

Traducciones españolas

Philippe Boudon Las lecciones de la experiencia de Le Corbusier en Pessac

Este estudio de Philippe Boudon sobre la experiencia de Le Corbusier, por una parte, ilustra la complejidad y la dificultad de una arquitectura humanista y, por otra parte, prelude a una nueva actitud del arquitecto frente a su obra. Pues, si entre el «proyecto» del arquitecto y el resultado de la experimentación de los hombres y del tiempo, se descubre todo un foso de incógnitas es por el análisis del proceso de esta experimentación que se podrían establecer las bases de un nuevo urbanismo, de una nueva Arquitectura realmente humanistas.

En Pessac, la obra de Le Corbusier no ha sido comprendida, y ha sufrido transformaciones, alteraciones y readaptaciones. Ph. Boudon, por la observación y la investigación directas, se ha dedicado a descubrir el Porqué y el Cómo de esta «re-creación» de la obra por los usuarios. Es ésto lo que constituye la riqueza — en elementos de análisis y en conclusiones positivas — de este excelente estudio.

Un arquitecto se interesa por la obra de otro arquitecto, quizás esté ahí el principio del humanismo en arquitectura.

El estudio sociológico y arquitectónico que traza el presente artículo tiene por objeto un barrio construido en 1925 por Le Corbusier, en Pessac, cerca de Burdeos. Las alteraciones y las transformaciones efectuadas en cuarenta años por los habitantes exceden considerablemente lo que se habría podido esperar de adaptaciones o de restauraciones inevitables. Desde cualquier punto que se quiera ver, más allá de las vicisitudes debidas a un envejecimiento normal, existe un verdadero conflicto entre las intenciones del arquitecto y las reacciones del ocupante, que opone vida y arquitectura. Le Corbusier decía a propósito de Pessac: «Uds. saben, es siempre la vida que tiene razón, el arquitecto que tiene la culpa». Pessac plantea un verdadero problema de humanismo a través de las relaciones de la vida y de la arquitectura.

El barrio fué al principio objeto de una viva reacción expresada por numerosos apodos: «la ciudad de Marruecos», «el barrio del sultán», «los pedazos de azúcar Frugés» (alusión al industrial comanditario, Sr. Frugés, refinador de azúcar). Se rehusó durante varios años a abastecer de agua al barrio. El acta de distribución no era como para tranquilizar a los primeros habitantes ya inquietos por una arquitectura tan nueva. Fué muy difícil encontrar compradores para las casas, los primeros ocupantes pertenecían a menudo a una capa social sumamente baja y muchos de ellos fueron expulsados por no haber pagado su alquiler anual siendo sin embargo éste muy bajo. Igualmente desde el comienzo existió una despreocupación por el mantenimiento acarreado de una manera contagiosa la deterioración del conjunto. Es preciso pues ver desde el principio, en este hecho, una gran reacción contra la reputación social de un barrio convertido casi en tabú y no contra la arquitectura misma. Pues sobre esta última los comportamientos de

hecho así como las opiniones manifiestan reacciones de órdenes muy diversas que no excluyen siempre la contradicción.

El interés de trazar un estudio profundizado era para mostrar que las modificaciones asombrosas aportadas a la arquitectura representan sin duda una consecuencia más positiva que negativa de la concepción arquitectónica de origen. La concepción espacial y la concepción constructiva juntamente («ventana a lo largo», «techo-terrace», «zampeado», «plano-libre», «fachada-libre» características de Le Corbusier) han permitido a los habitantes arreglar su casa según las múltiples posibilidades de combinación. Una persona interrogada hasta presenta este fenómeno como una posibilidad de considerar nuevas formas de habitat: «lo que me parece interesante, es cierta estructura creada al comienzo, con una posibilidad de adaptar la casa a los habitantes y no solamente los habitantes a la casa...» y es sorprendente oír decir en un conjunto concebido en un plan standard: «...estas casas son muy transformables, yo creo que se podrían hacer tantos estilos diferentes como el número de casas que haya...»

A la libertad de instalación se añade el hecho que las funciones no están asignadas de una manera absoluta al espacio y permiten escoger: así el lugar — que no es ni siquiera una «pieza» — al cual Le Corbusier da el nombre muy vago de «parloir», puede constituir según los casos una entrada, una oficina, una pieza, un salón, una habitante hasta había hecho una peluquería.

Lo mismo los garajes — y las casas que habían sido construidas en 1925 para los obreros se puede ver en estos garajes un espacio abierto a las eventualidades futuras — han podido servir de piezas, cocinas, talleres de artesanos, oficinas...

A nivel del barrio, se sabe la importancia que ha tenido en las concepciones de Le Corbusier la preocupación de una síntesis entre lo individual y lo colectivo, y que tomará una forma diferente en las unidades de habitación — donde domina a pesar de todo lo colectivo — que la de Pessac, más cerca de la «ciudad-jardín». La influencia de Frugés parece haber sido importante y sin duda la forma definitiva del proyecto se debe a la dialéctica entre su objetivo de «casas estrictamente individuales» y el de Le Corbusier que en esa época, 1925, proponía precisamente la solución de «inmuebles-villas», donde domina la concepción colectiva. La misma preocupación de síntesis entre una necesidad colectiva y un deseo individual constituye el fundamento de la concepción urbanística y arquitectónica en Pessac a través del problema de la standardización: «los standards son letras, con estas letras es preciso escribir los nombres propios de sus futuros propietarios». Necesidad técnica o voluntad ideológica, la standardización hace aparecer otra ambigüedad en el estudio: una cosa es el aislamiento individual material, físico, otra cosa es la afirmación de esta individualidad frente a la colectividad. Sobre el

primer punto el estudio muestra que el barrio favorece simultáneamente el contacto social y la aislación individual por la disposición de las casas: «hay cierta densidad en este barrio sin sentirse los unos sobre los otros...», «se tiene verdaderamente la impresión, una vez que se está en su casa, que uno se siente realmente en su casa...». Sobre el segundo punto se confirma, contrariamente a lo que se habría podido esperar, considerando las alteraciones como una reacción contra la standardización y la similitud, que las casas que fueron modificadas en forma más notable no fueron de ninguna manera las que presentaban más similitud, sino las que por su posición ya tenían características particulares que les daba cierta individualidad desde el comienzo. Las modificaciones, en lugar de ser una reacción contra la uniformidad, traducirían más bien la conciencia de una individualidad que los habitantes han encontrado efectivamente a través de la standardización. En eso, Pessac cesa de aparecer como un fracaso ya que los habitantes han podido sentir y expresar ahí una individualidad, lo que han hecho al escribir sus nombres propios a su manera, y no «de cierta manera» propia a Le Corbusier...

