

# REVISTA DE REVISTAS

## L'ARCHITETTURA. — Roma. Enero 1967



Bruno Zevi comenta los recuerdos propin-cuos y remotos que trae el día de año nuevo. Al decantar el 1967, vienen a las mentes acaecimientos fundamentales de la historia de la arquitectura de un siglo atrás.

- 1867. Nace Olbrich, el discípulo predilecto de Otto Wagner, el mazo genial de la Secesión vienesa, que supo imprimir en el movimiento moderno la única estampa de alegría.
- 1877. Richardson proyecta la Sever Hall en Cambridge de Massachussets, con suma maestría en el uso del ladrillo.
- 1887. Nacen Le Corbusier y Mendelsohn, quienes polarizan, en el período de entre-guerras, el conflicto permanente entre racionalismo y expresivismo.
- 1897. Se funda la Secesión vienesa y Van de Velde expone sus obras en Dresde. Entra en escena la dramática figura de Adolf Loos, con sus sermones calvinistas.
- 1907. La Deutscher Werkbund impulsa a los arquitectos hacia la primacía de la producción industrial. Unwin ofrece en Hamstead el fruto de las lecciones de Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright nos regala el joyel de la casa Roberts y Antonio Gaudí culmina la creación señera de la casa Milá.
- 1917. En plena guerra mundial, se funda en Leyden por Theo van Doesburg la revista «De Stijl», que ofrece al mundo una segura gramática de arquitectura.
- 1927. Mies van der Rohe dirige la Exposición de Stuttgart y se convoca el concurso internacional para la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra.
- 1937. La Exposición Universal de París revela, en su pabellón finlandés, la personalidad de Alvar Aalto. Walter Gropius, llegado

a Norteamérica, es nombrado catedrático de la Design School de Harward.

1947. Mumford denuncia la crisis del racionalismo, en una conferencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Piedras, movimientos, ideas son hitos de los acontecimientos del último siglo hasta hoy transcurrido. Pero, este año, hay que destacar el episodio ocurrido el 3 de agosto de 1667, la muerte por suicidio de Francesco Borromini, hecho trágico que sancionó el final de una revolución, hipotecando todo el curso ulterior de la arquitectura italiana. La suerte de la Reforma, la vitalidad del manierismo, las alternativas del barroco se desmoronaron en aquel momento. Caído Borromini, se abrió ancho camino a la retórica, a la persuasión oculta, a la verdad doble, a los eternos desequilibrios y cambalaches entre clasicismo y evasión. Roto el malecón de una posición *antihistórica*, la furia corruptora invadía las costumbres y el idioma.

## L'ARCHITECTURE D'AUJORD'HUI Paris. Enero 1967

Wilhelm Sandber, gpresidente del Comité ejecutivo del Museo de Israel, en Jerusalén, comenta el concepto arquitectónico del museo contemporáneo. A principios de siglo, los más de los museos de arte y de arqueología eran instituciones de alta intelectualidad destinadas a un grupo restringido de visitantes. En aquel entonces, la mayoría de la población consagraba la mitad de su existencia a comer, dormir y cambiar de lugar y la otra mitad a su trabajo. Hoy basta que el hombre trabaje la cuarta parte del tiempo para llenar la taleguilla de la sal y la otra cuarta parte le queda para el ocio con dignidad que deseaba Cicerón. Con tal cambio cronológico ha aumentado el número virtual de visitantes de los museos.

Quando casi todo el tránsito urbano se hacía a pie, los museos se construían en un sitio céntrico; ahora, en cambio, el problema de estacionamiento importa más que la distancia. Además, hay que pensar en la oportunidad de organizar un adecuado entorno inmediato: cafés con terrazas, cines, librerías, almacenes de discos, etc. Para que el museo se desarrolle con latiente vida es preciso establecer un constante diálogo entre la dirección y los visitantes; de no ser así, se convertirá en una abstracción.

