado a menudo desde diferentes posiciones —incluso por la Comisión Estatal de examen de materiales—, no puede ser dañado realmente por el agua, el hormigón armado es capaz de sostener, como si se tratase de un barco, los mayores edificios.

Podemos hablar con toda seriedad de una arquitectura flotante. Para ella es válido todo lo que hemos dicho en el capítulo anterior sobre la nueva Venecia.

Los edificios, naturalmente, pueden agruparse o separarse siempre de una manera dis-

tinta, de tal modo que toda ciudad flotante podría tener un aspecto diferente todos los días.

La ciudad flotante puede andar flotando en zonas más grandes del lago. Pero tal vez podría andar flotando también en el mar. Esto suena muy fantástico y utópico, pero no lo es así, si el hormigón armado sostiene la arquitectura como casco.

LXXI. Edificios transportables

Es posible construir también edificios transportables de cristal, que son particularmente adecuados para exposiciones.

Estos edificios transportables no son muy fáciles de construir, pero no olvidemos que cuando algo nuevo está en juego es muy frecuente que sea abordado en primer lugar precisamente el problema más difícil.

CII. La transformación de la superficie de la tierra

Una y otra vez nos suenan a cuentos de hadas cosas que no son ni tan fantásticas ni de ninguna manera utópicas. Hace ochenta años apareció el ferrocarril y es actualmente innegable que ha transformado la superficie entera de la Tierra.

Según lo que ya se ha dicho, la superficie de la Tierra necesita ser transformada, y ha de serlo por la arquitectura del cristal. Si la arquitectura de cristal se impone, «transformará» la superficie de la Tierra. Naturalmente, en esta transformación jugarán un papel otros factores al margen de la discusión presente.

El ferrocarril produjo la cultura de las metrópolis de ladrillo, que todavía hoy continúa sufriendo. La arquitectura de cristal se impondrá solamente cuando las metrópolis en el sentido que damos a esa palabra hayan desaparecido.

Que esta desaparición vendrá es cosa perfectamente clara para todos aquellos que se proponen una evolución ulterior de nuestra cultura. No vale la pena extenderse más sobre ello.

¹ «Sachstil» se refiere sin duda al estilo proto-racionalista y funcional del Werkbund y del que ya hablaron literalmente Poëzig y Gropius, Muthesius, etc.

Todos sabemos lo que significa el color: forma sólo una pequeña parte del espectro. Pero lo necesitamos. El infrarrojo y el ultravioleta no son perceptibles por nuestros ojos, pero no hay duda de que el ultravioleta es perceptible para los órganos sensoriales que poseen las hormigas.

Aunque no podemos en la actualidad afirmar que nuestros órganos sensoriales vayan a evolucionar de la noche a la mañana, deberíamos, sin embargo, considerar como justificada la suposición de que podríamos comen-

zar a tener conciencia de lo que nos es accesible, saber qué parte del espectro somos capaces de percibir con nuestros ojos y cuáles son los milagros de color que somos capaces de abarcar.

La única cosa que puede ayudarnos a hacerlo es la arquitectura de cristal, que debe transformar toda nuestra vida, el medio ambiente en que vivimos.

En adelante, podemos esperar que la arquitectura de cristal «transforme» realmente la superficie de nuestra Tierra.

BAJO LAS ALAS DE UNA GRAN ARQUITECTURA

Arbeitsrat für Kunst

Éste era el programa del Consejo de Trabajo para el Arte, difundido en diciembre de 1918, en una circular programática. Es una muestra del compromiso político revolucionario tomado por cierta vanguardia arquitectónica. El «Arbeitsrat» para el arte fue creado por los artistas siguiendo el tipo de organización en Sonnets o Consejos de trabajadores. Estaba integrado, entre otros, por Walter Gropius, Cesar Klein, Adolf Behne, Otto Bartning, Georg Kolbe y los hermanos Bruno y Max Taut. Junto con el Novembergruppe fue la organización principal de los artistas de vanguardia que articulaba a éstos con las posiciones revolucionarias.

Este manifiesto sirve a ser un resumen de otro texto programático redactado por Bruno Taut anteriormente. Los puntos recogidos en él son los característicos de la vanguardia. A saber: antagonismo con la Academia y las instituciones establecidas, reforma de las enseñanzas artísticas y los museos, control de los encargos arquitectónicos, compromiso de la arquitectura con los programas más populares, deseo de lograr la unificación de todas las artes en la arquitectura.

«Ein neues Künstlerisches Programm», en Die Bauwelt. Berlín (26-12-1918). Traducción española en Ulrich Comrad, op. cit., y S. Marchán, op. cit.

Convencidos de que debe aprovecharse la revolución política para liberar el arte de una tutela prolongada, se ha formado, en Berlín, un grupo de artistas y amigos del arte con un objetivo común. Pretende la reunión de todas las fuerzas dispersas que desean influir unidas sobre la recreación de nuestra vida artística

común, por encima de intereses profesionales particulares. En estrecho contacto con otras asociaciones de tendencia semejante de otros puntos de Alemania, el Arbeitsrat für Kunst espera poner en práctica, en breve plazo, sus primeros objetivos, esbozados en el siguiente programa.

Ante todo, se encuentra este principio director:

Arte y pueblo deben constituir una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos, para convertirse en alegría y vida de las masas.

La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo.

Sobre esta base se plantean seis exigencias preliminares:

1. Reconocimiento del carácter público de toda actividad constructora, estatal y privada. Abolición de todos los privilegios de los funcionarios. Dirección unitaria de barrios enteros de la ciudad, calles y centros urbanos, sin que ello merme la libertad en lo particular. Nuevas tareas: casas populares como medio de hacer llegar todas las artes al pueblo. Terreno de experimentación constante para probar y perfeccionar nuevos sistemas de construcción.

2. Disolución de la Academia de Bellas Artes, la Academia Arquitectura y de Comisión Artística Regional Prusiana en su forma actual. Sustitución de estas instituciones, acompañada de una nueva delimitación de su campo de acción, por otras instituciones creadas por los propios artistas productores sin influencia estatal alguna. Transformación de las ex-

posiciones artísticas privilegiadas en exposiciones libres.

3. Liberación del conjunto de la enseñanza de arquitectura, escultura, pintura y artes menores, de la tutela del Estado. Transformación radical de la enseñanza artística y artesanal. Concesión de medios estatales para ello y para la preparación de maestros artesanos en talleres de aprendizaje.

4. Vivificación de los museos como centros de formación para el pueblo. Organización de exposiciones, continuamente renovadas y comprensibles para todo el pueblo gracias a conferencias y explicaciones. Separación del material científico en edificios especiales. Establecimiento de colecciones especialmente dispuestas para el estudio por los trabajadores de artes aplicadas. Distribución justa de los medios estatales para la adquisición de obras antiguas y modernas.

5. Supresión de los monumentos sin valor artístico así como todos los edificios cuyo valor material, que podría aprovecharse para otros fines. Prohibición de monumentos de guerra proyectados apresuradamente y suspensión inmediata de las obras de los museos de guerra proyectados en Berlín y en todo el país.

6. Creación de un centro nacional para garantizar el ejercicio de las artes dentro del marco de la futura constitución.

EL PROBLEMA DE UNA NUEVA ARQUITECTURA

Erich Mendelsohn

El texto de Mendelsohn es la versión parcial de una conferencia de 1919, en la que comenta los proyectos presentados en la exposición «Architectos desconocidos», organizada por el Arbeitsrat für Kunst (Consejo de Trabajo para el Arte) en abril del mismo año. La parte reproducida es un claro exponente de la conciencia del «Zeitgeist» o espíritu del tiempo. Mendelsohn manifiesta su conciencia esperanzada en el momento histórico y la voluntad de asumir su protagonismo. Esta conciencia queda acentuada desde la posición central, privilegiadamente avanzada, que ocupa la arquitectura alemana, por lo que aspira a su expansión supranacional.

Aún en 1919 el panorama arquitectónico era vacilante como lo demuestra la distinción entre varios enfoques

Limitación a formas y colores fundamentales típicos, comprensibles para todos. Simplicidad en la multiplicidad, economía de espacio, materia, tiempo y dinero.

La creación de modelos estándares para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social.

Las exigencias de la mayor parte de los hombres sustancialmente son las mismas. La casa y los objetos de uso doméstico corresponden a una necesidad general y su proyección está más vinculada a la razón que al sentimiento. La máquina que realiza una producción en serie de objetos estandarizados es un medio eficaz para liberar al individuo, mediante la utilización de energías mecánicas —vapor y electricidad—, del trabajo material que sería preciso para satisfacer sus necesidades vitales, y proporcionarle objetos, producidos en serie, que son más económicos y de mejor calidad que los que se hacen a mano. No hemos de temer que la producción en serie ejerza una violencia sobre el individuo, ya que gracias a la competencia el número de modelos que existen siempre es tan elevado que el individuo conserva la posibilidad de elegir el modelo que más le convenga.

Los talleres de la Bauhaus son esencialmente laboratorios en los que se realizan y se perfeccionan continuamente modelos, típicos de nuestro tiempo, hasta que son aptos para la producción en serie.

La Bauhaus formará en estos laboratorios un nuevo tipo de colaboradores de la industria y del artesanado, que hasta ahora no existía; estos hombres dominarán igualmente los aspectos técnicos y formales de la producción. El objetivo de crear modelos estándares que satisficieran todas las exigencias económicas, técnicas y formales, exige una selección de las mejores inteligencias, las más abiertas a las experiencias más vastas, instruidas tanto en la práctica técnica básica como en el conocimiento exacto de los elementos de figuración formal y mecánica, así como de sus leyes estruc-

tales. La Bauhaus sostiene la opinión de que el contraste entre la industria y el artesanado se caracteriza por el hecho de que la industria aplica la división del trabajo, en cambio el artesano conserva el carácter unitario de éste, y no porque se utilicen instrumentos distintos. Pero el artesano y la industria se acercan cada vez más. El artesanado del pasado ha sufrido hondas transformaciones; el artesano del futuro quedará absorbido en una nueva

unidad de trabajo productivo, en la que se le confiará la búsqueda y la experimentación que han de preceder a la producción industrial. Las investigaciones de carácter especulativo llevadas a cabo en los talleres-laboratorio crearán modelos estándares para el trabajo productivo de las fábricas.

Los modelos estándares elaborados en los talleres de la Bauhaus se producirán en serie en fábricas externas, que mantendrán una colaboración con los talleres.

Por ello, la producción de la Bauhaus no significa una competencia para la industria y el artesanado, sino que más bien les proporciona un nuevo factor productivo. La Bauhaus lanza a la vida productiva y económica hombres dotados de capacidades creativas y de experiencia práctica que realizarán el trabajo de preparación que necesariamente ha de preceder a la producción en la industria y el artesanado.

Los objetos producidos según modelos suministrados por la Bauhaus tendrán un precio bajo, porque se utilizarán todos los métodos modernos, económicos, de la estandarización (producción en serie a cargo de la industria) y por la venta en grandes cantidades. De todas maneras se intentará evitar el peligro de la mengua de los productos, en los materiales o en la ejecución, con respecto a los modelos.

La Bauhaus lucha, contra los sucedáneos de sacreditadores, contra el trabajo de nivel mediocre y contra el diletantismo en el campo de las artes aplicadas, por un nuevo trabajo de calidad.

CONSTRUIR

Hannes Meyer

Hannes Meyer, profesor de arquitectura de la Bauhaus, a partir de 1927, y director de la misma hasta 1930, intentó oponer al formalismo geométrico prevalente en la escuela, una mayor tendencia hacia la racionalidad y la técnica industrial de la construcción. Esta tendencia hacia nuevos métodos de proyección se vería apoyada por ciencias auxiliares como la sociología, la psicología o la economía. Sin embargo, la racionalidad y la técnica no eran fines en sí mismos para la arquitectura que proponía Meyer. Eran sólo medios al servicio de la arquitectura. Tras la fe ciega, casi ingenua, hacia la «cientificidad» del proceso proyectual patente en el manifiesto que se reproduce, hay un propósito más elevado: conseguir una arquitectura que responda adecuadamente («biológicamente») para permitir así una completa realización de la vida. A notar una precisión terminológica: Meyer no usa el término arquitectura. Lo ha sustituido por construcción (construir) tratando así, de eliminar toda connotación artística a algo que para él es «sólo organización social, técnica, económica y psicológica»

Hannes Meyer. (Basilea 1889-Lugano 1954.) «Bauen» en el periódico Bauhaus. Dessau, año II, núm. 4, 1928. Traducción española en Hannes M. Wingler, op. cit., y S. Marchán, op. cit.

Construir

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: (función por economía).

Por tanto, ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular.

Toda vida es función y, por lo tanto, no es artística.

La idea de la «composición de un puerto» es absolutamente ridícula.

Pero, ¿cómo se proyecta el planeamiento de una ciudad?, o ¿los planos de un edificio?, ¿composición o función?, ¿arte o vida???

Construir es un proceso biológico. construir no es un proceso estético

La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción:

hormigón armado
fibrolin
corcho prensado
resinas sintéticas
materiales porosos

woodmetall
goudron
vidrio armado
amianto
colas en frío

madera contrachapada
hormigón celular
torfolium
trotlite
aluminio

caseína
silicona
goma sintética
cuero sintético

ruboolith
viscosa
eternit
caucho
yute

vidrio curado
madera sintética
xeloteki
tombak

Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada forma, la estructura del edificio, el color de los materiales y la textura de las superficies nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida (ambiente acogedor y prestigio no constituyen los «leit-motiv» en la construcción de la casa).

(Para el primero se mira al corazón humano y no a las paredes de la vivienda...!)
(El segundo proviene de la actitud del dueño de la casa y no de su alfombra persa!)

La arquitectura como «materialización de las emociones del artista» no tiene justificación alguna.

La arquitectura como «continuación de la tradición constructiva» significa dejarse construir por la historia de la construcción

Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, dar forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce patria, es la expresión de una tendencia internacional del pensamiento arquitectónico. el internacionalismo es la ventaja de nuestra época. la construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas.