Esta personalización no se habría producido aparentemente si cierta individualidad no hubiera sido inherente a la concepción. Pero para Le Corbusier, Pessac era un fracaso... por cierto que esta experiencia tuvo que influenciar las concepciones ulteriores donde la relación de jerarquía entre individual y colectivo aparecía invertida.

En fin, de ésto se desprende que si existe una incoherencia entre el lenguaje arquitectónico de Le Corbusier y el de los habitantes — y es precisamente ésto lo que el primero ha querido expresar que parece no haber tenido ninguna resonancia en los segundos — no hay tampoco una completa coherencia ni en el arquitecto por una parte, entre sus intenciones y sus actos, ni en el habitante por la otra parte, entre las reacciones expresadas verbalmente y los comportamientos de hecho. La observación hace aparecer detrás del decalaje entre los lenguajes un acuerdo entre los hechos cuya coherencia parece resultar justamente de la combinación común al juego de transformación de los habitantes y al juego de concepción del arquitecto. Aquí la regla del juego propuesta por Le Corbusier — en Pessac — se ha revelado fecunda y rica en posibilidades. En el contexto actual de ciertas pesquisas arquitectónicas que tienden a plantear el problema de la libertad de disposición de la arquitectura a través del usufructuario, la experiencia de Pessac puede aportar una lección interesante por lo menos en el dominio del habitat, puesto que la flexibilidad, la ligereza y la movilidad consideradas en general pueden muy bien no concordar con una necesidad de solidez sin duda correlativa de cierto arraigo que ha aparecido claramente en Pessac. Ella demuestra sobre todo que cualquiera que sea la libertad dada a los habitantes, ésta sigue necesariamente la regla impuesta por el arquitecto que asume la responsabilidad.

Lucio Costa El urbanista defiende su capital

Brasilia no es un gesto gratuito de vanidad personal o política, a la manera del Renacimiento, sino el coronamiento de un gran esfuerzo colectivo con objeto del desarrollo nacional — siderurgia, petróleo, presas, autopistas, automóviles, construcciones navales; por la singularidad de su concepción urbanística y de su expresión arquitectónica, ella demuestra la madurez intelectual del pueblo que la ha concebido, pueblo consagrado a la construcción de un nuevo Brasil, que mira resueltamente hacia

el porvenir y que quería ser dueño de su destino. Así a mil metros de altitud y a mil kilómetros de Río, que ha conmemorado hace tres años su cuarto centenario, los brasileños, no obstante su reputación de indolencia, han construido en tres años su nueva capital.

Si ha sido construida en un plazo tan extraordinariamente corto fué precisamente para asegurar su irreversibilidad, a pesar de los cambios de administración y de gobierno y lo que prueba su buena constitución, es que ha podido ya

«resistir» en estos siete años de existencia, a cinco presidentes, a una decena de prefectos y a acontecimientos de orden político y militar imprevistos.

Es pues natural que Brasilia tenga sus problemas, que son en el fondo, las contradicciones y problemas propios del país mismo, país aún en vía de desarrollo no integrado, y donde la tradición reciente de una economía agraria esclavista y la industrialización tardía no planificada, han dejado la impresión tenaz del

pauperismo. El simple traslado de la capital no habría podido, en efecto, resolver estas contradicciones fundamentales, tanto más que poderosos intereses adquiridos se benefician de este statu-quo de «anomalía crónica» que, en la periferia de la ciudad, ya ha recobrado sus derechos.

Trataré, sin embargo, de justificar aquí únicamente la concepción urbana de Brasilia, pues a pesar de sus problemas de orden político, económico y social, a los cuales se han añadido otros, ahora, de orden institucional, — la verdad es que ella existe allí donde algunos años antes no había más que el desierto y la soledad; la verdad es que ya es accesible por autopistas de los puntos extremos del país (de Río Grande, al Sur y de Pernambuco, al norte, los estudiantes van allí en autobuses durante las vacaciones); la verdad es que a lo largo de estas nuevas vías la vida crece y la actividad se articula; la verdad es que sus habitantes se adaptan al nuevo estilo de vida que ella sugiere y que los niños son felices ahí, recuerdos que marcarán su vida para siempre; la verdad es que los mismos que viven en condiciones anormales en su periferia están mejor ahí que antes; la verdad es que la «interiorización» de la capital ha contribuido a amortiguar la crisis política, mientras que la crisis económica y financiera habría ocurrido a pesar de todo; la verdad finalmente es que Brasilia es realmente capital y no ciudad de provincia.

Además, ha sido concebida en función de tres escalas diferentes: la escala colectiva o monumental, la escala cotidiana o residencial, y la escala concentrada o gregaria; la acción combinada de estas tres escalas dará a la ciudad su carácter propio y diferenciado. Por el momento la tercera escala, que corresponde al centro social y de entretenimientos de la ciudad, no existe aún. Este centro será constituido por dos grandes cercados teniendo cada uno cinco pisos de oficinas destinadas a las profesiones liberales, y cafés y restaurants en el piso bajo, con pórticos y terrazas. En el interior de estos cercados estarán las tiendas, las «boîtes», los teatros, los cinemas, servidos por un sistema

compacto de callejuelas y pequeñas plazas destinadas exclusivamente a los peatones y accesibles a los automóviles directamente por la plataforma monumental.