Cada colectividad tiene sus necesidades peculiares. Jamás debiera erigirse un museo para una colección determinada. Esto es discutible, pero hay que pensar que las relaciones con el pasado, cercano o remoto, se modifican sin cesar. Sólo un museo dinámico fascina al visitante.

El *museion* era la residencia de las musas. Siquiera no pueda acogerlas todas, será oportuno que el museo cree el ambiente propio, disponiendo una sala de conferencias y de conciertos en relación con las exposiciones permanentes y temporales.

El sentido del espacio es un don que los hombres — incluso los arquitectos — rara vez

poseen. Pero, en un museo, la organización del espacio es insoslayable. Sucesión de salas de dimensiones diferentes, pero a escala humana y adaptables sin dificultad a exigencias en perpetuo cambio. Decoración en extremo lisa y elemental, con empleo acertado del color. Los objetos son los que deben hablar y no el arquitecto. La iluminación cenital tiene escasa fortuna en climas cálidos. Los cuadros de caballete se pintan con luz lateral y ésta será la que dé relieve a la pincelada, escritura del artista. La luz cenital permite exponer en todos los lienzos murales, pero cabalmente esto es lo que se debe evitar. Los directores de museos europeos prefieren la luz diurna.

Precisa prever la posibilidad de expansión, pero habida cuenta que la adición de un cuerpo de edificio no rompa la armonía del proyecto inicial.

Para la construcción de un museo se impone la colaboración de un arquitecto con un director de museo que comprenda el espíritu de la época. Los concursos son peligrosos, porque a menudo el jurado elige el proyecto peor. Cada proyecto de museo plantea un nuevo problema y hay que darle una solución nueva. Las ideas de un solo hombre suelen estar plagadas de errores. Recordemos el neoyorkino museo Guggenheim. Aunque los errores son preferibles a los compromisos.

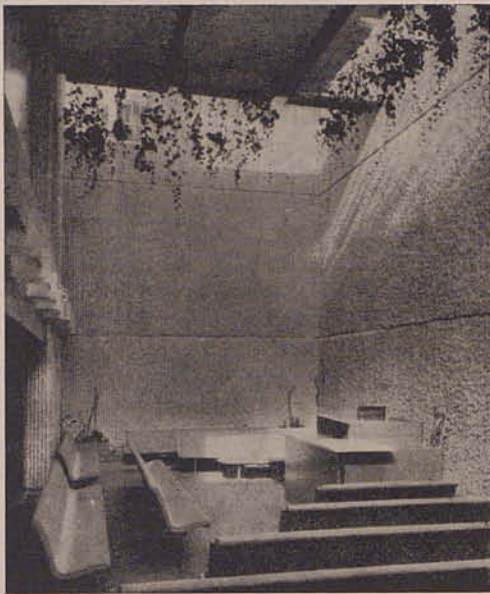
El museo de Israel, comprende el de bellas artes Bezalel, el bíblico y arqueológico Samuel Broufmans, el santuario del libro, que conserva



los rollos manuscritos del mar Muerto y el jardín de esculturas Billy Rose, ha sido resuelto por los arquitectos Mansfeld y Dora Gad, con melodiosa integración al paisaje hierosolimitano, y sobre una planta de módulo 12 x 12 m. La estructura está constituida por columnas huecas de hormigón pretensado (en cuyo interior se alojan todas las canalizaciones), que sostienen bóvedas laminares en paraboloides hiperbólicos, las cuales, correctamente acopladas, consienten notable agilidad y la ejecución por etapas (principio del crecimiento orgánico).

## ARCHITECTURAL RECORD Nueva York. Febrero 1967

El Centro de estudios de ciencia cristiana en Urbana (Illinois) del arquitecto Rudolph es claro exponente de su virtuosismo en crear una archi-



itectura reciamente concebida en espacio y escala. Así se viene a los ojos en los volúmenes harto diferenciados que expresan y acentúan sus funciones separadas y permanentes. Rudolph afirma que no pretendió lograr un espacio universal, adaptable a muchas finalidades, dado que la flexibilidad es enemiga de la arquitectura. Esta debe quedar acotada cuanto posible sea dentro de lo que él llama un espacio *implicado*, para que no propenda a insubstancial y carente de carácter. El arquitecto se declara adversario del superartesano, de una máquina estética en que los edificios son cajas para esconder todos los signos de la actividad humana tras pantallas de cristal o de material ligero de absoluta regularidad. Y se opone a los acabados de mecánica finura, que parecen inhumanos, porque no cambian con el uso.