1. Vida sexual
2. Costumbres en el dormir
3. Animales domésticos
4. Jardinería
5. Higiene personal
6. Protección contra la intemperie
7. Higiene en la casa
8. Manutención del automóvil
9. Cocina
10. Calefacción
11. Asoleo
12. Servicios

Estas necesidades constituyen los únicos factores que hay que tener presentes en la construcción de una vivienda. examinemos la rutina diaria de cada habitante de las viviendas y tendremos el diagrama exacto de las varias funciones del padre, de la madre, del niño, del recién nacido y de los otros habitantes. examinemos las interacciones entre la casa y sus habitantes y el exterior: carterero, pasante, visitante, vecino, ladrón, deshollinador, lavandera, policía, médico, empleada, compañera de juego, empleado del gas, obrero, enfermo, reparador. examinemos la relación de los seres humanos y animales con el jardín, y los efectos recíprocos entre seres humanos, animales domésticos e insectos que plagan la casa. comprobemos las variaciones térmicas anuales del suelo. calculemos según estos datos la pérdida de calor a través de los suelos y la profundidad de los cimientos. la naturaleza geológica del subsuelo del jardín determina su capilaridad y establece si es o no necesario hacer un drenaje. calculemos la inclinación de los rayos

solares durante el año, en relación con el grado de latitud del terreno y, basándonos en ello, construyamos la zona de sombra proyectada por la casa sobre el jardín, la exposición al sol de las ventanas del dormitorio; calculemos la intensidad de la luz diurna sobre el lugar de trabajo en el interior de una habitación y confrontemos la conductividad térmica de las paredes exteriores con el porcentaje de humedad exterior. los movimientos de aire en una habitación calefaccionada no nos serán ya descubiertos. deben considerarse con el máximo cuidado las relaciones ópticas y acústicas con las viviendas de los vecinos. conociendo las inclinaciones atávicas de los futuros habitantes de la casa hacia determinados tipos de madera, escogamos, para revestir el interior de esta casa estandarizada y prefabricada, abeto rojo, rígido álamo, exótico o kumé, arce satinado. el color es únicamente un medio para obtener deliberadamente un efecto psicológico o bien una señal de reconocimiento. el color nunca debe usarse para simular varios tipos de materiales. allá donde el color parece psicológicamente indispensable, incluyamos en nuestros cálculos su grado de reflexión de la luz. el cuerpo de la casa es para nosotros un «acumulador de calor solar»... evitemos, pues, el blanco para los acabados de la casa.

La nueva casa es una unidad prefabricada que debe montarse sobre el lugar y, como tal, es un producto industrial y, por tanto, obra de especialistas: economistas, estadísticos, higienistas, climatólogos, ingenieros industriales, expertos en estándares... expertos en calefacción y ¿el arquitecto?... ¡era un artista, y se convirtió en un especialista de la organización! la nueva vivienda es una obra social. elimina el desempleo parcial en la industria de la construcción durante las temporadas de poco trabajo y el odio hacia los proyectos de emergencia para aliviar el desempleo, organizando racionalmente los trabajos caseros, el ama de casa se libera de la esclavitud de la casa; organizando racionalmente los trabajos de jardinería, el dueño de la casa se libera del peligro de caer en el diletantismo. la nueva vivienda es prevalentemente una obra social (como cualquier norma DIN) porque es el producto industrial estandarizado de un grupo anónimo de inventores.

Además, como una de las forma finales en las que se concreta el bienestar público, el nuevo barrio residencial es una obra conscientemente organizada que pone en juego las energías de todos y en la que los esfuerzos individuales y colectivos se unen en una causa común. lo moderno en la nueva construcción no son las cubiertas planas y la división horizontal y vertical de sus fachadas, sino su relación directa con la existencia humana. se consideraron cuidadosamente las tensiones de los individuos, de los sexos, de los vecinos, de la comunidad y las condiciones geofísicas.

Construir es la organización de los procesos vitales.

Construir es sólo en parte un procedimiento técnico. el diagrama económico son las directrices que determinan el es-

quema del proyecto de la construcción.

Construir no es ya una tarea individual, en la que se realizan las ambiciones arquitectónicas.

Construir es un trabajo conjunto de artesanos e inventores. únicamente el que sabe dominar los procesos vitales trabajando en colaboración con los demás puede considerarse realmente un buen constructor.

Construir, si antes representaba un negocio individual (favorecido por la desocupación y por la escasez de viviendas), ahora es una empresa colectiva de toda la nación.

construir es sólo organización: organización social, técnica, económica, psicológica

LOS NUEVOS MÉTODOS DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO

Moisej Ginzburg

Los artículos de Ginzburg publicados en SA, reflejan el cambio producido en la arquitectura soviética hacia la mitad de los años veinte. Los escritos del mismo Ginzburg en la primera mitad de dicha década se refieren esencialmente a la relación entre técnica y formalismo en arquitectura, sin embargo, en este que se presenta aquí, como en otros de 1926 y 1927, Ginzburg se refiere a los métodos del arquitecto.

Para señalar la inflexión entre las dos etapas Ginzburg habla de final del «período del ingeniero simbolismo de la máquina» y a la nueva fase la denomina «construcción del socialismo», en la que son precisas otras tareas, otros métodos. Así en este artículo propone ocuparse de nuevos principios racionales de planificación y de la estandarización, sugiriendo a su vez, un «método de creación funcional». Es una de las primeras veces que se formula lo que habrá que generar en los años sucesivos la llamada arquitectura funcional y la adhesión inquebrantable a ella, el llamado funcionalismo.

Moisej Ginzburg (Minsk 1892-Sebastopol, 1946) «Novye metody arhitektornogo myshlenija» en SA Sovremennaja arhitektura, núm. 1, 1926. Traducción española: en Constructivismo, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

Tener debidamente en cuenta todas estas circunstancias, determinadas o multiplicadas por las nuevas condiciones sociales, no significa sólo crear la primera condición para asumir dignamente la tarea que tiene ante sí la arquitectura, sino también dar campo libre a las posibilidades estrictamente arquitectónicas que se ocultan en las cambiantes condiciones de nuestra vida.

Pero, además de ésta, al arquitecto se le presentan otras incógnitas derivadas de las exigencias específicas del momento, de la naturaleza particular del problema mismo que se plantea, de sus funciones, así como de las condiciones y el lugar de la producción.

La solución de tales «incógnitas» lleva al arquitecto a un método de trabajo absolutamente nuevo: *el método de la creación funcional*.

Libre de todo cliché, de los prejuicios y de los preconceptos del pasado, el nuevo arquitecto analiza todos los aspectos del problema y sus características peculiares, lo desmembra en sus componentes fundamentales, que luego reagrupa según sus funciones, y organiza la solución propia con base en estas premisas. Así obtiene una solución espacial que puede ser equiparada a cualquier otro organismo racional dividido en órganos singulares que tienen en sí la posibilidad de ser desarrollados de uno u otro modo según las funciones que desarrollan.

Merced a todo esto vemos aparecer en la obra del arquitecto contemporáneo un tipo de proyecto absolutamente nuevo, casi siempre asimétrico —ya que es raro que las funciones de las distintas partes de un edificio sean iguales—, preferiblemente de configuración libre y abierta, porque así no sólo todas las partes del edificio están expuestas al aire y al sol, sino que su articulación funcional resulta más precisa y el dinamismo que el edificio requiere se hace más fácilmente perceptible.

El método mismo de la creación funcional implica no solamente el *cómputo preciso de las «incógnitas» del problema*, sino también un *cómputo igualmente preciso de los elementos de su solución*.

De este modo el arquitecto sigue en su propio trabajo un camino que lleva de lo esencial a lo secundario, de lo interno a lo externo. Sólo una concepción funcional de la arquitectura fija como punto de llegada una severa organización del espacio y muestra el objetivo

hacia el que hay que dirigir el esfuerzo fundamental. En este sentido, la primera función de las condiciones concretas del problema resulta ser fijar el número de magnitudes espaciales particulares así como su dimensión y relaciones recíprocas. Éste será justamente, antes que cualquier otro, el punto de partida del arquitecto contemporáneo, lo cual le obligará a desarrollar su proyecto desde *el interior hacia el exterior* y no viceversa, como ocurría en tiempos del eclecticismo; esto es, en definitiva, lo que ha de orientar su futuro camino.

El segundo momento es la construcción del proyecto espacial que se desarrolla desde el interior con éste o aquel material, con éstos o aquellos métodos. Queda claro que se trata de una función necesaria de la solución espacial fundamental.

La siguiente fase en el trabajo del nuevo arquitecto, es decir, la relación entre los volúmenes espaciales vistos desde el exterior, la reagrupación de las masas arquitectónicas, su ritmo y sus proporciones, se deriva naturalmente de la primera fase de trabajo y está en función del núcleo material proyectado y del espacio que queda dentro de él.

Finalmente, el tratamiento de ésta o aquella superficie externa, la forma de los elementos particulares, de las bóvedas, de los pilares, etc., son funciones de éstos o aquellos datos que hemos enumerado o de otros datos accesorios.

De este modo, el método de la creación funcional, que ha sustituido al viejo método de fraccionar el trabajo en tantos problemas particulares independientes y a menudo opuestos, acaba siendo un proceso creador unitario en el que cada problema surge del que le precede, de acuerdo con la lógica del desarrollo espontáneo. Ni un solo elemento, ni una sola parte del trabajo del arquitecto nace por casualidad. Todo tiene su propia explicación y su propia justificación funcional en la racionalidad. El resultado último unifica y equilibra cada cosa y se crean así modelos muy expresivos, precisos y claros donde nada puede ser alterado.

A diferencia de los modelos del pasado, utilizados y repetidos infinitas veces, el nuevo método representa en manos del arquitecto un arma radicalmente nueva. Dicho método dirige en sentido positivo su pensamiento, lleván-

dole —
— importante a lo s
— posible a rechazar lo inessential
— bulario, ob...
— la expresividad artística en lo más im
— portante y necesario.
— que construye y organiza una nueva
— vida.

En el ascetismo derivado de este método no

no de los peligros que tanto
— iopes. Es el ascetismo de la
— salud, el agudo ascetismo del
— que construye y organiza una nueva
— vida.

CONGRESO PREPARATORIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA MODERNA. DECLARACIÓN OFICIAL CIAM

Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna fueron el modo de articulación más conseguido de lo que después la Historia denominaría el Movimiento Moderno en Arquitectura. En 1928, después del éxito de la exposición Weissenhof de Stuttgart del año anterior que había significado una presentación pública conjunta de la arquitectura moderna, surgió la idea de realizar con carácter periódico unos congresos internacionales. El presente documento es la declaración oficial o comunicado conjunto surgido al final de la primera reunión preparatoria de estos congresos. La finalidad de los mismos era doble: Por un lado se trataba de establecer un forum de debate donde poder intercambiar las distintas experiencias arquitectónicas, con un afán primordial por el estudio de temas de común preocupación. Por otro lado se trataba de formar un frente común de la arquitectura alineada con la modernidad frente a la arquitectura establecida, tendente a conseguir un cambio en la opinión pública y en las instituciones.

La secuencia de los sucesivos temas tratados en los primeros Congresos demuestra la voluntad racional empleada para abordar la arquitectura moderna: de la célula de vivienda al territorio pasando por el bloque o edificio, el barrio y la ciudad. Los temas en concreto fueron el «existenzminimum» (mínimo espacio residencial compatible con un razonable estándar de vida), el tema del «rationnelle bebauungswesen» (métodos constructivos de agregación racionales) y el tema de la «ciudad funcional».

Nos encontramos ante uno de los documentos más representativos del momento de la Arquitectura Moderna. Representativo porque recoge el sentir más generalizado de los protagonistas de la arquitectura moderna en 1928.

«Vorbereitender Internationaler Kongress fuer Neues Bauen. Offizielle Erklarung» fue publicado originalmente en Bauhaus II, (1928): 4. También en la revista i 10, 14 (1929). Traducción española: en Ulrick Conradi, op. cit.

Los arquitectos abajo firmantes establecen conjuntamente un acuerdo fundamental de sus concepciones sobre la arquitectura así como de sus obligaciones profesionales hacia la sociedad y subrayan en particular que consideran la arquitectura como una actividad elemental del hombre que forma parte en todo su alcance y toda su profundidad del desarro-

llo creativo de nuestra vida. Por consiguiente, es tarea de los arquitectos actuar de acuerdo con los grandes hechos de la época y los máximos objetivos de la sociedad a que pertenecen y realizar sus obras de acuerdo con ello. En consecuencia, se niegan a incluir principios creativos de épocas anteriores y estructuras sociales pasadas en sus obras, y exigen, en cam-

bio, una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creadora de todos los requisitos materiales y espirituales.

Tienen conciencia de que las transformaciones de estructuras que se verifican en la sociedad, deben verificarse también en la arquitectura y que la transformación de los conceptos de orden constitutivo del conjunto de nuestra vida espiritual también debe comprender los conceptos constitutivos de la arquitectura. Así, les parece lógico prestar particular atención a los nuevos materiales de construcción, a las nuevas construcciones y a los nuevos métodos de producción y preocuparse de todos los problemas que, en el ámbito de su profesión, deben esperar un progreso de su trabajo.

Por ello han acordado apoyarse mutuamente en el futuro, en su trabajo, por encima de las fronteras de sus países. Con motivo de esta declaración se discutieron los puntos más importantes y se expresaron los resultados de esta discusión en los siguientes artículos:

I. Economía general

1. El problema de la arquitectura en sentido moderno exige en primer lugar una relación intensiva de su cometido con el cometido de la economía general.
2. Se debe entender economía en sentido técnico-productivo y ésta significa la utilización más racional posible del trabajo, y no el máximo beneficio en sentido especulativo comercial.
3. La necesidad de la producción económicamente más eficaz resulta imperiosamente del hecho de que actualmente y en el futuro próximo deberemos contar con unas condiciones de vida deterioradas en general:
 - a) La Independencia económica de todos los países y de las colonias;
 - b) La depresión de la economía internacional —mayor economía interna.
 4. Las consecuencias de la producción económicamente eficaz son la racionalización y la estandarización. Tiene una influencia decisiva sobre el trabajo de la arquitectura actual.
 5. La racionalización y la estandarización se manifiestan bajo tres aspectos:

- a) exigen del arquitecto una reducción y una simplificación intensas de los procesos de trabajo necesarios en la obra;

- b) suponen para la artesanía de la construcción una reducción tajante de la actual multiplicidad de profesiones en favor de menos oficios, fáciles de aprender aun para el trabajador inexperto;

- c) exigen del usuario, del promotor y del habitante de la casa una clarificación de sus exigencias en el sentido de una amplia simplificación y generalización de las viviendas. Esto significa una reducción de las exigencias particulares actualmente sobrevaloradas y cultivadas por algunas industrias, en favor de una satisfacción general y amplia de las necesidades hoy postergadas de la gran masa.

6. Pero las exigencias planteadas a la producción no sólo han aumentado, sino que ésta también se ha modificado en cuanto que podemos contar con la producción industrialmente organizada del presente en vez de la producción artesanalmente organizada del pasado.

7. El colapso de la artesanía por la supresión de los gremios tiene como consecuencia una profunda desorganización de la artesanía de la construcción.

Esta desorganización hizo necesario el control de la edificación mediante leyes adecuadas. El desarrollo industrial actual exige una nueva orientación de estas leyes de la construcción, en consideración al hecho de que la industria requiere, por una parte, la necesaria libertad de movimientos dentro del desarrollo técnico y, por otra parte, cuida ella misma del necesario control de sus productos (normas de calidad, marcas de fábrica).

II. Planificación urbana y rural

1. El urbanismo es la organización de todas las funciones de la vida colectiva en la ciudad y en el campo.

El urbanismo no puede venir determinado por consideraciones estéticas, sino exclusivamente por exigencias funcionales.