El centro de congestión urbana ha sido deliberadamente concebido para hacer contrapunto a los espacios libres de las «supercuadras» residenciales. La creación de estas cuadras, es decir, recintos de avenidas de árboles dispuestas en grandes cuadrados, ha tenido por objeto primero articular la escala residencial con la escala monumental y garantizar así la disposición general de la estructura urbana; cada conjunto de cuatro de estas «supercuadras» constituye una unidad de vecindad con los complementos requeridos — escuelas primarias y secundarias, comercio, club, etc. Una de las características del plan era, precisamente reunir en cada uno de estos espacios las diferentes clases sociales que serían así integradas en todo el conjunto urbano y no estratificadas en barrios «ricos» y barrios «pobres». Por falta de visión y por inepticia administrativa, este aspecto fundamental de la concepción urbanística de Brasilia no ha sido aún realizado. La afortunada creación del Banco Nacional de Habitación parece ser, a primera vista, la iniciativa apropiada para corregir este defecto, pero, lamentablemente, hasta hoy día no se ha hecho nada en este sentido y la incompreensión persiste.

En Brasilia, a diferencia de otras ciudades, la carretera conduce al centro mismo de la ciudad y continúa de una punta a la otra y en los dos sentidos — norte-sur y este-oeste — sin pérdida de velocidad.

En cuanto a la parte administrativa y colectiva de la ciudad, se caracteriza por diferentes niveles establecidos en mesetas sucesivas: 1) el terreno agreste; 2) el terraplén triangular donde residen los tres poderes autónomos de la democracia; 3) la explanada de los ministerios y el centro cultural; 4) la gran plataforma donde se cruzan en tres niveles los dos ejes de la ciudad; 5) el atrio de la Torre de T.V.

La despreocupación por los tabús y la indiferencia hacia los «modismos» en boga han permitido

integrar los «viejos» principios de CIAM y el querido recuerdo de las bellas perspectivas sabiamente orientadas de París en un todo articulado orgánicamente.

Aunque se trate aún de un archipiélago urbano — el centro de la ciudad no existe y hay vacíos por todas partes —, todos los brasileños, aún los que viven en las viejas metrópolis de Río y S. Paulo, al llegar allí son embargados por la sugestión de estar verdaderamente en su capital. En lo que concierne a su expresión arquitectónica, Brasilia obedece a un concepto ideal de pureza plástica, donde la intención de elegancia está siempre presente. Aunque se trate de una concepción formal libre y opuesta al concepto estrictamente estructural del admirable Nervi, por ejemplo, y aunque haya sufrido restricciones más o menos preconcebidas por parte de críticos como Zevi, por ejemplo — Brasilia, tanto por su planificación como por su arquitectura, corresponde a una realidad y a una sensibilidad brasileñas, y representa de esa manera — aunque de filiación intelectual francesa — una contribución nativa valedera que el tiempo consolidará.

La Plaza de los Tres Poderes, plaza abierta a la manera de la Concordia, es la única plaza contemporánea digna de las plazas tradicionales. Hace tres años (cuando la ciudad no era todavía verde) la directora del famoso Museo de las Carrozas, de Lisboa, atestigüa: «Brasilia ha sido para mí una profunda experiencia. Primero, un gran choque; el sol ardiente, la tierra roja, sin vegetación — como una selva de formas geométricas; ¡ciudad fantasma! Pero después, yo comprendí su austeridad y sentí la atmósfera tranquila creada por esta ciudad que es en realidad la que el hombre moderno necesita para encontrarse a sí mismo. Brasilia es una purificación de la vida inhumana que nosotros vivimos en la mayor parte de nuestras ciudades contemporáneas. Debemos ser así como esta ciudad abierta a todos los vientos — monumental y humana, simple y grandiosa, ascética en la pureza de sus formas reducidas, a lo esencial. Es una ciudad mística por su ambiente de desapego.»

Alexandre Persitz Arquitectura y Humanismo

El humanismo equivale a un compromiso moral fuera y ante todo credo arquitectónico. El arquitecto que ha tomado conciencia hoy día de su misión, del papel que él se ha escogido en la sociedad, se siente responsable directamente; pero como todos sus predecesores él se siente solitario y aislado. No comprendido tan bien por el poder anónimo a cuyo solo servicio se permite la acción, y que sigue aún guiado por principios de economía aparente y por un funcionalismo primario, incapaz de medir el alcance del acontecimiento arquitectónico y de sus incidencias sobre su propia estabilidad. Si la arquitectura de la ciudad tiene influencia en sus estructuras políticas y sociales, incumbe a los poderes políticos dar posibilidades al urbanista para crear estructuras democráticas. No comprendido, el arquitecto lo es también por aquellos mismos que deberían emprender la acción salvadora: el hombre de hoy día encenagado en una herencia caducada, acosado por aspiraciones nuevas, se vuelve sin cesar hacia el pasado en la escala de los valores, no sabiendo formular lo que desea pero sabiendo sin embargo lo que no quiere!

La arquitectura humanista presupone en primer lugar una filosofía, una doctrina que ordena, explica y justifica la obra, los conceptos espaciales, y que le arrebatada la gratuidad del gesto de estética pura que no sería finalmente más que la expresión exacerbada de un individualismo de artista, por más bella que fuera.

Sin embargo, el humanismo que anima algunos visionarios — Tony Garnier, Wright, Le Corbusier, . . . — no es más que una abstracción todavía, no existe, en el momento en que conciben sus proyectos, ni en las costumbres ni en los medios de acción. Cada uno de estos arquitectos ha intentado realizar solo una síntesis global. Le

Corbusier ha presentado el primero que la tarea excede las fuerzas de un solo hombre, y que ningún cerebro, aunque sea genial, es capaz de dominar hoy día el fenómeno Ciudad.

Querer definir una arquitectura y un urbanismo humanistas, es en realidad intentar de descubrir los principios de una organización de los espacios de manera que el hombre encuentre una respuesta, lo más cercana posible de lo ideal, a sus aspiraciones más legítimas. El nuevo fenómeno propio de la segunda mitad del siglo XX es la aceleración constante de todas las evoluciones en todos los dominios y en todas las disciplinas, a tal punto que se observa, en realidad, fases revolucionarias que se suceden por niveles cada vez más aproximados. Este ritmo acelerado se convierte en un factor determinante el cual deberá tener en cuenta la concepción arquitectónica en un futuro casi inmediato. La noción de perennidad que fué durante siglos una característica esencial de la arquitectura está en camino de convertirse hoy día en un obstáculo, en una traba al esfuerzo creador. Querer «legar a la posteridad testimonios del genio de nuestra era» no es más un fin aceptable. Lo que es preciso evidentemente, es legar lo menos posible de trabas a las generaciones futuras. Pues el humanismo no se expresa con el solo deseo de resolver los problemas del hombre de hoy día a riesgo de comprometer el futuro del hombre de mañana.