Aunque la obra de Rudolph no da señales de máquina estética y sus diseños sugieren una arquitectura de gran delicadeza y precisión, meticulosamente delineada con tinta china, la obra ejecutada difiere mucho de aquéllos. Siquiera el trazado haya sido fielmente traducido a tres dimensiones, el hormigón labrado a estrías verticales resulta tosco, irregular y ríspido. Los dibujos de Rudolph, finos como grabados al acero, indican que no se deseaba un hormigón tan *bruto* como ha resultado.

El edificio se levanta en una esquina del *campus* universitario, acentuada como foco, para atraer a los estudiantes en sus barzones y ofrecerles sosegados remansos para reunirse y tratar de temas religiosos. Sus dimensiones son reducidas, pero el espacio interior da la impresión de mayor espacio, por la composición vertical y la luz hipóetra. Los tamaños de las salas pueden modificarse mediante atajadizos deslizantes.

#### ARCHITECTURAL REVIEW Londres. Febrero 1967

Al cabo de cuarenta años de vicisitudes, la Bauhaus de Dessau ha sido visitada por el arquitecto norteamericano James Marston Fitch. El Partenón, dice, debió de significar para los arquitectos mozos de los tiempos de Byron el mismo tipo de paisaje utópico que la Bauhaus para mi generación. Nuestra idea de esa notable institución fue *prima facie* vaga en los pormenores, pero maravillosamente concreta en sus amplios rasgos esenciales. Ninguno de los colegas de mi entorno inmediato la conocía por vista de ojos ni, mucho menos, la habían estudiado. Lo que de ella sabíamos — edificios, plan de estudios, profesores y alumnos — era a través de libros y periódicos. A la sazón tuvo efecto la gran exposición del Museo de Arte Moderno en Nueva York bajo la rúbrica *Estilo internacional*. Allí se dieron conferencias públicas a cargo de Lewis Mumford y de Catherine Bauer Wuster, a base de material tan fragmentario, que mis contemporáneos concebían la Bauhaus como el radiante símbolo de una nueva ruta vital.

Aunque Gropius terminó el complejo de Dessau en 1926, siete años antes había fundado la escuela en Weimar. Los americanos poco sabían de ella cuando, en 1932, fue cerrada por los

nazis y Mies van der Rohe la trasladaba a Berlín. A despecho de su escasa producción numérica (menos de 500 graduados en los 15 años de existencia), la Bauhaus logró trocar la plástica del mundo visual.

Gropius levantó la Bauhaus en una pradera abierta y soleada del alfoz de Dessau, ciudad situada a 160 km al sudoeste de Berlín, a orillas del Mulde, y en un pinar cercano situó las viviendas para él y para el profesorado, en el que figuraron Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky, Schlemmer y Breuer entre otros.

Los reiterados bombardeos aliados (salvajes, al decir de nuestro articulista) arrasaron el centro de la ciudad, que fue reconstruido por los comunistas, modificando incluso la red viaria, dentro del estilo staliniano, marxista en el sentido y nacional en la forma. La Bauhaus, sita en uno de los extremos suburbanos apenas fue alcanzada por los ataques aéreos. El único edificio destruido fue, por ironía del destino, la casa de Gropius.