2. El primer lugar dentro del urbanismo lo ocupa la ordenación de las funciones:

- b) el v. (deporte, diversiones). Medios para cumplir estas funciones son:

- a) distribución del suelo;
- b) reglamentación de la circulación;
- c) legislación.

3. Sobre la base de la densidad de población, establecida por la planificación nacional de acuerdo con principios sociales y económicos, se determina la proporción de superficie habitable, superficie destinada al deporte y de terreno descubierto y superficie destinada a la circulación. La actual fragmentación caótica del suelo, debida a la compraventa, a la especulación y a la ley de herencia, debe combatirse mediante una administración colectiva del suelo ejercida de forma planificada. Este proceso ya se puede iniciar hoy mediante la transferencia de la plusvalía injustificada a la comunidad y la modificación de las leyes relativas a la herencia.

4. El reglamento de circulación debe abarcar el aspecto espacial y temporal de todas las funciones de la vida de la comunidad. La creciente intensidad de estas funciones vitales, constantemente comprobada a través de medios estadísticos, tiene como consecuencia una creciente dictadura de la circulación.

5. Los medios técnicos de la época moderna, en constante desarrollo, exigen una total transformación de la legislación y una consiguiente modificación acorde con el progreso técnico.

III. Arquitectura y opinión pública

1. La necesidad de influir sobre la comunidad de acuerdo con los principios de la nueva arquitectura, constituye una importante tarea del cuerpo de arquitectos. Las obligaciones de los arquitectos ante esta comunidad están mal definidas. Los problemas de la vivienda no están planteados con claridad. Las exigencias de los consumidores —dueños y habitantes de las casas— se hallan determinadas actualmente a través de una serie de factores que no tienen nada que ver con el problema de la vivienda

e impiden una clara formulación de los requisitos justificados. En consecuencia, el arquitecto sólo puede satisfacer de forma incompleta los verdaderos cometidos de la vivienda. Esta realización imperfecta condiciona un resultado extraordinariamente improductivo para la comunidad. Otra consecuencia es un nivel demasiado elevado de la vivienda, una tradición de viviendas demasiado caras, que limitan necesariamente las posibilidades de una vivienda sana para una gran parte de la población.

2. Los principios elementales de la vivienda podrían difundirse con eficacia mediante su enseñanza en los centros de educación: necesidad de la limpieza, influencia de la luz, del aire y del sol, fundamentos de higiene, utilización práctica de los utensilios domésticos.

3. Esta enseñanza tendría como consecuencia que la generación que se está formando ahora poseyera un concepto claro y racional de las funciones de la casa y con ello estuviera en situación, como futuro consumidor, de plantear las exigencias razonables que la casa debe satisfacer.

IV. Arquitectura y relación con el estado

1. Para la arquitectura moderna, que se propone llevar a cabo la construcción bajo su aspecto racional, económico, las actuales academias y escuelas superiores del Estado, con sus métodos de orientación estética y formalista, constituyen un pesado lastre.

2. Las academias son necesariamente los guardianes del pasado. Han convertido los métodos prácticos y estéticos de las diversas épocas históricas en dogmas de la arquitectura y, con ello, han renegado de los principios de la propia arquitectura. Sus puntos de vista son erróneos y sus resultados igualmente incorrectos.

3. El academicismo obliga a los Estados a grandes gastos en construcciones monumentales y con ello impone un lujo superado, que se paga con el abandono de las tareas urbanísticas y económicas más apremiantes.

4. Por ello es necesario que los Estados emprendan una revisión fundamental de los métodos de enseñanza de la arquitectura y que

adopten en este terreno los mismos principios que han conducido en otros campos a dotar a sus países de los organismos más productivos y avanzados.

5. Un obstáculo paralelo para el desarrollo de la arquitectura en un sentido racional, económico, está constituido por aquellas normas nacionales que, de un modo u otro, tienen a ejercer una influencia estética, formal, sobre la arquitectura, y que por ello deben ser combatidas energicamente.

6. La nueva actitud del arquitecto, su necesaria y voluntaria inserción en el proceso de producción, hacen que resulte superflua toda especial protección por parte del Estado.

7. La modificación de la actitud del Estado ante estos problemas supone la máxima reivindicación que presenta la nueva arquitectura en este sentido y se encuentra en la misma

línea de los problemas generales económicos y culturales de la sociedad.

28 de junio 1928.

La declaración oficial fue firmada por los siguientes arquitectos:

H. P. Berlage, La Haya / V. Bourgeois, Bruselas / P. Chareau, París / J. Frank, Viena / G. Guevrekian, París / M. E. Haefeli, Zürich / H. Häring, Berlín / A. Höchel, Ginebra / H. Hoste, St. Michiels / P. Jeanneret, París / Le Corbusier, París / A. Lurçat, París / E. May, Frankfurt / A. G. Mercadal, Madrid / Hannes Meyer, Bauhaus Dessau / W. M. Moser, Zürich / E. C. Rava, Milán / G. Rietveld, Utrecht / A. Sartoris, Turín / Hans Schmidt, Basilea / Mart Stam, Rotterdam / M. Steiger, Zürich / H. R. von der Mühl, Lausanne / Juan de Zavalala, Madrid.

¿CONSTRUCCIÓN BAJA, MEDIA O ALTA?

Walter Gropius

Ésta es una ponencia al Tercer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, dedicado al tema de «Rationale Bebauungsweise» (métodos de construcción racionales), celebrado en Bruselas del 22 al 25 de noviembre de 1930. El argumento de la ponencia es bien representativo del esfuerzo de la arquitectura funcional para limitar los parámetros que intervienen en el proyecto arquitectónico, a aquellos puramente técnicos, capaces de ser objetivos. Si no fuera por este reduccionismo, el método utilizado por el ponente sería intachable. En cualquier caso en esta ponencia pueden apreciarse los factores de tipo técnico y económico barajados en aquel momento, cuando la experiencia en construcción de vivienda masiva, a nivel internacional, había llegado a un grado suficiente, para que Gropius apostara por los bloques altos, dadas las posibilidades que permitían las técnicas de construcción, empleando estructuras de acero u hormigón y el uso de ascensores. Pero no todo se reduce a una cuestión de altura. Se trataba de construir bloques con servicios colectivos que potenciaran nuevas formas de vida comunitaria y nuevas organizaciones sociales.

Walter Gropius (Berlín, 1883-Boston, 1969) Flach - Mittel - oder Hochbau? en Rationelle Bebauungsweise. Julius Hoffmann. Stuttgart, 1931. Traducción española en Carlo Aymonino. La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930. Gustavo Gili. Barcelona, 1973.

Mi ponencia del pasado año sobre las bases sociológicas de la vivienda mínima urbana, trataba de la estructura interna de la actual familia obrera y de la progresiva socialización de las antiguas funciones familiares —autoritarias, educativas y económicas—, que condu-

trab... centralización de los
cos en edificios de gran altura.
ra, adecuada... la población obrera de la ciudad. El pasaoño, el congreso decidió prorrogar el análisis de los detalles de este problema decisivo hasta el próximo año, ya que entró en el tema urbanístico y planteó para este año la cuestión: «Construcción baja, media y alta», así como la pregunta: ¿Cuáles son las alturas racionales para la agrupación urbanística de viviendas? Para aclarar la pregunta parece bueno empezar por acotar la significación del término «racional». El congreso debe aceptar un acuerdo sobre esta amplia acepción; racional es lo mismo que económico; textualmente es así, pero en nuestro caso comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de las económicas. Las condiciones sociales de una política de vivienda sana son sin duda mucho más importantes que las económicas, pues la economía no es un fin en sí misma, sino sólo un medio para conseguir un fin. La racionalización sólo tiene sentido si es enriquecedora, si —traduciendo al lenguaje económico— ahorra la «mercancía» más preciosa: el esfuerzo del pueblo.

La concepción válida actualmente para definir qué alturas deben considerarse en la edificación municipal de viviendas, queda explicada en la siguiente frase de las «Ordenanzas Alemanas para Construcción de Viviendas» del año 1929: «Las viviendas deben estar dispuestas en edificios que cumplan los principios higiénicos en vigor especialmente los referentes a iluminación y ventilación. La construcción de poca altura cumple muy bien estas condiciones. El modelo es la casa unifamiliar con jardín. Si las circunstancias locales exigen grandes edificios, la altura máxima debe limitarse a tres pisos en las ciudades medias y a cuatro en las grandes. Estas alturas sólo podrán ser sobrepasadas en casos excepcionales de grandes ciudades singulares, pero siempre se deberá procurar la construcción en extensión, sobre todo en los barrios exteriores». La tendencia seguida aquí, aunque de forma no tan acentuada, es análoga en la mayoría de interpretaciones a otros países y nace de la exigencia de limitar la densidad de las ciudades, que ha aumentado demasiado debido a la especulación del suelo. El Estado, en interés de la comunidad, tiene la obligación de zanjarse

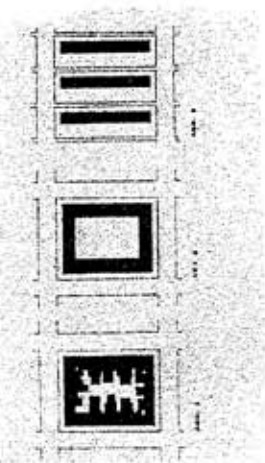


Fig. 1. Oberbaudir. Leo, Hamburgo. Gráficas comparativas de ciudades de negocios de diferentes alturas, según proyectos de Le Corbusier.

los daños producidos por la fatal situación de sumisión del suelo a las fluctuaciones económicas.

Las consecuencias devastadoras de la especulación salvaje en las ciudades trajeron el retroceso a la sana tendencia de «vuelta a la naturaleza» y la lucha de las autoridades y de las personalidades privadas por conseguir proporcionar una vivienda unifamiliar con jardín al mayor número posible de personas. Este tipo de vivienda es realmente conveniente por muchos conceptos y siempre deben ser agradecidas las medidas oficiales que favorezcan la construcción de poca altura. Lo que no es correcto es que se traspase la tendencia natural de limitación de alturas en las viviendas unifamiliares a las casas de pisos, ya que la limitación de la densidad también se puede obtener con otros métodos más racionales que la habitual «limitación por zonas». Las propuestas para resolver esta importante cuestión se dan más adelante. Las experiencias económicas de los últimos diez años y la transposición de mayores círculos de población a la nueva concepción de vida y vivienda, no deja ninguna duda de que el objetivo unilateral de favorecer la vivienda de propiedad, tiene como consecuencia el abandono de la construcción de edificios de gran altura, conduce a confusiones y condiciona desfavorablemente toda la política de vivienda. En el actual estado de cosas, pretender proporcionar una vivienda de propiedad a la mayor parte del pueblo es una verdadera utopía económica. Pero ¿es realmente correcto el objetivo? ¿Es la casa unifamiliar con jardín —adecuada a la vida del campo—

En segundo lugar se toman referencias de aquellas corrientes que, ya sea aprobándolas o poniéndolas en crisis, ponen en lugar central el estatuto material, tecnológico, energético, productivo y procesual de la arquitectura moderna.

En tercer lugar se analiza un momento clave de esta reformulación de la arquitectura del siglo XX, lo que Manfredo Tafuri denominó «crítica tipológica» y que ha tenido su máximo representante en Aldo Rossi y una parte importante de los arquitectos italianos.

En cuarto lugar se refleja otra corriente contemporánea, en este caso con una mayor expresión en Norteamérica, pero con raíces teóricas también en Europa: es aquella que busca una arquitectura que recupere su capacidad significativa y comunicativa y que exprese los valores de su época. En este caso el máximo representante es Robert Venturi.

Por último se explicita la eclosión de una nueva posición eminentemente formalista y abstracta, que reacciona frente a posiciones recientes, —tipológicas y comunicativas—, y que intentando recuperar el mecanicismo de las vanguardias, persigue una nueva ruptura formal, como sostiene Peter Eisenman.

CAPÍTULO 9

CONTINUIDAD Y REVISIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO

Los textos que se presentan fueron publicados en su mayoría en los años cincuenta y sesenta, poniendo en evidencia el proceso de revisión de los planteamientos generales del Movimiento Moderno.

La referencia predominante gira entorno a lo que debe ser la posición de los arquitectos de generaciones más jóvenes respecto a la importancia del legado de los maestros. Todos los textos están movidos por una inquietud contradictoria: la necesidad de actualizar, revisar y poner en crisis este legado, para poder evolucionar, pero al mismo tiempo el enorme respeto y admiración por las propuestas de las vanguardias. Se trata de la dualidad, —continuidad o crisis y también vanguardia o tradición— que marcará las discusiones de los años cincuenta.

La mayoría de los textos de estos años se centran en la discusión sobre dos temas. Por una parte, la vivienda y la estructura de los nuevos barrios y ciudades; por otra, la relevancia de la tradición arquitectónica.

Los textos de este apartado se pueden agrupar en función de los restantes cuatro apartados, es decir, de las posturas más definitivamente metodológicas que quedan configuradas a lo largo de los años sesenta.

Una primera serie de escritos, sobre las ideas de la tercera generación, pretende aportar textos de un carácter más general que ilustren este lento cambio de sensibilidad que se desarrolla durante los años cincuenta: intentan mantener la ortodoxia del Movimiento Moderno al tiempo que se corrigen sus limitaciones. El Manifiesto de Doorn, redactado por el Team 10, un fragmento de *Estructura urbana* del matrimonio Smithson y el artículo de Sigfried Giedion sobre «Jörn Utzon y la tercera generación» sirven para enmarcar esta lenta salida de la ortodoxia de los CIAM, manteniéndose, en parte, dentro de las directrices del Movimiento Moderno.

Implícitamente, en la defensa que algunos miembros de la tercera generación —como Luis Barragán, José Antonio Coderch o Aldo Van Eyck— harán de la arquitectura vernacular, se pueden encontrar antecedentes de la reacción por una arquitectura alternativa y participativa en los años setenta. En este primer apartado introductorio se hubiesen podido incluir las propuestas que desde los años cuarenta realizó Sigfried Giedion en la defensa de una nueva monumentalidad dentro de la nueva situación del Movimiento Moderno.¹

Dos escritos de Reyner Banham —en favor del nuevo brutalismo y en contra de los planteamientos historicistas de los arquitectos italianos— señalan la continuidad radical del funcionalismo, que en los años cincuenta se explicitará en el nuevo brutalismo y a partir de los sesenta en la arquitectura de alta tecnología que tendrá su expresión propagandística en los manifiestos de los grupos Archigram y Metabolism.

¹ Véase por ejemplo Sigfried Giedion, «The need for new monumentality» en Paul Zucker, *New Architecture and city planning. A symposium*. Nueva York, 1944, y en *Harvard Architectural Review*, vol. IV, primavera de 1984.