Lo que se tiene costumbre de llamar «la escala humana» se presta hoy día a confusión. Es incontestable que esta escala ha cambiado y que el hombre del siglo XX, acostumbrado a formar un cuerpo con las máquinas que se desplazan rápidamente en el suelo o en el aire, ha adquirido la costumbre de una percepción de espacios y de volúmenes infinitamente más grandes que a los

que estaban acostumbradas las generaciones precedentes. Lo que importa, es la introducción en estos volúmenes considerables de espacios de una escala diferente, adaptados a la percepción del hombre que los recorre a pié. Hay entre los dos tramos el umbral de un cambio de óptica y de aproximación en el descubrimiento.

La superposición de tramos, de escalas muy diferentes, en el interior del tejido urbano debe conducir a una micro-urbanización que permita al hombre volver a encontrar esta famosa escala en proporción a sus pasos; es ésto lo que formará la transposición moderna del ambiente que admiramos tanto en las encantadoras y pequeñas ciudades del pasado. En este contexto y en este escalón, hay que prever el aporte de la imaginación, de la plástica, de la poesía, de todas las artes, de todos los «accidentes» que confieren a un lugar su carácter y su encanto propios.

La normalización, la tipificación, bases elementales de una industrialización de la construcción no se oponen en absoluto a estos principios.

Pero en lugar de estandarizar bloques, inmuebles o barrios y querer someter la arquitectura y los planos a sistemas de construcción, se trata de crear industrialmente elementos compuestos que permitan combinaciones infinitas de ensambladura.

El agrupamiento de células y la posibilidad de combinarlas han sido desde hace años objeto de discusiones apasionadas y de numerosas experiencias. En realidad, lo que importa, no es prohibir una fórmula «de inmueble», sino ofrecer a los hombres una posibilidad de elección. Es esta ausencia de elección, por la imposición de tipos prácticamente idénticos, por distribución de hecho en «torres», «barras» o aún «pabellones», que es más que ninguna

otra cosa el origen de las neurosis llamadas «grandes conjuntos».

Si se pudiera instaurar una aproximación humanista a la arquitectura, se enunciaría una cuestión fundamental: cuál es el hombre para el cual se trata de crear un cuadro propicio a su plena expansión? Sabemos que se hace cada vez más difícil definir el hombre hoy día y aún más

prever su evolución. Se ha dicho que existe, y que existirá siempre una inmutabilidad en las relaciones del hombre y de su habitación, profundamente unidos en su subconsciente atávico (el complejo de la caverna, aún uterino), que la célula familiar continúa formando una base casi inmutable y que por consiguiente ciertos conceptos tradicionales de la vivienda

de las masas serían por este hecho más «humanistas».

Esto es verdad en parte, pero sin duda no por mucho tiempo. En realidad, asistimos a mutaciones de la especie humana que traen a discusión nuevamente principios aparentemente inmutables. Pero, en este dominio faltan aún los datos científicos.

Giovanni Klaus Koenig Humanismo y arquitectura

1. La ausencia de una conciencia humanista, consecuencia de una falta de cultura general de la parte de los arquitectos, es un fenómeno muy corriente en los países donde estos especialistas se forman en las Universidades técnicas o en las Bellas Artes. En efecto, estas escuelas son todas de dos orientaciones, desde el punto de vista didáctico, hacia los extremos opuestos de la enseñanza de la arquitectura. La fusión de estos dos géneros de escuelas ha colocado la Italia, desde 1930, en una situación privilegiada. Desgraciadamente nosotros nos hemos reposado sobre estos laureles y la crisis de la enseñanza está hoy día completa y sin precedente.

En estas condiciones, pensamos interesar al lector describiendo la crisis italiana — y la arquitectura que resulta de ella — con el fin de destruir sus eventuales ilusiones si aún cree que basta juntar las dos enseñanzas en cuestión para resolver el problema. La agregación sucesiva de materias ha dado un límite infranqueable: se enseña actualmente 37 en Italia. Está muy claro por lo tanto que es preciso proceder a una transformación radical de los métodos de enseñanza universitaria.

2. Cada generación de arquitectos lleva grabada en ella el año de su diploma. Con excepción de los que se dedican al profesorado, la gran masa de los profesionales refleja siempre la enseñanza recibida directamente. La revisión obtenida al hojear rápidamente las revistas de arquitectura es superficial. La cultura de base es la misma que ha sido adquirida en las universidades. Si es difícil reconocer la mano de un autor, es tanto más fácil detectar la escuela que ha frecuentado, la época y los profesores que enseñaban ahí.

En la República Federal Alemana, por ejemplo, la enseñanza dada por arquitectos rigurosamente racionalistas como Eiermann, Kramer y Oesterlen ha provocado una gran difusión del lenguaje racionalista, codificado en una tecnología y una morfología más o menos estandarizadas. En cambio, los pocos alumnos de Max Taut y de Scharoun — tales como W. Rausch y Chen-Kuen-Lee — siguen caminos completamente diferentes.

En Italia, la post-guerra no ha visto una inversión de posiciones tan total y súbita. La generación de los arquitectos racionalistas ha reemplazado la de los antiguos académicos gradualmente y sin estrépito. Además, los racionalistas de la primera ola habían perecido en la guerra o en los campos nazis (G. Pagano, G. Terragni, G. Banfi) o habían fallecido prematuramente (A. Libera). Otros arquitectos, de temperamento más inquisitivo y problemático, han provocado ellos mismos la crisis del lenguaje racionalista injertando, sobre el tronco original, componentes orgánicos (C. Scarpa, I. Gardella), neo-realistas (M. Ridolfi) y aún expresionistas (G. Michelucci).

El despertar actual de los estudios de la historia de la arquitectura — obra de S. Bettini, B. C. Argan, R. Pane, B. Zevi y C. L. Ragghianti — ha contribuido a la difusión de la cultura arquitectónica, ya sea por la enseñanza universitaria o por la constitución de una

abundante literatura crítica sobre la arquitectura moderna.