Recordando las bellas fotos de la época de la erección de la Bauhaus, al contemplar la realidad, al visitante se le cayeron los palos del sombrero, porque el pulcro albor del estuco inicial, está hoy peor que el mandil de una cocinera desaseada. El estuco es una técnica artesana, aplicada sobre otros elementos tradicionales: el guarnecido y la fábrica de ladrillo, y resulta muy vulnerable a la acción de inviernos húmedos y fríos y a la polución atmosférica de



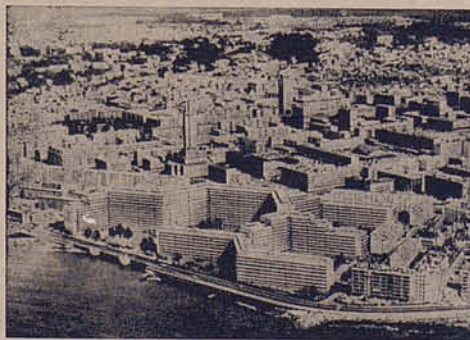
las ciudades del centro de Europa. Pero, ningún material hubiera podido resistir indemne las injurias violentas de tiempos agitados y belicosos.

A pesar de ello, la visión del edificio manifiesta su durabilidad formal y funcional: la claridad absoluta con que la planta se expresa en volumen, la franca seguridad del entramado de hormigón armado, el suave y holgado movimiento de los tiros de escalera y el meditado pormenor de las instalaciones.

Declarada monumento histórico, la Bauhaus es restaurada por el joven arquitecto Schleier, conservando fielmente el frescor de la prístina composición.

El equilibrio racional cifra el secreto de su estética supervivencia. La fructífera aplicación de ciencia y tecnología a las necesidades arquitectónicas de la democracia industrial entraña un tratamiento responsable de los recursos materiales. Difícil es que otro país pueda ofrecer una herencia artística de tamaña nobleza.

#### L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI París. Marzo 1967



Candilis pone de manifiesto el fondo del problema del habitat social. El mundo va edificándose y cambia de semblante. Las nociones de tiempo, velocidad, distancia, concepción, fabricación, distribución, eliminación, validez, du-

rabilidad, dinero, amortización se hacen inaprensibles, fluidas y tornadizas. El ritmo de crecimiento de la población supera al de viviendas. La arquitectura queda aplastada por criterios cuantitativos: número, tiempo, dinero, y la calidad o, mejor dicho, la tendencia a una nueva calidad se ignora, se olvida o se escarnece. Este inverosímil estado de cosas es consecuencia de un ambiente general de incompetencia y de irresponsabilidad colectivas.

En el Congreso internacional de la UIA, en 1961, los arquitectos debatieron el tema de la tecnología adecuada para el habitat. El arquitecto inglés, Smithson, centró el problema: Para saber cómo ha de construirse un objeto, lo primero es definir el objeto. Para buscar *cómo*, es preciso saber el *qué*. ¿Cuál será el habitat de mañana?

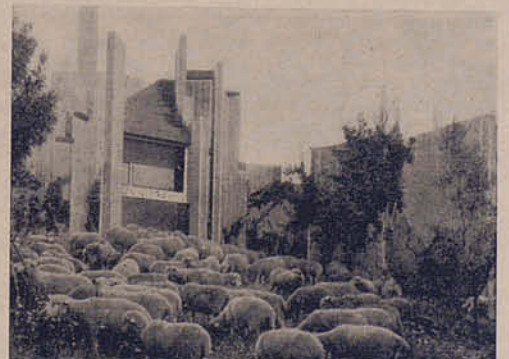
Hoy, en Europa, privan los alojamientos yuxtapuestos, uniformes y desoladores, que no hay que confundir con el habitat. Un mísero modernismo ha cambiado sólo las formas externas, pero su espíritu sigue adicto a un estado de cosas preestablecido y, por encima de todo, hostil a la manía de pensar. Así ha quedado fuera de escala del progreso, que crea el medio de vida, define la razón de ser de las agrupaciones de morada, establece la armonía entre el individuo y el número, a base de las relaciones entre el hombre y la sociedad, para reconciliar la escala permanente del hombre con la variable y creciente de la sociedad. La simultaneidad de ambas escalas: *continuidad y movilidad*, factor esencial para comprender el habitat, impone la elevación de nivel del pensamiento arquitectónico.