Tres escritos de Ernesto Nathan Rogers —uno de ellos, la contestación a las críticas de Banham— definen, en cambio, aquella nueva corriente que sitúa la arquitectura como un bien cultural que debe medirse con una interpretación crítica de la tradición histórica. De la multitud de artículos y editoriales de Rogers hemos seleccionado dos de los más programáticos y que resumen el cuerpo teórico defendido: «La arquitectura moderna después de la generación de los maestros» y «El oficio del arquitecto». De todas formas, Rogers publicó muchos otros artículos igualmente influyentes y emblemáticos como el que abre su intervención en *Casabella-continúa* número 199, titulada «Continuità» o el titulado «Continuidad o crisis» publicado en el número 215 de 1957. En este artículo explicita la dicotomía básica entre la necesaria continuidad de la nueva tradición moderna de los maestros y la también necesaria y continua mutación. Se trata del conflicto entre permanencia y emergencia que Rogers aprende de Enzo Paci como fenómeno esencial y que éste, a su vez, aprende de la filosofía del proceso de Whitehead.

Un cuarto texto, de Giulio Carlo Argan —*Proyecto y destino*—, completa las referencias fundacionales de lo que en los años sesenta se denominará «crítica tipológica».

Por último un texto de Louis Kahn y otro de Aldo Van Eyck sirven para recordar cómo la arquitectura es un lenguaje intemporal y se deben recuperar las enseñanzas y el sentido común que hay en su propia historia. Todo ello será básico, entre otras cosas, para la formulación de una teoría de la arquitectura como un sistema de comunicación que tiende a acercarse a la lógica de los usuarios, como explicitarán Robert Venturi en los años sesenta y Charles Jencks en los setenta.

Todos los textos que se incluyen pertenecen a autores no españoles. Por lo que respecta al contexto español, los dos arquitectos que tendrían un papel más destacado en esta revisión de la tradición moderna serían Josep Maria Sostres y Oriol Bohigas². Más tarde, en 1966, el artículo de Rafael Monco «A la conquista de lo irracional» publicado en la revista *Arquitectura*, refleja plenamente la conciencia de la superación del rigorismo racionalista y la comprensión de la aportación internacional de la «tercera generación» abriendo nuevas vías de revisión formal.

EL MANIFIESTO DE DOORN

Team 10

El Manifiesto de Doorn fue elaborado en 1954 en el contexto de la primera reunión familiar del Team 10. En ella participaron todos los socios fundadores y el arquitecto Sandy Van Ginkel. Por lo tanto, corresponde a uno de los primeros escritos del recién creado Team 10.

Por el hecho de ser un manifiesto aún se despliega a la manera de los escritos programáticos de los maestros. Pero esta actitud doctrinaria será abandonada inmediatamente y las actas de las reuniones del Team 10 se irán convirtiendo en colecciones de innumerables fragmentos y artículos.

² Los diversos escritos de Josep Maria Sostres se hallan recopilados en el libro *Opiniones sobre arquitectura*. Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma. Murcia, 1983. No existe aún una antología de los más importantes artículos escritos por Oriol Bohigas en revistas como *Sera d'Or*, *Destino* y *Arquitectura bis*. Se pueden consultar, de todas formas, libros como *Barcelona, entre el Pla Cerdà i el barraqanisme*. Ediciones 62, Barcelona, 1963, y *Contra una arquitectura adfinitada*. Seix Barral. Barcelona, 1969, que presentan, de hecho, colecciones de artículos.

En el comentario que realizan los Smithson ya se anuncian ideas que desarrollarán en su libro Urban Structuring (1967): la consideración de cada «comunidad» en su entorno particular, la insistencia en la movilidad e intercambiabilidad dentro de la estructura de los barrios, etc...

Team 10, formado por Jacob B. Bakema, George Candilis, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson, Gutman, John Voelker, William Houell y Shandtrach Woods, fue creado en 1954 en el CIAM de Aix-en-Provence. The Doorn Manifiesto fue redactado en Holanda en 1954, y en la presente antología se recoge también el comentario que Alison Smithson añadió en su artículo publicado en Architectural Design de julio de 1956 titulado «Alternatives to the Garden City idea». Ambos textos fueron publicados consecutivamente en el Team 10 Primer, editado en 1968 en Studio Vista (G.B.) y en 1974 en MIT Press (USA).

Holanda, 1954

Había llegado a ser una obviedad que la construcción de ciudades caía fuera del ámbito del pensamiento puramente analítico —que el problema de la relaciones humanas no podía ser

apresado en la red de las «cuatro funciones». El Manifiesto de Doorn, en un intento por remediar esta situación, propone lo siguiente: «Para entender las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular».

«Cuáles son exactamente los principios a partir de los cuales ha de formarse una ciudad? Los principios de formación de una comunidad pueden deducirse de la ecología de la situación, de un estudio de los aspectos humanos, naturales y construidos y de su acción mutua.

Si la validez de la forma de una comunidad se basa en las pautas de vida, el primer principio deberá ser consecuentemente un análisis objetivo y permanente de la estructura humana y de sus cambios.

Tal análisis no habría de incluir sólo «lo que acontece», «los hábitos del organismo, modos de vida y relaciones con lo que le rodea como, por ejemplo, vivir en ciertos lugares, ir a la escuela, acudir en medios de locomoción al puesto de trabajo e ir de tiendas, sino también "lo que motiva", las razones para ir a determinadas escuelas, elegir tal tipo de trabajo y acudir a unas tiendas concretas». En otras palabras, intenta descubrir unas pautas de realidad que incluyen aspiraciones humanas.

La estructura social a la que el urbanista ha

1. Sólo tiene sentido considerar la casa como parte de una comunidad, resultado de la interacción entre unos y otros.

2. No deberíamos perder el tiempo en catalogar los elementos de la casa mientras no haya cristalizado la otra relación.

3. El «hábitat» se ocupa de la casa particular en un tipo de comunidad particular.

4. Las comunidades son las mismas en todas partes.

1) Casa agrícola aislada.

2) Pueblo.

3) Ciudades pequeñas de varios tipos (industriales/administrativas/especiales).

4) Grandes ciudades (multifuncionales).

5. Estos tipos pueden observarse en la relación con su entorno (hábitat) en la sección del valle de Geddes.

6. Toda comunidad ha de ser internamente cómoda —ha de tener facilidad de circulación—; consecuentemente, cualquiera que sea el tipo de transporte del que se trate, su densidad ha de crecer al ritmo de la población: por ejemplo: 1) tendrá la menor densidad, 4) la mayor.

7. Hemos de estudiar, por tanto, qué viviendas y agrupaciones son necesarias para generar comunidades cómodas en los diversos puntos de la sección del valle.

8. La adecuación de toda solución se ha de dar en el ámbito de la creación arquitectónica más bien que en el de la antropología social.

de dar forma no es sólo diferente sino mucho más compleja de lo que había sido antes.

Los diversos servicios públicos dan a la familia cada vez más independencia del contacto físico real con el resto de la comunidad y la hacen cada vez más vuelta hacia sí misma.

Dichos factores habrían de hacer, al parecer, incomprensible la aceptación mantenida de formas de vivienda y sistemas de acceso que difieren muy poco de los que satisficieron el sueño de los reformadores sociales anteriores a la primera guerra mundial.

Esto es, especialmente así, si consideramos la creciente utilización del automóvil. Hemos de dar por sentado que nos acercamos a las normas de movilidad americanas. Una acera que parte de una plaza urbana expuesta y mal delimitada es un nexo pobre entre un coche bien caliente y una casa con calefacción. En el diseño de los edificios y plantas urbanas en áreas tropicales se considera un método aceptado basar los principios generales del planeamiento en la consideración de los medios para paliar los malos efectos del clima y sacar partido a sus efectos benéficos. El clima de Inglaterra es lluvioso y frío durante unos ocho meses al año. Ello parecería requerir casas que proporcionen y, además, tengan la apariencia de proporcionar una protección general. Muros dobles, techos dobles, dobles ventanas, accesos cubiertos, patios cubiertos y secos y entradas a ser posible cubiertas.

El clima inglés no se caracteriza por su intensidad sino por su inestabilidad. La casa, por tanto, debería ser capaz de captar todo lo que pueda conseguir del buen tiempo, recordando en cada habitación el calor del sol a través de ventanas orientadas al sur, y proporcionando accesos fáciles a patios abrigados, jardines aterrazados o terrazas que puedan acomodarse sin pérdida de tiempo para aprovecharse de los encantos de nuestro clima y luego cerrarse en un instante para desentenderse de él. Tal actitud respecto a la protección y al cambio debería guiar la forma de todo el plan de distribución.

Toda situación nueva existe en el contexto de otras antiguas y debería dar un nuevo valor a las formas de las viejas comunidades, modificándolas.

La idea de una comunidad equilibrada y autónoma es tan insostenible teóricamente como costosa desde un punto de vista práctico. El rechazo de una concepción así exige un cambio completo de actitud. El planificador no es ya el reformador social sino un técnico en el terreno de la forma que no podrá seguir contando con centros comunitarios, lavanderías comunitarias, salones comunitarios, etc., para disimular el hecho de que un asentamiento resulta en su globalidad incomprensible. Indudablemente, en la planificación de una nueva situación se deberían calcular desde un principio las dimensiones de la comunidad nueva en términos de población, como hacemos aquí, con el fin de hacer posible la elección de un emplazamiento apropiado y la planificación de los enlaces —carreteras, saneamiento, electricidad, etc.— con los sistemas existentes.

Sin embargo, los anteproyectos de planificación municipal no pueden crear la forma de una comunidad nueva. Esa forma se genera, en parte, como respuesta a la ya existente y, en parte, como respuesta al *Zeitgeist* —no susceptible de planificación—. Cualquier adición a una comunidad, cualquier cambio de circunstancias, generará una respuesta nueva.

Una faceta de esta respuesta es la escala —el modo como se organiza en su configuración la parte nueva para hacer que tenga sentido en el conjunto. Del mismo modo que el conjunto cambia con el añadido de partes nuevas, así también la escala de las partes habrá de cambiar con el fin de que tanto ellas como el todo continúen siendo una respuesta dinámica mutua.

La escala tiene algo que ver con el tamaño, pero más con el efecto del tamaño.

AD., julio, 1956, A. P. S.

ESTRUCTURA URBANA

Alison y Peter Smithson

Se trata del texto más completo redactado por los Smithson, amantes de ideas y escritos dispersos, y constituye uno de los hitos más importantes de los años cincuenta y sesenta para definir las coordenadas de la búsqueda de una nueva estructura urbana.

De los cinco grupos o conceptos a partir de los cuales los Smithson entienden la nueva estructura urbana, es el de «cluster» el más trascendental, en la medida que es el que tiene mayores repercusiones conceptuales y formales. La palabra «cluster» sería asimilable al concepto de morfología o racimo.

Uno de los puntos de mayor interés que plantea la idea de «cluster» es la relación que se establece entre las nuevas corrientes artísticas del expresionismo abstracto y del art brut y el repertorio morfológico de la arquitectura. Los Smithson defienden que el nuevo repertorio figurativo de los artes plásticas ha de servir para enriquecer las soluciones arquitectónicas.

Alison Smithson (1927-1993), Peter Smithson (1923). Urban Structuring fue publicado en Londres en 1967 por Studio Vista Ltd. y fue traducido al italiano en 1971 por Calderini, Bologna. El texto básico había sido publicado bajo el título «Studies of Association, Identity, Patterns of Growth, Cluster, Mobility» en el libro Uppercase 3, Whitefriars Press, editado por Theo Crosby, que lo prologaba. El libro de 1967 estaba ampliado con comentarios fragmentados a proyectos realizados entre 1960 y 1967.

Introducción

Este libro documenta una investigación. No hemos hecho el menor intento por eliminar de los estudios aquí documentados las conclusiones y opiniones que ya no reconocemos como totalmente válidas. Hemos considerado que es más importante dejar en aparente contradicción, más bien que eliminar, las etapas necesarias que llevan a una comprensión de los métodos y propósitos globales.

Los estudios se dividen automáticamente en cinco grupos:

ASOCIACIÓN
IDENTIDAD
MODELOS DE CRECIMIENTO
CLUSTER
MOVILIDAD

Estos títulos no indican sólo el contenido de los estudios: su orden es el de la cronología natural de la idea. Son también las palabras clave de la nueva concepción.

Cluster

La palabra «cluster» fue introducida por primera vez en el 10.º CIAM de Dubrovnik, en 1956. El objetivo del Team 10, organizador de los trabajos del congreso, según directrices del Manifiesto de Doorn, consistía en demostrar que para cada situación particular se debe elaborar una forma específica de «hábitat».

A fin de aclarar este punto preparamos para el congreso cinco proyectos para situaciones concretas. En cada uno, el modelo de desarrollo era al mismo tiempo libre y, aun así, estructurado. A esta forma de organización la llamamos «clusters».

La palabra «clusters», empleada para indicar un modelo específico de asociación, fue introducida en sustitución de grupos de conceptos como «casa, calle, distrito, ciudad» (subdivisiones de la comunidad) o «manzana, pueblo, ciudad» (entidades de grupo), demarcado cargadas en la actualidad de implicaciones históricas. Cualquier agrupamiento es un «cluster»: «cluster» es una especie de comodín utilizado durante el período de creación de nuevas tipologías.

Se han emprendido algunos estudios sobre la naturaleza del «cluster». Tales estudios, cuyas condiciones eran en su mayoría ficticias y no reales, tenían como intención demostrar, en formas reales, la posibilidad de un nuevo enfoque del urbanismo. En otras palabras, se debía presentar una «imagen», planteando una estética y un modo de vivir nuevos.

A comienzos de los años cincuenta era necesario observar las pinturas de Pollock y las esculturas de Paolozzi para obtener un sistema completo de imágenes, un orden con una estructura y una cierta tensión en que todas las partes correspondiesen, de una manera novedosa, a un nuevo sistema de relaciones.

Nuestra tesis dice que para cada forma de asociación existe un modelo inherente de edificio.

El primer estudio se llevó a cabo en un nivel de asociación relativamente simple: el pueblo. Trataba del traslado de viviendas nuevas al centro y alrededores del pueblo antiguo a fin de revitalizar el modelo existente.

El segundo estudio trata de una nueva for-

ma de asentamiento en una situación similar a las *New Towns* inglesas y de algunas ciudades satélite suecas.

El modelo de ciudad compuesto por casas de vecindario sobre un terreno ondulado posee las ventajas reales de una localidad situada en el campo.

La «vecindad» se fundamenta en una avenida peatonal interior delimitada por casas con fachadas diferentes. Una cubierta corrida en una de sus aguas, abierta en la cima a fin de dar luz, proporciona movimiento a las fachadas de los edificios.

No se trata de una comunidad cerrada en sí misma sino basada en la movilidad.

Este último estudio, en el nivel más complejo de asociación, consiste en un plan de inserción en un barrio industrial de una gran ciudad.

La forma de los edificios tiene características suficientemente marcadas como para renovar su disposición visual, aunque estén distribuidas entre conjuntos industriales en puntos bastante distanciados.