3. Se podría creer, al leer lo que precede, que Italia se encuentra en una situación envidiable y que está en condiciones de producir una buena arquitectura. ¡Ay! la realidad es enteramente otra. La prueba ha sido suministrada durante el último concurso nacional para las nuevas oficinas de la Cámara de Diputados en Roma. Yo tuve el honor de formar parte del jurado con Nervi y Michelucci. Ningún premio pudo ser adjudicado, pero hemos podido tener una vista en conjunto sobre la arquitectura de nuestro país, ya que participaron casi todos los constructores de un cierto nivel. Se vió de todo, desde los arcos y las columnas de los antiguos académicos que viven todavía hasta los racionalistas integrales pasando por el pop-art, por los constructivistas, los orgánicos, los estructuralistas, los neo-barrocos y los neo-liberty. Todas las tendencias estaban representadas, pero ningún proyecto era convincente. Sin embargo, ha sido interesante comprobar que las ideas más originales han sido emitidas por personas que son también profesores de historia del arte, como P. Portoghesi, por ejemplo. Para concluir, los mejores proyectos eran obras cultas, llenas de citas a menudo reflexionadas. Pero estaban también desprovistas de esa intuición de la «forma justa» que caracterizaba la «paciente investigación» de Le Corbusier en el hospital de Venecia.

4. Durante una reunión organizada recientemente por la revista «Casabella», el arquitecto F. Borsi ha hecho notar, en una conferencia muy interesante sobre el papel desempeñado por las revistas, que la arquitectura de todos los siglos, cuando llega hacia los años setenta, se detiene como si ella quisiera establecer un primer balance. Este era el caso para los «maneristas» florentinos de 1570, los eclécticos bajo Napoleón III y bajo la Tercera República. Es en suma el instante fatal donde todas las experiencias del siglo se encuentran en estado de sincronismo momentáneo. Casi como cuando un obstáculo imprevisto durante una partida de caza de zorro provoca un agrupamiento general de los jinetes, que estaban hasta entonces en posición escalonada en el terreno.

Es justamente de esta coagulación provisoria que nacen las nuevas ideas. Si se hubiera preguntado a Buontalenti o a Ammannati adonde dirigían la arquitectura del Renacimiento, no se habría podido por cierto obtener la respuesta que nos parece hoy día tan natural: «¡Pero hacia el Barroco, claro!» Estaban sin embargo muy cerca pero lo ignoraban. Buontalenti, con sus fantásticos atrevimientos formales en el coro de la Santa Trinidad, estaba también tentado por una imposible reminiscencia de Brunelleschi. En la villa de Artimino, daba impulso al estilo lineal y «aplastado» de Michelozzo. Es justamente de estas oscilaciones, de esta voluntad de ir hacia adelante y hacia atrás en un propósito de investigación que nació la etiqueta de «manerista». Ella nos aparece precisamente hoy día como la manifestación, no de una

fantasía fértil no controlada, sino de una madurez crítica que sufre.

5. Y bien, esta situación no me desagradaba a priori, pues no tiene en sí nada de negativo. Hay motivo sin embargo para relevar que es mucho más compleja que las precedentes. En efecto, la crisis manierista de 1570 era asunto puramente italiano, la crisis ecléctica era europea, pero la de hoy día es mundial. Más exactamente, se trata de una serie de crisis no homogéneas, decaladas, hasta contradictorias. Por ejemplo, mientras que en el curso de los años 1955 a 1960 la arquitectura italiana intentaba de recuperar el «liberty», la América era atraída por el neo-clasicismo decorativo. Cuando el Japón descubría el hormigón armado y brutalizaba la morfología tradicional proveniente del empleo de la madera, el muro de Berlín traumatizaba esta ciudad y hacia vitales las proposiciones expresionistas de Sharoun, hasta entonces sepultadas en la tranquilidad de la civilización de consumación.

Es el peligro más agudo de estos momentos de espera y he ahí porque el espíritu crítico se hace fundamental, ya que la historia y la crítica, el pasado y el presente consiguen entonces reconciliarse y fusionarse en una sola actividad. De ahí la importancia mayor de las revistas, de los debates, de las reuniones de estudios internacionales. Es quizás el momento más propicio para eliminar la actual separación absurda entre los arquitectos que se ocupan de historia, de crítica y de investigaciones tipológicas y los que se definen a sí mismos «compositores». Este divorcio, nacido durante la segunda mitad del último siglo en las Academias de las Bellas Artes, no tiene ningún sentido, pues las dos actividades no pueden extenderse si se ignoran, una atareada en cavar fundaciones cada vez más profundas, la otra concentrada en la erección de muros sin fundación.

La fusión de estas dos categorías será obtenida sin duda más bien por un trabajo de grupos que por la creación de personalidades polivalentes. Será quizás la tarea principal que los próximos veinte años nos asignarán.

Giovanni Klaus Koenig nació en Turin en 1924. Arquitecto, alumno de G. Michelucci. Profesor encargado del curso «Caracteres distributivos de la arquitectura» en la Universidad de Venecia. Encargado de la «Historia del arte, historia y estilos de la arquitectura» en la Universidad de Florencia. Profesor de «Estética» en el curso de «Dibujo Industrial» en el Instituto de Arte de Florencia. Ha escrito, entre otros, los libros siguientes: «El envejecimiento de la arquitectura moderna, seguido de otros doce ensayos (Florencia, segunda ed. 1967)» — «Análisis del lenguaje arquitectónico (LEF. 1964)» — «Arquitectura alemana de la segunda post-guerra (Capelli, Bolonia, 1965)» — «La arquitectura del expresionismo, 2a parte (Vitali y Ghianda, Génova, 1967)».

Vive en una casa campesina situada en las colinas florentinas.

Dom Angelico Surchamp De una Arquitectura para el Hombre

Dom Angelico Surchamp. Nacido en Troyes en 1924. Entra a la Abadía benedictina Santa María de la Piedra-que-Vira en 1942. En 1948, Atelier du Cœur-Meurtry (Frescos en Auxerre, Troyes (Liceo, Capilla San Lucas, Hauts-Clos, San José), Romilly, Cambrai, Anost). En 1951,

revista de arte Zodiac, difundida a partir de 1954 por las ediciones de arte del mismo nombre (colecciones «La noche de los tiempos» (26 títulos), «Los puntos cardinales» (16 títulos), «La tarjeta del cielo» (20 títulos), «Introducciones a la noche de los tiempos» (3 títulos).