Porque ya dejamos atrás el elemental espacio euclídeo. Tanto en las matemáticas y la física, como en la poesía y la pintura, como en la filosofía y la música. La arquitectura, a través del descubrimiento del habitat, va a asociar el espacio y el tiempo, para lograr, por fin, su cuarta dimensión.

#### L'ARCHITETTURA Roma. Marzo 1967

La ciudad, dice Alberti en su *De re aedificatoria*, es como una casa grande y la casa, a su vez, es como una minúscula ciudad. La intuición de esa analogía — y de su actualidad en un período en que la arquitectura adquiere valor progresivo en la escala urbanística — ha sido el *leit motiv* del estudio para desarrollar el proyecto de la casa Andreis en Scandriglia, cerca de Rieti, a unos 50 km de Roma. Lo que interesaba a los arquitectos Portoghesi y Gigliotti prefigurar en la maqueta, era el espacio de una posible ciudad futura, determinado por la intensidad del tráfico, por la velocidad de los recorridos y por la imagen de una *amable* naturaleza, integrada en el contexto urbano.

La casa se resuelve en un complejo, disociado, de placas cóncavas hacia afuera. El trazado de planta, parte de arcos de círculo, trazados con centro en los vértices de tres triángulos escalenos adyacentes, que corresponden a los tres momentos fundamentales del habitáculo: estar, comer y dormir. Entre los espacios externo e interno hay sólo la ambigua separación de los ventanales, que contrastan vivamente con los muros cilíndricos que parecen ejercer *presión* hacia dentro. El ambiente se adapta a los recorridos de los moradores y la forma curva sugiere el derrubio provocado por un río encauzado. Situado en un viso, con muchos olivos, el edificio ofrece un carácter abierto y orgánico, cuyos precedentes hay que buscar en la temática borrominesca, en la joya barcelonesa de Mies van der Rohe o en composiciones de Gaudí y Jujol.



El trazado ortogonal de los dormitorios forma un grupo voluntariamente estático para dar idea de reposo. Los demás segmentos de pared dan una inflexión en torno a la estancia y, por fuera, forman a manera de exedras, y ofrecen posibilidad de disfrute como reparos, al recato del viento y del sol alternativamente a las diferentes horas.

Para escribir un soneto a Violante hay que conocer muy bien la preceptiva literaria. Y ocurre que, a las veces, arquitectos de gran talento y de dilatada experiencia profesional, con el afán de huir del nefasto inmovilismo, se ven dulcemente llevados hacia un brillante e ingenioso jeroglífico preciosista. En el caso presente, el resultado ha sido estupendo, dentro de la nueva óptica.

#### CHIESA E QUARTIERE Bolonia. Marzo 1967



Le Corbusier escribió su *Mise au point*, en París, el mes de julio de 1965, un mes antes de morir en la mar del Cap Martín. Constituye un testamento espiritual, una confesión, coloquio de un hombre con su propia imagen, con su alma, balance de una existencia dedicada a la búsqueda de la verdad. Reproducimos algunos párrafos:

Tengo 77 años y mi moral puede resumirse así: en la vida, hay que hacer. Es decir, actuar dentro de la modestia, la exactitud y la precisión. La única atmósfera para la creación artística radica en la regularidad, la sencillez, la continuidad, la perseverancia.

Ya escribí que la constancia define la vida, porque es natural y productiva. Para ser constante hacen falta modestia y perseverancia. Es un testimonio de valor, de fuerza interior, una calificación de la naturaleza de la existencia.

Contemplad la superficie zarca de la mar, llena de todo lo bueno que los hombres hayan hecho. Porque, a la postre, todo vuelve a la mar. El debate se plantea así: el hombre solo frente a sí mismo, lucha de Jacob con el ángel en lo interior del hombre. No hay más que un juez. Su propia conciencia, es decir, tú mismo. Así, pequeño o mayor, pero, que pueda andar, de la mezquindad a lo sublime. Esto depende de cada cual, desde el principio. Cabe elegir el camino digno, para sí, para su conciencia, pero también otro derrotero: el interés, el dinero.