JÖRN UTZON Y LA TERCERA GENERACIÓN

Sigfried Giedion

El crítico y teórico más importante de la historiografía generada por el mismo Movimiento Moderno, a partir de los años cincuenta intenta también interpretar aquellos nuevos fenómenos que aparecen en la arquitectura internacional tras la generación de los maestros.

A él se debe la insistencia de la definición de una tercera generación formada por los más cualificados arquitectos que empezaron a trabajar en los años cincuenta aportando una inevitable transformación de la arquitectura.

Tomando como referencia la obra de Jörn Utzon, a quien con muy buen instinto Giedion le otorgó el privilegio de máximo exponente de dicha generación, Giedion plantea en este artículo un repaso a las características formales más representativas de la arquitectura que estos arquitectos están realizando en los años cincuenta y sesenta. Giedion tiene la suficiente habilidad para integrar estas nuevas aportaciones dentro de sus amplios esquemas interpretativos.

Sigfried Giedion (1888-1968). Jörn Utzon and the third generation fue publicado íntegramente por primera vez en Zodiac núm. 14, 1965, a la vez que era un nuevo capítulo para Espacio, Tiempo y Arquitectura que había publicado en primera edición en 1941.

«Jörn Utzon y la tercera generación» será un capítulo de la próxima edición de *Espacio, tiempo y arquitectura*.

Tenemos ante nosotros la obra de tres generaciones ocupadas en desarrollar la arquitectura de este siglo. Existen diferencias entre ellas, pero lo significativo es que, mientras son fieles a sí mismas, ninguna ha creído necesario renunciar a sus antecesores, y así cada una ha sido capaz de llevar más adelante lo comenzado por la generación anterior. En los años cincuenta apareció en escena la tercera generación de arquitectos. ¿Cuál fue su relación con el proceso iniciado en los años veinte?

Se da nuevo impulso a la orientación social: una atención más consciente hacia el cliente anónimo.

Planificación abierta: incorporación de circunstancias cambiantes en calidad de elemento beneficioso para el proyecto.

Incorporación del tráfico como elemento valioso de la planificación urbana.

Mayor cuidado en el tratamiento de la situación existente, de modo que se pueda dar una interacción entre arquitectura y entorno al acentuar una el carácter de la otra.

Énfasis en el uso arquitectónico de los planos horizontales y niveles diferentes. Un empleo más decidido de las plataformas artificiales en cuanto elementos urbanísticos.

Relación más fuerte con el pasado; no expresada en formas sino en el sentido de una relación interna y en un deseo de continuidad.

Mayor reforzamiento de las tendencias culturales en arquitectura. Relación más libre entre espacio interior y exterior y entre volúmenes en el espacio.

Derecho a la expresión, por encima de la mera función.

Relación con el pasado

La relación con el pasado, el deseo de entablar contacto con él, se expresa ahora de un modo especial, muy distinto al que se manifestó en la segunda generación, sobre todo en la segunda generación en América. No se trata de jugar con detalles históricos desgajados de su contexto.

El rechazo del ayer fue comprensible en los inicios de la arquitectura contemporánea, a fin de tener mayor conciencia de sí misma. Le Corbusier es el único pionero que nunca rompió el contacto con el pasado. La situación se ha calmado desde hace ya mucho y otra vez podemos percibir las fuerzas vivas del pasado, el arsenal de la experiencia humana.

Relaciones falsas con el pasado

Las relaciones con el pasado pueden ser tanto favorables como desfavorables. En los EEUU una serie de conocidos arquitectos de la generación intermedia ha intentado incorporar detalles aislados y fragmentos estilísticos a sus edificios como rasgos decorativos. Pero esta selección no lleva a una relación con la tradición con el pasado. Conduce únicamente a una arquitectura decadente que encanta al público y a la prensa, pues les trae a la memoria los ideales del siglo XIX enterrados sólo a medias. Partiendo de una adopción formal de detalles conduce hacia una imitación decadente de las relaciones espaciales, sin contacto con la sociedad contemporánea ni con las concepciones contemporáneas del espacio. Un ejemplo típico es el Lincoln Center de Nueva York.

Relaciones de la tercera generación con el pasado

La relación de la tercera generación con el pasado se expresa de modo distinto. Se manifiesta en su actitud hacia estructuras anónimas que son nexos vivientes con el pasado y se encuentran en todas partes. La generación anterior era indiferente —salvo ciertas excepciones— a la arquitectura anónima. Las cosas son totalmente distintas en la tercera generación. A donde quiera que vayamos nos encontramos con un despertar del deseo de vivir en el más amplio lapso de tiempo, deseo que se subleva ante la destrucción caprichosa de edificios antiguos en un período de gran prosperidad.

Tal postura está vinculada a una actitud diferente hacia el edificio singular. Un tema recurrente en los proyectos de la generación

piritu, no podían reducirse a la letra de tantas declaraciones anteriores suyas.

Ninguno se detuvo; para los maestros mismos podríamos parafrasear, a modo de paráfrasis, el aforismo de Nietzsche: «Poco mérito tiene el maestro que es su propio discípulo».

Esto, a nuestra escala, se nos puede aplicar aún con más propiedad a nosotros, que no queremos petrificarnos en un dogmatismo servil. Si todo cuanto se sale de los moldes de un modernismo escolástico o no cae por evasión irreflexiva en las bravatas formalistas fuese Neoliberty, estaríamos en una buena y gran compañía.

Pero, si el Neoliberty es precisamente aquella tendencia que recalca el liberty mismo, se tratará de situar en su marco justo un pequeño cuadro cuyas figuras están representadas en Italia por algunos jóvenes arquitectos, que son suficientemente conscientes — así lo espero — como para no creer que en ellos se resume toda la arquitectura italiana. Y aún podríamos augurar que pronto se darán cuenta

de algunos equívocos inútiles en que han incurrido. Para concluir quisiera invitar a Mr. Banham, quien, según creo, conoce mejor el inglés que el italiano, a leer directamente a Ruskin (*The Poetry of Architecture*), un gran inglés, sin recurrir a la perniciosa interpretación de Marinetti, que fue un «revolucionario» fascista, muerto con el birrete de la Academia: «Consideramos la arquitectura de las diversas naciones tanto en relación con los sentimientos y costumbres de cada una, como en relación con el paisaje en que se halla y con el cielo bajo el cual surge».

Seguro que encuentra alguna idea sobre la evolución de la arquitectura.

Milán, junio de 1959

NOTA.—La estima que conservo por Mr. Banham no me ha impedido atacarlo sobre el mismo terreno, ya que imprudentemente había deducido consecuencias extremas de premisas incompletas. El lector riguroso podrá releer el artículo «Neoliberty». La retirada italiana de la arquitectura moderna» publicado en *Architectural Review* núm. 747, abril de 1959.

LA ARQUITECTURA MODERNA DESPUÉS DE LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

Ernesto Nathan Rogers

Ernesto Nathan Rogers fue el teórico que tuvo un papel más importante, no sólo en la Italia de la posguerra sino en toda Europa. Su influencia se transmitió a través de las clases de Composición en el Politécnico de Milán — recogidas posteriormente en el libro *Gli elementi del fenomeno architettonico, a cura di Cesare de Seta, Guida Editori, Napoli, 1981* —, y en los editoriales de la revista *Casabella-Continuità* que dirigió entre 1953 y 1965. Esta influencia se complementó con la realización de obra arquitectónica, a menudo polémica, dentro del equipo BBPR. En este escrito, resultado de una conferencia impartida en Estados Unidos en 1956, Rogers afronta una de sus preocupaciones claves: cómo continuar de manera fiel y crítica a la vez la enseñanza de los maestros del Movimiento Moderno.

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). «La arquitectura después de la generación de los maestros», en *Esperienza dell'Architettura, Giulio Einaudi, Turin, 1958* (traducido al castellano en *La experiencia de la arquitectura. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965*). Los editoriales de los años sesenta se recogieron en *Editoriali di architettura. Giulio Einaudi, Turin, 1968. Cap. IX.*

sympathies and admiration, not by
William James

Aclaro desde un principio, que esta confidencia sobre quienes fueron nuestros predecesores tiene por objeto demostrar que, al proclamarnos continuadores de su actividad, no tenemos la intención de cerrar ninguna cuenta; por el contrario, deseamos abrir una nueva con el aporte de nuestras acciones personales, acciones que implican que nos diferenciamos de ellos, pero no que los negamos.

Nuestra generación y las que ahora se inician, al historiar las obras de arquitectura del pasado reciente, deben efectuar una revisión activa y crítica y acoger la esencia de la enseñanza obtenida, que es, ante todo, una lección de libertad. Seremos tanto mejores discípulos cuanto menos condescendientes seamos con las formas del pensamiento y las obras precedentes, y en la medida en que mejor sepamos ver en perspectiva lo que se hizo antes de nosotros y afirmar así la autonomía de nuestro juicio y nuestro derecho a crear para los contemporáneos.

Existen todavía principios que vale la pena desarrollar, otros históricamente agotados y, por cierto, otros aún por descubrir.

Cuando los arquitectos de mi generación comenzaron a introducirse en el firmamento del arte, cuatro estrellas de primera magnitud brillaban iluminando nuestros destinos: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe, Le Corbusier.

Sé que bien hubiera podido decir planetas y no estrellas, puesto que su luz se debía en parte al reflejo de otras fuentes que se habían encendido en el cielo con anterioridad, especialmente las sígildas de Sullivan, Van de Velde y también de Perret (cronológicamente enunciadas en relación a Wright, Gropius y Le Corbusier).

Sé, además, que otros astros, si bien de menor entidad, brillaban en el espacio junto a los cuatro mayores; pero permítase detenerme solo en estos, que representan los momentos sintéticos de la conciencia arquitectónica de estos jóvenes que estaban formándose hacia 1930 y de los cuales formaba parte. Pero esto sucedió,

desgraciadamente, hace un cuarto de siglo, y después de todo, la historia no está compuesta solamente por el frío examen de las crónicas, sino también, y a menudo en mayor grado — como las abejas que, zumbando por los prados, hunden su trompa con mayor avidez en algunas flores elegidas y con su jugo seleccionado fabrican la miel más perfumada y perfecta — por la elección que hacemos de ellas.

Diré, a manera de aclaración, que gran parte de la personalidad de Frank Lloyd Wright llegó hasta nosotros por medio de Mies Van der Rohe.

Se puede afirmar, sobre todo, que los principios espaciales de Wright fueron introducidos en el pensamiento europeo por Mies.

Puesto que en esa época el epicentro del movimiento arquitectónico estaba en Europa, creo que serían influencias se extendieron, por reverberación, a todo el mundo cultural; y lo que digo de nosotros vale por lo tanto también para los demás.

Estos cuatro grandes: Wright, Gropius, Mies y Le Corbusier son nuestros maestros directos; a pesar de ello, es bastante difícil demostrar la cuestión desde un punto de vista crítico presentando motivaciones suficientemente precisas: sus diferencias parecen, en un primer momento, mucho más pronunciadas que la identidad que trasunta la obra de cada uno de ellos. Pero si rastreamos hasta los fundamentos de nuestra estructura artística, veremos que constituyen las bases sólidas e insustituibles de nuestro edificio cultural, cuyo conjunto resulta naturalmente diversificado en la medida en que cada uno de nosotros se diferencia como individuo de los demás.

Para quienes desde jóvenes aprendimos a amarlos, el carácter distintivo de estos hombres reside en que integraron en la práctica los problemas estéticos con los de índole ética: hecho de enorme y original importancia histórica que debe ser subrayado. Para ellos, el problema de la coherencia entre el pensamiento y la acción es tan preeminente que toda su actividad de artistas se resume, se identifica con su posición de hombres: viven, luchan, sufren, se sacrifican por la arquitectura, negándose a distinguir entre problemas de contenido y de forma, no sólo dentro de los términos de su obra (lo cual resulta natural para todo

artista consciente), sino precisa y categóricamente dentro de los términos de su obra de arte, a la manera de los artistas hedonistas del Renacimiento, o como los escépticos o los simplemente cínicos; por el contrario, consideran la obra de arte como parte vital de la existencia e incluyen en ella sus aspiraciones morales, sociales y en un sentido general hasta las políticas. Van de Velde había hablado de una *moralé de raison* y confiaba a la razón el control de toda actividad de los sentimientos, entre los que incluía por cierto a los sentimientos artísticos. Éstos volvían a encontrar no sólo su validez, sino también su justificación moral y, a fin de cuentas, su consistencia histórica y real, a través de la prueba lógica. Creo que en Wright, Gropius, Mies y Le Corbusier este principio filosófico tan intensamente vivido por el maestro belga se enriquece con matices capaces de engendrar dramáticas y palpantes consecuencias, que encuentran su expresión más sintética en el concepto de Gropius para una arquitectura del *lebendigen Leben*.

Aun conociendo su carácter difícil, sus debilidades humanas, ciertas habladurías, el orgullo y la vanidad de alguno de los cuatro maestros, siempre los consideramos como modelos de intransigencia artística, máxime teniendo en cuenta las dificultades del ambiente en el que tuvieron que afirmarse como luchadores intrépidos, sin ceder a las presiones de sus clientes, ya fueran públicos o privados.

La poética particular y el lenguaje figurativo con que cada uno de estos artistas expresó su propio estilo personal se encuadra dentro de los términos de esa visión más amplia que confiere a la formulación estética toda la significación de un manifiesto cuyos objetivos superan los del arte por el arte, hasta el punto que constituyen una verdadera norma de vida que, partiendo del artista creador, pugna por extenderse a toda la estructura social.

Ni siquiera en el realismo de Gropius puede desconocerse una fuerte carga ideal, fruto de su convicción de que la arquitectura lleva en sí el poder catártico capaz de mejorar la condición humana. Si en el esta posición encuentra su significado esencial al identificarse con su actividad pedagógica, mesuradamente controlada por el conocimiento de un método capaz de mejorar científicamente a los hombres,

en Wright y en Le Corbusier desemboca en un verdadero y auténtico utopismo al que las palabras, además de los proyectos, confieren una fascinación mesiánica y profética de una humanidad perfecta.

En Van der Rohe, el pensamiento constructivo es el eco de una visión encantada del mundo, en el cual las pasiones humanas tienden a ser proyectadas —más allá de sus contradicciones congénitas— hacia las cumbres indicadas por el poeta.

El estilo de vida de nuestros maestros se trasciende en las formas de su arquitectura, que tienden a igual pureza y moralidad. Si fuera posible definir en una sola frase el carácter estilístico de esta arquitectura, diría que intentó expresar, con una conciencia que nunca fue tan lúcida y explícita, la relación funcional entre la utilidad y la belleza que se halla en la base de la arquitectura de todos los tiempos. La arquitectura moderna expresa la realidad de las cosas llamándolas por su verdadero nombre, sin giros de carácter literario, sin circunloquios, analogías o alegorías.