En el plan de la música, ha publicado en 1967, en Seghers un estudio sobre Alberto Roussel.

Estamos en una época en la cual la técnica corre el riesgo de esclavizar al hombre. No nos sorprende por lo tanto que la arqui-

tectura tenga tendencia a ser a menudo inhumana: lo contrario nos asombraría además. Y esto tanto más cuanto que, por la fuerza de las cosas, los «programas» técnicos, en la construcción ocupan un lugar y una importancia cada vez más grandes. Basta ver los planos de ejecución para convencerse. La sola obligación de prever las innumerables canalizaciones, al interior de los muros, es una exigencia a la cual no es posible sustraerse.

Pero esta exigencia, y las otras, cada vez más numerosas, hacen correr el riesgo de olvidar siempre lo más esencial. Le Corbusier usó una palabra funesta cuando habló de «máquina para habitar». Su pensamiento por lo demás fué traicionado por tales vocablos, y es necesario recordarlo pues nada sería más contrario a la finalidad de la arquitectura, arte de las artes, si ésta tuviera por fin crear «máquinas para habitar», de las cuales el hombre llegaría a ser uno de sus productos más que el dueño, un usufructuario en todo caso, no un poseedor. El hecho es esencial. Si nuestra época pierde poco a poco el sentido de todos los valores más fundamentales y más constantes en la historia de la humanidad, es debido en gran parte a que la noción de hogar está en menoscabo. La casa ha sido siempre uno de los hechos humanos esenciales. La familia es la base. Pero la familia exige la casa. Sin hogar, no hay familia; sin familia, no hay verdaderos hombres, es decir conscientes de sus deberes, de su dignidad, de su responsabilidad, eslabón de una cadena que trans-

mite un bien recibido a los que les sobrevivan. La cosa es tan evidente que asistimos, a medida que las necesidades del habitat urbano y de la vida urbana se desarrollan y se imponen, a una especie de necesidad psicológica de contraveneno. En cuanto llega el sábado por la tarde, comienza el éxodo. Se huye de la ciudad, de los grandes conjuntos, de los bloques impersonales, para escapar al campo. Y ahí, cada vez más, se compra una casa, se repara y arregla una vieja mansión a su modo, se hace construir una nueva de la manera más original, la más personal posible. Es que existe una necesidad vital, humana, con la cual no se puede transigir.

Siempre me ha sorprendido, por mi parte, leer de San Crisóstomo (354-407) lo siguiente: «La agricultura es la primera de las artes, el tejido la segunda, la arquitectura la tercera: la zapatería la última de todas. He ahí cuales son las artes útiles, necesarias». A lo que responde su contemporáneo San Basilio (329-379): «La arquitectura, el trabajo en madera y en metal, la agricultura, he ahí las artes esencialmente necesarias a la existencia, verdaderamente útiles». Se puede ver la razón que dirige esta jerarquía: el primer arte es el que es más esencial, sin el cual el hombre no puede vivir; el último el más inútil. Nosotros hemos sido educados a la inversa, desgraciadamente. Lo hermoso nos ha explicado (entre otros) Alain, se caracteriza por su superfluidad, su gratuidad. La arquitectura ha sido afectada por esta con-

cepción estética en la que el ideal se abstraía de la vida. Le ha parecido que, para hacerse perdonar por servir al hombre, le era preciso adornarse con fachadas y otras decoraciones inútiles, a menudo en desacuerdo con los lugares. Es verdad que hubo una reacción necesaria y que se predicó una finalidad funcional del arte de construir. Pero el funcionalismo no es únicamente material. No basta solamente poder hacer la comida en la cocina, dormir en la alcoba y mirar la televisión en la sala. Es preciso que la familia se divierta, que esté contenta, que se encuentre a sí misma. He ahí la verdadera importancia. Lo que es verdadero en el habitat de los hombres, lo es igualmente para el de Dios. Es preciso que los hombres de semejante parroquia se sientan como en su casa en su iglesia. Aún si ella es creada funcionalmente para los oficios y los cultos, si le falta ese carácter profundamente humano y personal, se convierte en una máquina de rezar a Dios y se vuelve inhumana.

Una vez que se ha comprendido esto, no se detiene uno más ante la fachada, que oculta una realidad a menudo sin relación con la disposición externa; se mira al interior y se comprende las leyes de la arquitectura eterna — de la cual el período romano nos ha dado una traducción ejemplar — que quiere que el santuario íntimo sea el hecho esencial, secreto, oculto, permaneciendo su apariencia exterior una simple transcripción, postulada y regida únicamente por esta lógica interna.

Richard Neutra A que precio?

No hay otro lugar mejor que el Zoológico para aprender el realismo. Una base de realidad verdaderamente humana y social es propuesta por el «biorealismo», la vida tal como es, la biología efectiva. Es esto lo que se trata de descubrir en los zoológicos más nuevos y no simplemente la diversión pura ante los retozos juguetones de los oseznos torpes y graciosos.

En un jardín zoológico, lo más imponente no es el impresionante edificio clínico donde la enfermedad es diagnosticada sin tardanza, estudiada y curada. El biorealismo más auténtico se manifiesta sobre todo entre los organismos sanos de esta burguesía animal.

Cada especie animal es estudiada con mucho cuidado durante años y se investigan sus necesidades vitales más minuciosas y sus reacciones psicosomáticas. Esto no es todo sin

embargo: este tesoro de conocimientos es según como le convenga a cada empresa de la era de la Ciencia — ¡APLICADO! Aquí esto no significa tantos metros cuadrados de jaula, evaluados según la ley, por cada mono y, por cada morsa, tantos litros o metros cúbicos de agua donde pueda recrearse. En absoluto. En los jardines zoológicos la era de las jaulas ha terminado. Existe para el porvenir de la humanidad un nuevo Humanismo, construido por la ciencia. La salud pública es evidentemente el bien popular más difícil de preservar. Desperdiciarla es un crimen.