Toda mi vida se ha orientado hacia descubrimientos. Es una opción. Se puede conducir magníficos Cadillacs o Jaguars; es posible también apasionarse por el trabajo que se desarrolla. El ansia de verdad no lleva a tarea fácil. Porque no existe verdad en los extremos. La verdad discurre entre dos márgenes, minúsculo arroyuelo o alborotado caudal del río. Y cada día diferente.

Ya era sesentón, cuando recibí el primero y único encargo del Estado, y ello, sin duda, como choteo. Todo el mundo se puso alerta. El Espíritu: una edad media. Después de la guerra, reconstrucción para Corbu: cero. Todas mis construcciones se deben a iniciativa privada. Numerosos proyectos notables fueron torpedeados por los funcionarios. Una vez, que se me rendía homenaje, para anularme mejor, dije que me había equivocado en todo. Es verdad, dado que mis proyectos no se habían podido concretar y, cuando más adelante, hubiera logrado alcan-

zar ciertas zonas celestes, seguirían los años del coche de punto. Señores del *no*, siempre estaréis al acecho, siempre contra lo mío. Continuarán las mediocridades, se dirán, se escribirán y se proclamarán idioteces y arreo serán instaladas las barreras, los queridos colegas, las autoridades, los Colegios superiores. Acordáos de los golpes bajos, en el caso de la unidad de Marsella: «Tugurios para darse calabazadas contra los muros» o «Eclósión de enfermedades mentales».

La línea de conducta para los jóvenes que hoy reciben la antorcha del relevo no creo que deba ser el descubrimiento de una estética pasajera, sino la investigación profunda, apasionada, íntima, de todos los secretos de los oficios, que permitan crear objetos precisos y exactos, aptos para integrar el utillaje de la nueva sociedad, que se forma a ojos vistas en todo el mundo. Todo estriba en la manera de hacer y no en la manera de ser, que a nadie interesa.

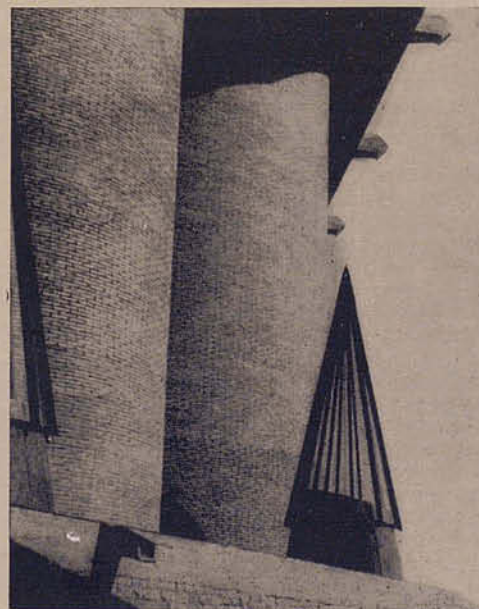
La foto del egregio dialéctico fue la última sacada en su estudio de la Rue de Sèvres, cuando a su vuelta de Chandigarh, por descompresión en el avión, sufrió dilatación arterial en el rostro y en las manos.

#### THE ARCHITECTURAL REVIEW Londres. Marzo 1967

Peter Collins rechaza la opinión de Raynar Banham, condensada en la frase: — Tal vez se deba a la precaria conexión entre la teoría y la práctica arquitectónicas el que los historiadores del movimiento moderno se arrojen a la desesperación, al cinismo o — lo que es peor — a los estudios sobre el siglo XVIII.

El texto del Dr. Banham no es más que una graciosa paradoja, con algunos comentarios agudos sobre Ruskin, Croce y otros, pero, en el fondo, intenta establecer la intranquilidad de un ominoso apotegma. Si, de hecho, la teoría arquitectónica es considerada por los intelectuales como casi del todo desligada de la práctica, una de dos: o el vocablo *teoría* se ha tomado como mera mofa existencialista o la definición del Dr. Banham requiere un retoque radical.