Quando diseñan una casa o una ciudad, Wright, Gropius, Mies, Le Corbusier, no toman en préstamo ningún motivo estereotipado proveniente de otras experiencias, no tratan de engañar o de embellecer con superestructuras, sino que se dejan sugerir por la realidad viviente las respuestas a los problemas que ella misma plantea. La coherencia y la unidad del estilo están garantizadas por la coherencia y la unidad del método. Ésa es la razón por la cual defienden luego su obra con tanta pasión: porque más que bella es justa, es honesta, es consecuente, es verdadera.

Mas, a menudo, sólo es una coherencia interna en la cual los términos dialécticos del problema, aun resolviéndose en la síntesis artística, no siempre encuentran correspondencia en la realidad de los demás hombres. Éste es su límite histórico: arquitectura de vanguardia y, por tanto, necesariamente polémica.

Sólo un hombre grande como Gropius puede atreverse a ser tan modesto como para infravalorar la importancia de sus propios gestos creyendo que son verdaderamente semejantes a los del resto de sus contemporáneos; pero Wright y Le Corbusier no toleran ningún contacto y, a pesar de sus protestas de democra-

cismo, profieren mensajes proféticos, *la Ville Radieuse*, ubi-cados más allá de la barrera de la historia. Es cierto que no tratan de construir metafísicas ciudades de Dios, pero los hombres que deben habitárlas están diseñados en gran parte al mismo tiempo que sus proyectos.

Así como el Renacimiento hoy resulta claro para nosotros como expresión de un determinado momento de la evolución cultural, aun a través del aporte de personalidades bastante diversas, del mismo modo el Movimiento de la arquitectura moderna aparece como una actividad unitaria en la historia del pensamiento artístico, a pesar de las disparidades de sus protagonistas, la sensible diferencia de sus temperamentos y hasta de sus íntimas motivaciones teóricas (de sus fuentes y hasta de algunas de sus metas).

Quando un artista bucea dentro de sí con sinceridad y sin prejuicios, no puede dejar de sentir la contradictoria tensión de las fuerzas que componen su existencia: por una parte debe encontrar en sí mismo la energía genuina de su personalidad esencial, como si fuera un nuevo Adán sin historia de pecados y de experiencias; por la otra deberá reconocer que la sangre que alfluye a su cerebro y a su corazón es el producto de mil arroyuelos que poco a poco confluyen uno en el otro hasta formar las arterias más gruesas que se identifican con el aporte vital de sus maestros, quienes, al caracterizarlo, ya seleccionaron para él el proceso de la Historia. Cada uno de nosotros, por fin, es el punto de encuentro de un Adán con una estirpe: un valor individual e inconfundible a cuyo signo no puede sustraerse, a menos que quiera renunciar a la alegría y a los sacrificios de la responsabilidad de su propio destino.

De este modo, nosotros, que tenemos hoy cuarenta o cincuenta años, cuando nos asomamos a la vida del arte sentimos el estímulo, la riqueza de estos maestros y tratamos de hacer honor a la herencia que nos legaron haciendo fructificar sus enseñanzas.

Aquel que comprendió que no nos trasmittían un cómodo manual, ni un recetario, ni un dogma, ni nada definido o a priori, sino la energía de un método que nos tocaba perpetuar en la continua modalidad de la existen-

cia, aquel que llegó a comprender esto sintió que la tarea del arquitecto no era la de un elegante elaborador de formas de más o menos buen gusto, sino, en grado mucho mayor, la de un moralista que debía profundizar los contenidos de la vida y tomar de ellos los símbolos convenientes para construir su personalidad creadora. Esto explica que al no haber captado sólo su aspecto formal, el modo característico de su aporte personal, hayamos podido alimentarnos en las fuentes de maestros tan diversos, tomando de cada uno de ellos lo que congeniaba con nuestras preferencias personales y, de todos, el mensaje más elevado aún de su enseñanza metodológica y moral.

Nuestra actividad artística, si no podía darse por satisfecha con proyectar vestimentas ideales para una humanidad idealmente sonante, no podía tampoco limitarse a revestir elegantemente el giboso, cojo y vacilante cuerpo social: por el contrario, debía continuar precisamente con el saneamiento de este cuerpo contribuyendo a su desarrollo.

Comprendimos, pues, que si los maestros nos habían dado el ejemplo de la lucha, y la habían iniciado en nombre de una humanidad teórica, nosotros debíamos continuar la batalla bajando a la liza codo a codo con los otros hombres. Si la bandera de nuestros antecesores inmediatos se llamaba «Vanguardia», la nuestra se denomina «Continuidad».

Es, por cierto, un lema menos aparente, menos vibrante, menos espectacular y que podría ser hasta un tanto desvaído; pero inclusive es, con toda seguridad, dentro de los límites de una meditada modestia, el índice de una conciencia histórica con sentido de la realidad y de la necesidad de profundizar el surco de la cultura y de ensanchar su alcance.

Preciso es reconocer que algunos ocultaron detrás de esta enseñanza su pobreza imaginativa, pensando que al arquitecto le bastaría con alguna inclinación por la política, la sociología, las estadísticas o tal vez la crítica, sin preocuparse por obtener de ellas, a través de las fuerzas más vivas de la personalidad, la expresión, la capacidad de comunicación: en una palabra, el arte.

Pero conviene decir sin dilación que muchos comprendieron la trascendencia de su misión, y se esforzaron para elaborar un estilo que,

aun siendo cada vez más inteligible para la mayoría, no perdiera su vigor ni ese sabor de actualidad, de falta de prejuicios y de invención sin los cuales ningún lenguaje es verdaderamente apto para interpretar, en cualquier época, las exigencias de los estratos más sensibles de la sociedad. Nos fue preciso recuperar el sentido de la tradición que, si bien se hallaba implícito en las obras de la arquitectura moderna (por el solo hecho de que la contemporaneidad es, de todos modos, un acto de cultura profunda), había sido puesto de lado provisionalmente en la polémica revolucionaria con la cual debía teñirse toda acción efectiva para vencer las rémoras del culteranismo académico, nostálgico y reaccionario, siempre dispuesto a obstaculizar con sus gases fumígenos toda avanzada audaz de la vanguardia.

Seguros de que las vanguardias modernas no corrían ya el peligro de ser corrompidas o ahogadas, por lo menos en el ánimo de quienes creían en ellas, pudimos encauzar nuestras búsquedas hacia el sentimiento más profundo de la historia y, expandiendo cada vez más nuestras propias raíces, tuvimos la conciencia de que, precisamente a través de ellas, fluían hacia nosotros nuevas energías vitales.

El peligro más grave de nuestra época no es, por lo menos en el mundo occidental (y parece que ahora tampoco en el oriental), el conformismo con los estilos académicos contra los cuales tanto tuvo que combatir la generación de los maestros, sino el conformismo moderno que remedan la obra de artistas verdaderos, o porque confunden la extravagancia con la auténtica originalidad: es decir, que confunden la letra con el verbo de la arquitectura. El peligro que hoy se cierne sobre la arquitectura moderna es el formalismo, y por eso la tarea de los espíritus más conscientes consiste en dar pruebas de seriedad fundando sus obras sobre la experiencia de una cultura asimilada y no repitiendo un inconsculto manierismo.

Para combatir el cosmopolitismo, que obra en nombre de un sentimiento universal todavía no suficientemente arraigado y levanta las mismas arquitecturas en Nueva York, en Roma, en Tokio o en Río de Janeiro (en pleno campo del mismo modo que en las ciudades),

debemos tratar de armonizar nuestras obras con las preexistencias ambientales, ya sea con la naturaleza, o bien con las creadas históricamente por el ingenio humano.

Aunque los maestros aún en plena creatividad nos dieran de ello más de una prueba, nunca se insistirá lo suficiente sobre esta tarea fundamental que nos ha sido confiada y que representa, precisamente, nuestro aporte original. Basta pensar en el proyecto de Frank Lloyd Wright para una casa en Venecia, lamentablemente no ejecutado, en las obras de Le Corbusier en el Punjab y en Ronchamp, en los rascacielos de Mies que recogen la lección de la Escuela de Chicago, o en la casa que Gropius se construyó en Nueva Inglaterra para advertir hasta qué punto sintieron el problema de las culturas específicas de los distintos ambientes, naturales o artísticos, y de qué modo su palabra puede también aquí servirnos de guía.

La dificultad consiste en insertar los aportes de la vanguardia, sin tergiversarlos, en una nueva profundización de la tradición. Porque hay muchos que por combatir el formalismo modernista no advierten que caen en otro formalismo, el del folklore, o cualquiera de los estilos tradicionales.

Indudablemente, la generación de los maestros desarrolló con mayor perfección el problema estético, forjando un lenguaje apto para la expresión de nuevos contenidos. Nos toca poner el acento sobre estos contenidos, especificarlos, caracterizarlos, con el objeto de que las formas estén preñadas de ellos como un hueco que, dentro de los límites de su propia forma, expresa la vida palpitante que contiene y protege.

Si, a pesar de los numerosos estudios, los proyectos y los slogans dedicados al urbanismo en los últimos decenios, éste continúa todavía en crisis y sus metas son aún lejanas, ello se debe a la falta de adecuación, por cierto lamentable, que existe entre el plano teórico y el práctico de sus postulaciones.

Es más difícil definir la ciudad de hoy que la ciudad de mañana, precisamente porque es sumamente difícil afrontar los problemas reales. La *Carta de Atenas* sigue siendo el símbolo de un paso fundamental que era preciso dar para romper con los esquemas tradicionales

antepreciada. Sería absurdo pulso genial contenido en ese documento, o, además, es preciso construir la ciudad real para cada uno de nosotros y forjar los instrumentos jurídicos y políticos para resolver los problemas urgentes, que no admiten ser postergados para el sueño de un mañana.

A los burócratas, a los indiferentes, a los conservadores, a los fariseos, que siempre están del lado equivocado, tenemos que echarles en cara su falta de fe, pero también nosotros debemos zafarnos de los mitos y construir sobre la tierra sólida.

Entre la generación de los maestros y la nuestra, un artista fecundo y de gran talento introdujo muchas de sus conquistas en nuestra problemática: me refiero a Alvar Aalto, quien, uniéndolo a su experiencia una no común capacidad creadora, supo entroncar con precisión técnica su propia personalidad con la arquitectura culta (la antigua, principalmente la italiana) y con las raíces de la arquitectura popular de su país. Y si Mies Van der Rohe, al racionalizar la arquitectura orgánica había realizado una primera síntesis, Aalto, veinte años después, hizo más orgánica la arquitectura racional. En esta ágil dialéctica entre la cultura europea y la americana, que demuestramos hasta a los más reacios que el mundo es una fluida unidad en el espacio y en el tiempo, se inserta el conjunto de responsabilidades que dependen de nuestra generación.

Esta primera mitad del siglo en que vivimos nos demostró que los problemas cualitativos, refinados en medida tan excepcional por obra de las élites, no han llegado todavía a convertirse en costumbre —es decir, en signo difundido de una civilización— dentro del igualmente excepcional desarrollo de los problemas cuantitativos. En este momento, se trata de cuantificar la calidad, lo que significa —y tengase en cuenta que no es un juego de palabras— calificar la cantidad.

Espero que nadie pensará que tengo la intención de sugerir para estos fines los cómodos sistemas demagógicos que llevan en sí mismos la completa negación de un progreso civilizado.

Aun siendo necesarias para la visión racional de las cosas, las planificaciones forzaron demasiado a menudo su desarrollo natural al

imaginar situaciones que no se produjeron en la realidad, por el simple hecho de que el futuro no es una prolongación lineal de los hechos presentes, sino un presente distinto cuyos datos no poseemos y que no podemos aprehender si pretendemos que se realicen con la libertad que surge de la sucesión dialéctica de los acontecimientos.

Es preciso apoyar los diseños urbanísticos que, aun basados sobre premisas bien definidas, no pretenden fijar las formas del futuro, sino que tratan de favorecer la libre mutación de las relaciones entre los múltiples factores de nuestra existencia.

El problema abstracto de las categorías adquiere hoy toda su trascendencia si se lo transfiere al marco de las relaciones empíricas de las categorías mismas, ya que una distinta relación entre elementos en apariencia iguales altera sustancialmente su definición: aquí reside, precisamente, el límite instrumental de la *Carta de Atenas*.

Tal es la consideración más importante cuando el pensamiento se traduce en acción.

Estos principios están adolorando a la conciencia urbanística, una vez defraudadas las esperanzas de los planes utópicos o las igualmente ilusorias de los planes tecnocráticos. En el campo del urbanismo (como del diseño industrial, que tiene como objeto regular la relación entre la calidad y la cantidad de la producción industrial utilizable para la edificación) nuestra atención debe dirigirse hacia el estudio de elementos lo más articulables y flexibles posible, y no ciertamente hacia la cristalización de tipos fijos ineptos para satisfacer las imprevisibles contingencias de sus diversos destinos.

Habremos administrado bien la herencia de los maestros y continuado el sentido de su mensaje si logramos dar una estructura cada vez más real a nuestra cultura arquitectónica y si, explorando más detenidamente el sentido de la tradición, así como del futuro, llegamos a clarificar especialmente las miras del presente para beneficio cada vez más amplio de nuestros contemporáneos.

Algo ha sido hecho, pero mucho más es lo que queda aún por realizar. No quiero cerrar ningún balance; la vida, que es mutación, no lo consistente.

la estructura lingüística de De Saussure que no tiene esquemas o modelos *a priori*, sino que constituye progresivamente un sistema «*à l'ou se tient*». Así como en tiempos el arte revelaba en el objeto la estructura inmóvil del mundo objetivo, hoy debe revelar en el proyecto la estructura móvil de la existencia. El proyecto, cuyo modelo metodológico ha de suministrar-nos el arte, es, en resumen, la ajetreada defen-sa de la vida social, histórica, en su enfrenta-miento cotidiano con la eventualidad y el caso; y contra la muerte, eventualidad extrema y última de los casos. En la proyección del arte hay un sentido, un interés, una pasión de la vida que no encontramos en la lógica irrepro-achable de la proyección tecnológica, que crece sobre sí misma en sucesivas flaciones, ignoran-do la alternativa de muerte que acompaña a cualquier acción moral, y por tanto siempre en peligro de sobrepasar, sin siquiera perca-tarse de ello, el límite de la vida. De hecho ya lo ha sobrepasado: de progreso en progreso ha llegado a programar la muerte.

Pero, ¿puede considerarse interés crítico el que guía los proyectos artísticos? La intromi-

sión de la crítica en el proceso-proyecto del arte, el profundo carácter crítico de ese pro-yectar al que el arte debería servir de modelo, consisten en la verificación, paso por paso, de los actos intencionados y de su sucesión. Si la acción proyectadora del arte en su globalidad es a un tiempo crítica, rectificadora y modelo para el común actuar y, hoy en día, para la actuación tecnológica de la industria y de la seriedad de sus actos ordenada de antemano, la función esencial del arte debería consistir en reducir esta seriedad a una sucesión inten-cionada. Lo que se verifica de modo crítico no es tanto el acto en sí cuanto el acto en su condición de estímulo y dirección de una ac-tuación ulterior. Si la obra de arte no tiene más valor por perfecta y acabada sino por no acabada, será necesario preguntarse qué es lo que aparece y lleva en sí, qué problema le de-para al futuro. ¿Plantea un problema que vaya a seguir reclamando una solución artística o un problema que la excluye? La supervivencia del arte en el mundo del mañana, sea el que sea, sólo depende del proyecto que el arte de hoy hace para el arte de mañana.