Debemos repetirlo sin cesar: la arquitectura es la habitación a largo plazo de toda función humana, una investigación estable de la virtud popular. Nuestro aterrizaje más costoso en la luna es efímero, susceptible de correcciones, pasajero

en comparación con un proyecto terrestre de ciudad immortalizado en la solidez del hormigón. La investigación experimental, si no va adelante, debe por lo menos marchar paralelamente, exactamente como la ejecución ejemplar y la puesta en ensayo.

En los planos se investiga apenas por el momento y se aplica aún menos, el estudio, el gobierno y la supresión concertadas de los «crímenes de la civilización» en nuestro mundo falible unido aventuradamente en el grado de unidades de fabricación diversas.

Valdría la pena crear al menos como ejemplo este ambiente más sano, con el fin de establecer los fines y tratar de alcanzarlos. Cualquiera que sea el precio del primer caso aislado, los gastos serán fáciles de llevar por medio de una repetición en masa del modelo bien ejecutado.

Oleg Chvidkovski Arquitectura y Humanismo

En nuestro tiempo, el medio ambiente urbano se forma y cambia con una celeridad increíble. Los millares de edificios que surgen por todas partes engendran con ellos nuevas formas de organización de la vida. La situación se complica aún cuando se piensa que la elaboración de los planos de dirección, que es instantánea, establece prácticamente por largos años las condiciones de vida de los habitantes.

El problema esencial del humanismo en la obra del arquitecto es el de la relación óptima de lo social y de lo individual, en las grandes ciudades.

En la era de lo prefabricado, los arquitectos miden los territorios por decenas y centenas de hectáreas, y la población por colectividades de millares de habitantes. ¿No tendríamos tendencia, en estas condiciones, a no considerar más que los grupos sociales en perjuicio del individuo? Para nosotros, está claro que la esencia huma-

nista de la revolución socialista operada en nuestra práctica social tiene por consecuencia imperativa el triunfo de un humanismo superior igualmente en el dominio de la arquitectura. Esto se explica por una construcción en masa (en 50 años los soviéticos han construido 1.000.000.000. m² de superficie locativa en la ciudad, y 20.000.000 m² de habitaciones en la campaña), pero también debe interpretarse por la reunión de las condiciones objetivamente necesarias al desarrollo de la personalidad del hombre. El humanismo del arquitecto contemporáneo se mide según su capacidad para resolver los problemas técnicos, pero también por la manera de comprender el modo de vida en vía de formación, el psiquismo del habitante, por su capacidad de hacer surgir la llama de la emoción del hormigón armado y del vidrio, con la misma inspiración que se apoderaba de nuestros abuelos cuando construían esas admira-

bles iglesias con armaduras proyectadas al cielo. En nuestro tiempo, el arquitecto vuelve a ser (como en la antigüedad) un profesional de amplio horizonte. El arquitecto de hoy día se manifiesta en los dominios de la estética industrial, de la organización territorial, de las artes aplicadas, de la escenografía, de las exposiciones, y aún de la cosmonáutica, donde concibe las estructuras y la estética de las máquinas espaciales.

Lo principal es que el estudio del medio ambiente es posible en adelante solamente en el seno de una gran colaboración. El arquitecto cuyo proyecto es realizado como conclusión de un esfuerzo común de un equipo de oficios aférentes, se parece a un escenógrafo obligado a entrar en todos los detalles de la obra si quiere obtener la unidad de la estética y de lo funcional. En el siglo XX, él debe ser historiador y sociólogo, técnico y psicólogo, filósofo y poeta. . .

Sofu Teshigahara Cierta Humanismo de Cierta Interior

El poeta y filósofo Tagore, en una visita que hizo al Japón, visitó la casa de un gran burgués cuyo interior era de una extrema sencillez. Había un «kakimono» y un arreglo de flores, un cojín para sentarse y un pequeño cenicero en el cual se quemaba incienso. En el jardín se oía el agua que corría y el pájaro que cantaba... Tagore

dijo: ¡Qué divino! y qué riqueza! ¡He aquí la Belleza del Japón que yo admiro! El no conocía más que la decoración interior europea, donde la gente muestra todo lo que tiene. Había encontrado la verdadera riqueza en el Japón donde no hay casi nada para mostrar en la sala.

El Japón hoy día se encuentra muy influenciado

por la vida europea. Existe una tendencia cada vez mayor a seguir la vida exterior completa, no la vida interior. ¡Ahora se debería pensar en el Japón que Tagore había admirado! ¡Mañana será demasiado tarde!

La razón por la cual el tema « Humanismo y Arquitectura » atrae la atención de los arquitectos de hoy día se debería sin duda a las situaciones generales de los medios ambientes humanos que toman cada vez más aspectos desastrosos, a causa de las mecanizaciones que se manifiestan en todos los dominios de la sociedad actual. El problema del « Humanismo y Arquitectura » no dejaría de ser una de las más grandes preocupaciones de los arquitectos contemporáneos, ya que ellos son los responsables de los medios ambientes humanos, pero en cuanto a mí, arquitecto del Extremo Oriente, debo confesar que comienzo a tener el sentimiento de que el Humanismo, tal como ha sido concebido por los occidentales, no podría ya revelar la salvación, porque el Humanismo mismo siendo el resultado del pensamiento europeo — que ha sido la cuna de la civilización occidental con todas las calamidades del mundo moderno — no podría jamás encontrar una salida eficaz del círculo vicioso en el cual nos ha puesto.