Su primer libro, aunque el título invite a creer que el autor se refiere a los teorizantes de arquitectura, lo cierto es que sólo atañe a los teóricos del arte abstracto. Y de él sería erróneo deducir que la teoría arquitectónica (la semiosis o *res aedificatoria*) fue, es y será un embeleco. El Dr. Banham clama: ¡Fuera Vitruvio! mas, para saber lo que significa la teoría de la arquitectura hay que empezar, *velis nolis*, por su definición de *ratiocinatio*: — Teoría es lo que es capaz de explicar y de analizar las construcciones materiales, con el ejercicio de la pericia y de la razón, esto es, la suma de todos los cono-



cimientos académicos indispensables para proyectar un edificio.

Al principio, la interpretación tradicional de la teoría vino vinculada a las ruinas de la Acrópolis. En 1818, el gobierno francés, al revisar los estatutos de la *Ecole des Beaux-Arts*, establece un profesor de teoría y otro de historia.

Por desgracia, el esquizofrénico método docente de París en el siglo XIX menospreció la susodicha distinción. Los profesores de historia llevaron sus cursos a la solución de problemas del día y los profesores de teoría justificaban las formas tectónicas a base de una demostración triunfal de sus orígenes primitivos.

Julien Guadet fue el primer profesor de teoría que intentó abrir una senda ajena a la dualidad. A sus sesenta años, la solución no fue plausible, pero resultó una claridad en la confusión y fue desarrollada con extraordinaria lucidez. Por *teoría*, entendió el estudio pormenorizado de los tipos de edificios que los alumnos tendrían que proyectar para sus futuros clientes. La delicadeza de no mencionar las obras de los colegas coetáneos fue causa de que su información resultara obsoleta. Pero su labor merece respeto, dado que proporcionó a los discípulos nociones sólidas para el desarrollo de sus proyectos.

Hay que contemplar el trueque de los tiempos. Ochenta años atrás, todos los conocimientos históricos, teóricos y prácticos de un arquitecto podrían compilarse en un solo volumen; hoy, se han hecho tan complejos y están tan subdivididos que muchos estudiantes, en los cinco cursos de carrera, han de pasar trescientas cincuenta horas al año en las bibliotecas.

La difusión de la teoría impone el arduo trabajo de sintetizarla. La *historia de la teoría* permitirá al estudiante progresar en la creación de unos conceptos válidos para su propia generación. La precípua misión del profesor ha de consistir en alumbrar en la mente de los alumnos una teoría viable y congruente, antes de que la ley les autorice a modificar el ambiente en que vivimos.

#### WERK. — Winterthur. Abril 1967



Jörn-Peter Schmidt-Thomsen habla de la ciudad futurista, con alusión a la arquitectura del malogrado Antonio de Sant'Elia. De las 326 hojas de esbozos que se conservan de la obra de Sant'Elia, hay unos 36 diseños cuyo tema es la ciudad. Datan de los primeros meses del año 1914 y estaban destinados a figurar en dos exposiciones milanesas. El comentario tiende, ante todo, a descubrir una invención formal antes que una creación urbanística de Sant'Elia. Son formas que fascinan al artista, y la interpretación de su mundo puede ser traducida por una evolución que se inicia en la escuela de Otto Wagner y experimenta la influencia de Josef Hoffmann. No está en la propuesta de nuevos medios de transporte, sino en la integración arquitectónica que radica en la aportación de Sant'Elia. El punto de partida de estos estudios es probable que se remonte a dos publicaciones de planificación americana que, en 1913, Sant'Elia vio en una revista ilustrada de Milán. La ordenación de plantas múltiples fue tomada como base para dar visualidad a la creación de una sistemática aditiva de unidades dependientes con ejes, pisos y bloques de construcciones.