AMO LOS INICIOS

Louis Kahn

Tal como se ha señalado, el contexto norteamericano va aumentando paulatinamente su influencia sobre el panorama internacional. El más destacado protagonista de la transformación de la arquitectura en los años cincuenta es el arquitecto norteamericano Louis Kahn.

La pasión por los inicios en la obra e ideario de Louis Kahn es una muestra tanto de la influencia de la tradición Beaux Arts —el inicio del proyecto es asimilable a la idea del «partio»— como de un evidente platonismo y de la integración de algunas ideas del filósofo alemán Martin Heidegger. Y es básica para entender el uso por parte de Kahn de un delimitado repertorio tipológico formado por la yuxtaposición, ins-cripción o articulación de las formas geométricas simples.

Louis Kahn (1901-1974). El texto «Amo los inicios» corresponde a una versión posterior de la ponencia que Louis Kahn presentó en el seminario internacional celebrado en Aspen sobre «La ciudad invisible» el 19 de junio de 1972. La versión que aquí se presenta es la traducción al castellano en la edición de Xarai, Madrid, 1981, del libro publicado por Rizzoli y por Officina Edizioni, Roma, 1980, Louis Kahn, Idea and Imagery, escrito por Ch. Norberg-Schulz y J. G. Digerud.

Amo profesor y conferenciante generó multitud de escritos que se hallan recogidos en gran parte, en el libro What Will Be Has Always Been: The Words of Louis Kahn, Richard Saul Wurman, ed., Accessible and Rizzoli, New York, 1986. De su informe en la Design Conference de Aspen, 1973.

to mágico) de las inspiraciones. La inspiración está allí donde el deseo *ser-expresar* encuentra lo posible. Es la creación de las presencias. Aquí está también el santuario del arte, el cen-tro de las exigencias expresivas y de los me-dios de expresión.

En un primer momento, había trazado el esquema para que se leyera de izquierda a de-recha; y helo aquí en una escritura especular (para confundir las ideas y evocar una fuente aún más grande que el esquema mismo), para no ponerles delante nada que sea del todo ver-daderamente legible; de esta manera, ustedes pueden incluso esforzarse en hallar algo que vaya más allá de esta realización. Una vez más sigo buscando una fuente de inicio. Sé que es parte de mi carácter querer descubrir los ini-cios. Amo la historia inglesa; tengo muchos libros que tratan de ella pero nunca leo más que el primer volumen, y de éste sólo los tres o cuatro primeros capítulos. Y, naturalmente, mi única y auténtica finalidad sería leer el vo-lumen 0 (cero), ¿comprenden?, el que aún no ha sido escrito. Debe ser una mente bastante rara la que impulsa a uno a buscar cosas se-mejantes. Diría que una imagen semejante su-giere el surgir de una mente. Nuestra primera impresión es de Belleza; no lo bello, no lo be-lísimo: sólo la belleza en sí. Es el momento —podría decir el momento mágico— de la per-fecta armonía. Y de este aura de belleza, in-mediatamente, viene la maravilla. El sentido de la maravilla es tan importante para noso-tros porque precede al conocimiento. Precede a la cultura. Cuando los astronautas iban por el espacio y la tierra parecía una bolita de cris-tal, azul y rosa, comprendí que nada era me-
nos importante que el conocimiento. Acaso la cultura aún era importante pero la instrucción no, de veras. Y sin embargo —y qué raro re-sulta decirlo— París, Roma, las espléndidas obras del hombre, que vinieron todas de cir-cunstancias contingentes, de algún modo re-ducen la importancia de la mente, compara-das con el sentido de maravilla que parece

Amo los inicios. Los inicios me llenan de ma-ravilla. Yo creo que el inicio es lo que garan-tiza la prosecución. Si ésta no tiene lugar, nada podría ni querría existir. Tengo un gran res-peto por la instrucción porque es una inspira-ción fundamental. No es sólo una cuestión de deber, es innata a nosotros. La voluntad de aprender, el deseo de aprender, es una de las mayores inspiraciones. No me emociona en igual medida la educación. Aprender está bien; pero la educación es algo que siempre está en discusión porque ningún sistema consigue cap-tar jamás el verdadero significado del aprender.

En mi personal búsqueda de los inicios, un pensamiento —generado por muchas influen-cias— se me hacía presente recurrentemente, en cuanto me daba cuenta de que la materia es luz consumida. Emerger de la luz me pare-ce comparable a la aparición de dos herma-nos, aun sabiendo muy bien que no existen dos hermanos y ni tan siquiera Uno. Pero vi que uno es la personificación del deseo *ser-ex-presar*, y uno (no se puede decir «el otro») equi-vale a *ser-ser*. El segundo es no luminoso, mien-tras que el Uno (prevalente) es luminoso, y esta fuente luminosa prevalente puede ser ima-ginada como una llama que danza salvajemen-te y que poco a poco se aplaca y se consume en la materia. La materia —creo yo— es luz consumida. Las montañas, la tierra, los ríos, el aire y nosotros mismos, somos todos luz con-sumida. Este es el centro de nuestros deseos. El deseo de *ser-expresar* es la auténtica motiva-ción de la vida. No creo que haya otras.

Empecé por trazar un esquema, llamando al deseo *ser-expresar* silencio; al otro, luz. Y el movimiento, del silencio a la luz, de la luz al silencio, tiene muchos umbrales: muchos, muchísimos umbrales; y cada umbral es efec-tivamente una individualidad. Cada uno de nosotros posee un umbral en el que se sitúa el encuentro entre luz y silencio. Y este umbral, este punto de encuentro, es el nivel (o momen-

haber prevalecido en aquel tiempo. Sin embargo, estoy convencido de que una tocatata-fuga permanece porque ha mantenido las distancias desde lo mensurable. Lo inmensurable es lo único que ha fascinado a la mente; lo mensurable significa bien poco.

Cuando hablamos de contaminación, lo peor es ver un gracioso arroyuelo contaminado: el sentido de maravilla suscitado por el arroyuelo nos abandona. Si llegamos a un arroyuelo cuya agua aún está limpia, sentimos algo inquietante al estar junto a un arroyo que pronto perderá su poder de maravilla. Esta nunca debe abandonar nuestra mente, ni podemos aceptar sucedáneos ni nada que sea instrumental, salvo el problema en sí mismo, que debería ayudarnos a mirar juntos y a seguir maravillándonos. Para que esta potencia valga algo, debe ser constante y no limitarse a ser una noción más.

Examinemos la inspiración a aprender. Permónos a pensar en las otras inspiraciones; por ejemplo, he dicho que todos los urbanistas deben participar de las inspiraciones a encontrarse. Pero luego, si pensamos en la escuela, también ella es parte de la inspiración a encontrarse. Hay otra inspiración que, en cierto modo, está en discusión —prefiero decirlo así— y es la inspiración al bienestar. Y el bienestar comprende cosas como la ecología. Y sin embargo no debe considerarse un tema análogo a la ecología o a cualquier otro. Se debe ver como algo catastrófico que corrompe nuestro sentido de maravilla, nuestro instinto a encontrarnos, a aprender. Podemos ver por qué las inspiraciones originarias que rodeaban la arquitectura, apenas ésta se convirtió en algo visible, eran inclasificables, salvo como una especie de momento inspirado que luego adoptó un nombre. Pero el inicio no tenía nombre. Tenía sólo una irrefutable urgencia de ser llevado a la vida. Y hasta ese momento —y yo creo que siempre será así— no había Arquitectura: había su espíritu, pero ninguna presencia. Lo que tiene presencia es una obra de arquitectura, que, todo lo más, debe ser considerada como una ofrenda a la Arquitectura misma, aunque sólo fuera por la maravilla de su inicio. Por tanto, cuando la gente habla de la arquitectura como si estuviera en un parlamento, y del urbanismo como si estuviera

en otro, mientras la planificación «urbana» se halla en un tercero y la proyectación ambiental en otro más, éstas para mí son divisiones puramente mercantiles. Y me parece desastroso que alguien declare, en el membrete de su papel de correspondencia, que se dedica a todas estas cosas. En el mercado esto constituye una notable ventaja. Pero un hombre que siente la Arquitectura como espíritu no puede atribuirse títulos semejantes, porque lo consideraría pura disipación de sus propias y originales inspiraciones. Un arquitecto puede construir una casa y puede construir una ciudad al mismo tiempo sólo si considera a ambas como partes de una esfera maravillosa, expresiva e inspirada. De las primeras impresiones o de la primera percepción de la belleza, y de la maravilla que se deriva de ello, viene la comprensión. La comprensión nace del modo en que hemos sido hechos porque, para existir, debemos recurrir a todas las leyes del universo. Nosotros conservamos dentro de nosotros el recuerdo de las decisiones que nos han hecho esencialmente seres humanos. Es el recuerdo psíquico y es el recuerdo físico, junto con las opciones que hemos llevado a cabo para satisfacer este deseo de ser, que, a su vez, se ha dirigido hacia lo que ahora somos. Yo creo que este inicio está presente en la hoja y en el miocrobio. Toda cosa viviente. La conciencia, en mi opinión, existe en todas las cosas vivientes.

Una vez entendido el proceso de comprensión, de aquí procede la forma. La forma no es la conformación visual. La conformación es una cuestión de diseño, mientras que la forma es la comprensión de componentes inseparables. El diseño da ser a lo que la comprensión —la forma— sugiere. También se podría decir que la forma se revela como la naturaleza de algo y que el diseño, en un determinado punto, se esfuerza por recurrir a las leyes de la naturaleza para hacerlas ser, haciendo entrar en acción a la luz. Este recurrir a la materia, que es el hacer, el hacer ser, esta creación de presencias, es el elemento que introduce lo mensurable en nuestra obra. Hasta que no entra en acción, todo es esencial y coherentemente inmensurable. Además, cualquier cosa que se deja poseer ambas cualidades. Una vez pintado un cuadro, y sólo en ese momento, podemos decir: «No me gusta el rojo», o bien,

«Prefiero los lienzos pequeños». Sólo entonces la existencia revela ser lo que el pensamiento «querría ser» o podría darnos. Y el pensamiento, a su vez, revela poseer existencia pero no presencia.

2

El proyectar exige que se comprenda el orden. Cuando tenemos que vérnoslos con los ladrillos o proyectamos con ellos, debemos preguntarle al ladrillo qué quiere o qué puede hacer. Y si preguntamos al ladrillo qué quiere, responderá: «Bueno, querría un arco». Y entonces diremos: «Pero los arcos son difíciles de hacer. Son más costosos. Creo que el cemento iría igualmente bien por encima de tu apertura». Pero el ladrillo replica: «Ya sé, ya sé que tienes razón, pero si me preguntas qué prefiero, yo quiero un arco». Y uno dice: «Pero bueno, ¿por qué eres tan terco?» Y el arco dice: «¿Puedo hacer una pequeña observación?» «¿No os dais cuenta de que estáis hablando de un ser, y que un ser de ladrillo es un arco?» Esto significa comprender el orden. Significa conocer su naturaleza. Significa saber qué puede hacer. Y respetarlo profundamente. Si bajamos con ladrillo, no lo usamos como una opción de segunda mano o porque cuesta poco. No, debemos alzarlo en toda su gloria, y ésta es la única interpretación que merece. Si bajamos con cemento, debemos conocer el orden de su naturaleza, debemos conocer la naturaleza del cemento, qué trata de ser realmente el cemento. En realidad, el cemento quiere ser granito, pero no lo consigue. Los hierros de refuerzo son la intervención de un prodigioso elemento secreto que hace milagrosamente eficiente a esta llamada piedra fundida: un producto de la mente. El acero quiere decirnos que puede tener la fuerza de un insecto, y el puente de piedra que fue construido como un elefante; pero nosotros conocemos la belleza de ambos, pero nosotros conocemos haber aprovechado al máximo las posibilidades del material. Si nos limitamos a revestir de piedra un muro, tenemos la sensación de estar haciendo algo mezquino, si bien esa crítica pueda hacerse a los mejores de entre nosotros. Ver las cosas correctamente y actuar en con-

secuencia, sin compromisos, puede costarnos el aislamiento. Sin embargo, es importantísimo dar un paso adelante; hay que darlo con cautela y en plena consciencia.

3

Para colaborar en la conmemoración del bicentenario de Filadelfia, se eligió un grupo de arquitectos. Aunque hoy parezca improbable que el proyecto se realice, sin embargo, quiero hablarles de él. Fue bastante difícil hacer trabajar al unísono a estas llamadas primeras figuras, ya saben lo que pasa. Pero gracias al hecho de que yo me he acostumbrado a pensar en términos de silencio y luz, me fue posible proponer el esquema que, al final, todos eligieron, porque representaba bien lo que intentábamos hacer. La idea original, antes de véramos el contexto ambiental, era hacer una calle (cosa con la que estoy perfectamente de acuerdo) y que fui el primero en alentar. Una calle, en realidad, es una estancia comunitaria. Posee ya un carácter terriblemente viniculante y ofrece un inmediato punto de partida en lugar de obligarle a uno a pensar en una lista de objetos para ser vistos, como los objetos exhibidos en una exposición. Diseñamos someramente un edificio; tiene un aire bastante amenazador, pero es un edificio. Se trataba de una serie de tres edificios, de este tipo; su forma exacta no tiene importancia. Este edificio era el palacio de la expresión y debía ser programado por los grandes representantes de la expresión (los que se dedican al cine, a la prensa, a la pintura, a la escultura, a la arquitectura, a todas las exigencias expresivas). Otro edificio debía ser programado por los grandes científicos, que habrían sido capaces de expresar las manifestaciones de la luz, del aire, del agua y de la tierra. Y así, le dimos el título de «los recursos naturales», o sea, el edificio de las fuentes naturales. Aquí estaba una gran calle a un canal y a otros medios de transporte. A lo largo de la calle se abrían una especie de ensanches, que diseñaré rápidamente. Servían para alinear a lo largo de la calle los servicios centrales: un auditorio y varios lugares resultantes del encuentro, por así de-

circlo, de luz y silencio. Las funciones por sí mismas jugaban un papel secundario en cuanto que la efectiva participación se concentraba en la oferta de los servicios sociales a lo largo de la calle. La tesis era invitar a toda la gente que está aprendiendo (y esto no se agota con nuestro trabajo colegial). La oferta se dirigía a cualquiera que se interesara en ella y, en particular, se dirigía a aquellos que no tenían idea de lo que es un servicio social. Los indios, los pakistaníes —y yo diría que hasta los chinos—, los habitantes de muchos países africanos, en efecto, la mayor parte del mundo en gran medida no disfruta de modo directo de servicios sociales. Los servicios sociales estaban allí para satisfacer las exigencias o tendencias expresivas.

4

Lo cual nos lleva al urbanismo. Yo creo en escuelas especiales para el desarrollo de los dotes naturales; yo creo que, si un muchacho, no importa de qué edad, muestra disposición para la danza, se le debe mandar, ante todo, a una escuela de danza. A continuación, él buscará ávidamente otros tipos de escuela, pero el centro de su interés debería localizarse en cualquier cosa que le salga bien de modo natural. Uno no aprende nunca nada que no sea parte de sí mismo, parte de ese «Uno». Cualquiera otra cosa que se aprenda apenas queda pegada o prendida con alfileres, a menos que encuentre en nosotros una sustancia real. Yo creo que si uno sigue sus inclinaciones naturales, posiblemente aprenderá hasta las materias más difíciles, simplemente porque habrá tenido la libertad necesaria ofrecida directamente. Y la escuela, más que cualquier otro lugar, debería ser el centro de la libertad. No debería haber juicios ni comparaciones entre una persona y otra. Yo creo que, si tenemos una clase de treinta alumnos en la que reine la libertad, acabaremos teniendo treinta enseñantes. Imaginemos una escuela sin pasillos; en lugar de un tránsito —un pasillo no es más que eso— tenemos una sala orientada hacia un jardín, una sala que, por su importancia, compite con la biblioteca. Dos chimeneas marcan los extremos de la sala y los huecos de las ventanas

permiten disponer de lugares en los que uno puede refugiarse en medio de ese lugar de encuentros, que es un aula escolar hecha de ese modo (y liberada de la obligación de asistir a ella). No hallarán nada semejante en un programa normal. Debería ser algo que el arquitecto, en su primera reacción al verse ofrecer la oportunidad de expresar un campo espacial adecuado al estudio, debe recrear a partir de cero. Ignorando el programa que se le ha encargado, debe redescubrir la naturaleza de estancias en las que sea bello aprender. Nunca presentará una serie de estancias, denominadas como aulas para seminarios (1, 2, 3, 4, 5, 6, etc.) sino que considerará un aula de seminario como un descubrimiento en sí mismo. Tales estancias no tendrán, probablemente, un nombre indicativo que conste en el plano. En cambio, ofrecerán posibles orientaciones de las que uno podrá elegir el ambiente en el que sea bello ocurrir de lo que se esté discutiendo de acuerdo con el número de los presentes. Y así con las clases y con las bibliotecas, que hoy llevan el desagradable título de «Centro de informaciones». Es increíble lo lejos que queda de su inspiración originaria. El lugar se ha convertido en «operativos», como si la información fuera tan importante. Un libro es enormemente importante. Nadie ha pagado jamás el precio de un libro; se paga sólo su impresión. Pero un libro, en realidad, es una ofrenda y así se lo debe considerar. Si rendimos homenaje al hombre que lo escribe, inventaremos aún más los poderes expresivos de la literatura.

5

Y ya que estamos metidos en el tema de las «naturalezas»... Estoy construyendo un teatro en Fort Wayne, Indiana, y por tanto, habiendo estudiado los teatros, llegué a la conclusión de que el auditorio y el escenario deben considerarse como un violín, como un sensible instrumento, en el que uno pueda oír hasta un susurro sin necesidad de amplificación. Los *foyers* y los demás espacios añadidos pueden compararse con el estuche del violín. El violín y su estuche son totalmente distintos. Pero luego, metiéndome entre bastidores, en muchos

teatros no encontré más que el interior de un cesto de papeles. Cuando el actor emerge de esa papelera parece perfectamente calmo, como si no hubiera pasado nada, pero entre bastidores tropieza con las escobas. Es un verdadero inferno. Así pues, decidí concebir todo esto como la casa del actor, y diseñar su casa media milla lejos del teatro, considerando la «Estancia verde» (sala de espera de los actos), como un salón con chimenea, los locales para los ensayos, los camerinos y todo como funciones de aquella casa... También puse en ella una pequeña capilla, en la que uno pudiera reflexionar en soledad sobre su papel sin que nadie le metiera prisa. En el exterior de la casa construí un mirador que da a la calle; luego, le di vuelta a este proscenio y presenté el mirador de la casa como un fondo, visible cuando se alza el telón.

Trataba de descubrir la «naturalza» sobre la que fuera posible plantear el proyecto. En el fondo, la operación es análoga a la que se lleva a cabo cuando nos imaginamos el dormitorio como si estuviera en un campo, sin tejado, para poder ver las estrellas. Las ventanas pueden ser bastante reducidas porque la verdadera ventana la tenemos encima de nosotros. Luego nos damos cuenta de que la habitación ya no es una habitación para dormir sino que se ha transformado en la habitación de un enfermo, y si necesitamos una taza de té, buscamos desesperadamente la cocina. Poco a poco, furtivamente, el dormitorio se desliza hacia la cocina, a lo mejor pidiendo disculpas. El salón hace lo mismo, a pesar de su libertad, lo mismo que la cocina. Pero la casa se recompone de modo afectuoso, de modo comprensivo. En cierto modo, adquiere fuerza considerando las cosas no como son ahora sino como podrían ser. También la ciudad debe considerarse a la luz de cómo podría ser y no con la intención de corregir cuanto ya existe. Yo creo que el punto más rico de inspiración, del que podríamos partir para intentar comprender la arquitectura, es la estancia, la simple estancia, vista como el principio de la arquitectura. Cuando entramos en nuestro cuarto, sabemos que lo conocemos como nunca. Tal vez, lo más maravilloso de la estancia sean las ventanas. El poeta norteamericano Wallace Stevens dijo algo a los arquitectos (él

quería serlo). Preguntó: «¿Qué porción de sol entra en tu habitación?» Es como decir que el sol no supo lo grande que era hasta que chocó contra el flanco de un edificio. ¿Podemos meter una cosa así en una computadora Univac? Yo creo que un proyecto es una sociedad de estancias. Un verdadero proyecto es aquel en que las estancias conversan entre sí. Dicho de otro modo: el proyecto podría definirse como una «estructura de espacios en su luz». Siempre que se considere que la estructura es la creadora de la luz, porque la estructura libera los espacios contenidos en ella, y esto crea la luz. Podría tratarse de una puerta o de una ventana, o también de una pequeña construcción con ventanas porque los intervalos entre las columnas están tan llenos de recursos que no podemos competir con la generosidad de semejante construcción usando el cemento (que posee tanta fuerza y exige tan poco material). La disciplina de la columna ofrece un estudio sin fin. Sus elementos consistentes, como hemos dicho antes, en el sentido de forma que un edificio posee. La forma de una escuela podría tener algo que ver con la conversación entre las distintas estancias —que es su naturaleza— y con la manera en que ellas se completan recíprocamente y enriquecen el ambiente circundante, comunicando la impresión de un «buen sitio para aprender». Consideremos los elementos de una casa, por ejemplo, cuyo salón contenga un «bay window» donde se pueda sentar un niño casigado y sentir que se halla marginado o en su cuartito. O bien, pongamos una escalera que vaya de un nivel a otro como si estuviera, en cierto sentido, «medida» por la agilidad de un muchacho con todas sus facultades de coordinación, que quiere subir las cuatro rampas a la carrera. En un caso así, cuando un arquitecto diseña un proyecto que contemple una escalera, nunca será lo bastante cuidadoso. Mientras puede diseñar las paredes un poco al desgaire, las escaleras deben ser diseñadas como si se estableciera una ley o una unidad de medida. Tal es la sensación de importancia que hay que sentir. Y las escaleras deben tener un rellano, una cantidad de rellanos. Y el rellano debe querer ser una auténtica estancia. El rellano es una cosa maravillosa porque la escalera, la misma escalera, es usada por un niño, por un joven

Y por un viejo. Y cuando el viejo sube las escaleras con el niño y llega al rellano, allí debe haber una ventana, a ser posible una ventana con asientos y, mejor aún, un estante con libros. Así, mientras sube, dice al niño: «¿Sabes? Siempre deséate leer este libro».

El tejado, el entablamento, el techo, son en realidad elementos y merecen, naturalmente, ser tratados como tales. Pero hay una gran tendencia a recurrir, claro está, a *Graphic Standards*, donde encontrarán todo lo que quieren saber. Les dirá todo. Les dirá qué tipo de escalera puede ir bien, pero no les dirá nunca cómo deben sentirlo ustedes, en calidad de arquitectos.

La sensibilidad queda perfectamente ejemplificada en Gertrude Jekill, que era una famosa arquitecta paisajista y que hizo muchos jardines para Lutynens, en Inglaterra. Para explicar la sensibilidad en la creación de sus jardines, contaba que, una mañana, subía una escalera en uno de ellos. Un niño que conocía estaba bajando la escalera a la carrera mientras ella subía, y Jekill le dijo: «Johnny, ¡qué pronto te has levantado!». Pero él le contestó: «Oh, señorita Jekill, yo creía que era invisible».

6

A propósito de los «órdenes»: el orden del movimiento, el orden de la luz, el orden del viento, del agua, de todo lo que nos rodea... Recibir un encargo que no podía cumplirse: construir una ciudad que, pudiera alojar eventualmente

a 500.000 habitantes; era la capital del estado de Gujerat, en la India, y debía llamarse Ghand Nagar. El río Sevamarri, salvo en la época de las monzones, cuando los torrentes barren su lecho hasta el mar, está seco. Había ideado unos puentes que salvaban el lecho del río; su función principal era pasar de una orilla a otra, pero al mismo tiempo podían recoger y conservar el agua que cae en la temporada de los monzones; pura agua de lluvia que se desperdiciaba. De allí partirían los acueductos, que habrían llegado a los distintos puntos de la futura ciudad, como la central de bomberos, las comisarías de policía, el centro de mantenimiento, la central de aire acondicionado y, naturalmente, los depósitos de agua. Los árboles de mango, que son sagrados, se quedarían allí donde estaban, constituyendo un punto de partida para los barrios residenciales. Las calles estaban orientadas en la dirección del viento. Las restantes instalaciones de utilidad pública seguían las líneas del agua. Así las características «naturales», en particular las instalaciones hidráulicas (el agua significa muchísimo para una ciudad india) resultaban ser la base del proyecto. Aguas arriba, no había otra teoría de carácter físico sino los «órdenes», que serían los puntos de partida. Sin embargo, yo buscaba también la manera de introducir lo que considero un punto de partida bastante más importante, es decir, los servicios sociales. Los incommensurables servicios sociales, que deben ser coherentes con la urgencia en nosotros del *ser-expresar*.

EL INTERIOR DEL TIEMPO

Aldo Van Eyck

El holandés Aldo Van Eyck es uno de los arquitectos europeos que ha tenido una mayor influencia en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

Tal como muestra este texto, su interés por llegar a la raíz de la arquitectura, a las formas arquitectónicas y a los valores permanentes, le llevó a estudiar directamente las viviendas y poblados de culturas primitivas africanas.

Aldo Van Eyck fue durante años director de la revista holandesa Forum, desde la que él y otros autores próximos, como Joseph Rykwert, fueron publicando sus investigaciones.

Aldo Van Eyck (1918). El artículo «L'interieur du temps» fue publicado en 1969 en Gran Bretaña en el libro colectivo Meaning in Architecture, The contributors and design year book limited, y fue traducido en la antología Le sens de la ville. Paris, 1972. Los otros autores fueron F. Chogy, R. Banham, G. Baird, K. Frampton, J. Rykwert y N. Silver.

En la medida en que el pasado se reúne en el presente, y en que el conjunto de experiencia así reunida halla cabida en el espíritu, el presente adquiere su profundidad temporal perdiendo la acidez y el filo de navaja de su inmediatez. Es entonces cuando se podrá decir que el tiempo se interioriza o se vuelve transparente.

Me parece que pasado, presente y futuro deben actuar en el espíritu y formar un *continuum*. Sin esta continuidad, los artefactos que producimos no podrán ensamblarse (hallar una perspectiva). En todo caso, este punto de vista justifica la atención que concedo a las opiniones divergentes y a menudo aparentemente incompatibles que se han podido formar del espacio, así como a las soluciones particulares (incluso accidentales) halladas a través del tiempo en diferentes partes del mundo: de algún modo es su validez última lo que se cuestiona. Ha llegado el momento de reconstruirlas, de reunir una significación antropológica fundamental que está dispersa entre ellas.

El hombre, al fin y al cabo, ha sabido hacer su morada en este mundo desde hace miles de años. Durante todo ese tiempo su inteligencia natural no ha aumentado ni disminuido. Es evidente que esta inmensa experiencia del entorno sólo podrá ser recogida en el presente si hacemos «precipitar» todo el pasado: el conjunto del esfuerzo humano. Esto no significa dar muestras de una estrecha indulgencia ni de querer dar marcha atrás; se trata simplemente de ser conscientes de todo lo que «existente» en el presente —de lo que ha llegado para encontrar sitio aquí: es decir, la proyección del pasado hacia el futuro *vía* el presente que se crea—. Anna antes, Livia hoy, Plurabelle mañana (¿y quién sabe si Anna Livia Plurabelle no preside los destinos de la arquitectura!).

Éste, a mi parecer, es el único antídoto contra el historicismo, el modernismo y el utopismo sentimentales, del mismo modo que lo es contra un racionalismo, un funcionalismo y un regionalismo demasiado chatos. En resumen, un antídoto contra todos los males a la vez.

Cada cultura constituye un caso particular. Sin duda éste es un motivo suficiente para asombrarse; asombro cada vez renovado. Buscar en culturas diferentes los datos históricos o antropológicos que permitan confirmar una misma idea preconcebida no puede ser más que arbitrariedad. De lo que aquí se trata no es de saber si es posible aventurarse intelectualmente en un mundo cultural extraño o si es realmente posible cercar la naturaleza de esos mundos: sólo quiero subrayar que cada caso es totalmente *particular* y no puede comprenderse más que según sus *propios* criterios. En lo sucesivo debería sernos posible reconocer (sin lo cual no entenderíamos nada en absoluto) la validez intrínseca —y al mismo tiempo, la justificación— de todos los sistemas culturales, en cualquier lugar, en cualquier época.

La civilización occidental se complace en considerar que es la civilización sin más (con todo lo que ello representa) y que todo lo que no se le parece es una «desviación», menos «avanzada», «primitiva», o como mínimo no tiene más que un interés exótico, para apreciar desde lejos. Sin embargo, la civilización occidental —¡qué altivez!— no es más que un caso particular entre una multitud de casos particulares, cada uno de los cuales saca partido a su manera de las posibilidades que le son propias.

En nuestros días, los arquitectos están patológicamente obsesionados por el cambio, considerando que se trata de un hecho al cual uno puede oponerse, o por el contrario perseguir o tolerar, pero que no se puede ignorar.