Europa se ha empeñado a través de los dos mil años de su historia en establecer una civilización espléndida, siempre apoyada por una feliz convicción de que el mundo ha sido creado por Dios para servir a los hombres. ¿No es esta convicción que ha dictado todas las actitudes occidentales hacia todos los objetos fuera de

los hombres, que han considerado estos objetos como cosas que deben ser formadas, subyugadas y conquistadas por los hombres, haciendo siempre una segregación estricta entre los hombres y los objetos fuera de ellos mismos? ¿El Humanismo mismo no ha sido su invención inteligente para racionalizar este principio de la segregación, que ha sido la fuente inagotable del pensamiento europeo y madre de la civilización tecnológica de Europa? No se puede ignorar que gracias a ella se ha podido alcanzar el presente apogeo del edificio grandioso de la civilización maquinista, pero también, a la presente devastación de los medios ambientes humanos que exige hoy día nuestra reflexión sobre el « Humanismo y la Arquitectura ». Se diría que el hombre ha conseguido establecer la presente civilización industrial trabajando desde el alba de su historia para controlar la naturaleza, y que ahora es tiempo de tratar de encontrar el medio de controlar la civilización industrial en sí misma; y el Humanismo nos parece que se puede considerar como un criterio eficaz para esta nueva aventura humana. Pero lo que yo temo es que el Humanismo, basado en el principio tradicional del pensamiento europeo, terminará finalmente por crear nuevos males del siglo, destruyendo los antiguos, reemplazando sencillamente por otra la enajenación de la humanidad presente. ¡No escaparemos

jamás del círculo vicioso en que estamos metidos!

La naturaleza, tal como ha sido concebida por los occidentales, ha sido siempre una cosa que existía fuera de los hombres, mientras que en la naturaleza considerada por los orientales, los hombres han sido siempre incluidos. En estos momentos en que el imperativo es encontrar un nuevo polo de orientación, yo creo que se necesita un nuevo instrumento para ese fin y que este nuevo instrumento sólo sería posible encontrarlo en un repertorio hasta ahora desconocido a los orientales.

El Humanismo occidental ha puesto al hombre al centro del universo que lo rodeaba, de ahí una segregación completa del hombre de la naturaleza o de su medio ambiente. El abandono de este principio milenarista nos llevará necesariamente a los compromisos en la naturaleza, en la sociedad, o bien en los medios ambientes humanos que hemos ya creado. Lamento profundamente que mi vocabulario de la lengua francesa esté lejos de ser suficientemente capaz de hacer una exposición elocuente para poder persuadirlos, pero estaré muy contento si yo pudiera decirles que la situación de la arquitectura y del medio ambiente humano de la Europa de hoy día me preocupan francamente, ya que el destino de la Europa de hoy día podría ser el nuestro mañana.

Doctor P. C. Racamier Psicología del Espacio Arquitectónico

Psiquiatra y psicoanalista francés, médico de los Hospitales Psiquiátricos, ha sido médico-jefe del Hospital de Prémontré, después de una clínica psiquiátrica en Suiza francesa. Miembro de la Asociación Psicoanalítica Internacional y de diversas sociedades científicas, ha enseñado psicoanálisis en París y en Lyon y también en Suiza francesa. Continúa enseñando la psiquiatría psicoanalítica que ha enseñado igualmente durante varios años en la Clínica universitaria de Cery, en Lausanne. Ha publicado numerosos trabajos y presentado muchas conferencias sobre la psicopatología, la psicoterapia, el tratamiento psicoanalítico de las enfermedades mentales y la organización de las instituciones psiquiátricas. Trabaja actualmente en varias obras sobre los aspectos actuales de la psiquiatría psicoanalítica y en la realización de un Instituto psiquiátrico moderno.

El experto moderno en psicología no puede permanecer indiferente a la arquitectura y al arquitecto por la simple, evidente e incontestable razón que una de las funciones esenciales de toda creación arquitectónica es satisfacer ciertas necesidades psicológicas del hombre. En efecto, el hombre no sólo tiene necesidades materiales; éstas parecen por otra parte las más fáciles para satisfacer en el estado actual de la civilización occidental. Pero el hombre se traiciona gravemente cada vez que olvida sus propias necesidades psicológicas.

Es preciso reconocer aquí que en la gran mayoría de los casos, lo que el hombre conoce menos son sus propias necesidades psicológicas.

El psicoanalista puede descubrir qué necesidades psicológicas, a menudo ocultas, buscan satis-

facción en la vivienda, la casa, los edificios. El psiquiatra que observa y trata de hacer cambiar a los enfermos y que los observa entre los muros donde viven, conoce, a través de la patología, las leyes secretas que regulan la relación del hombre con su habitación. Pues la patología mental no inventa nada. Ella deforma y desequilibra empujando al exceso ciertos mecanismos o ciertas funciones cuyo principio es universal y normal. Y es así que pone en evidencia verdades psicológicas a menudo esenciales que de otra manera pasarían inapercibidas. Es verdad que conocemos solamente una parte de las leyes que rigen la psicología de los espacios habitables o arquitectónicos. Pero sabemos por ejemplo que la imagen de la casa es considerada universalmente como símbolo del regazo materno; este regazo del cual pocos se acuerdan, permanece sin embargo inscrito en el inconsciente de cada uno. El niño se encuentra tan desprovisto cuando nace, la necesidad que tiene de que su madre le prodigue todos sus cuidados es entonces tan fuerte y tan imperiosamente vital que jamás puede desprenderse del todo de esta primera aspiración; el sentimiento de seguridad que busca en su vivienda es una expresión durable. De ahí viene también que los muros deberían ser concebidos como envolturas.

Naturalmente la vivienda del hombre representa también su envoltura psicológica.

Aparentemente los aspectos dimensionales del espacio en que se vive son más sensibles. Y es cierto que las dimensiones, la forma y la estructura de los espacios sociales influyen de una manera notable sobre el comportamiento de los seres que los frecuentan.

Puede suceder que en un espacio estrecho, un enfermo reaccione, como si se sofocara físicamente, por el miedo o la violencia; puede por el contrario suceder que en medio de un espacio vasto se sienta literalmente perdido y aniquilado. Estos fenómenos de apropiación del espacio ambiente existen también en el sujeto normal, aunque con un determinismo menos riguroso que en el animal o el enfermo.

Existe un dominio donde el arquitecto y el psiquiatra piensan encontrar un campo de observación privilegiado: es el de las construcciones psiquiátricas: los hospitales y clínicas psiquiátricas constituyen en efecto verdaderos laboratorios de arquitectura.

Se advierte aquí que las necesidades psiquiátricas presentan uno de los dilemas de la arquitectura, que creemos sea el reflejo de un dilema psicológico específicamente humano: ¿es preciso hacer viviendas abiertas o viviendas cerradas? Tal cual, esta pregunta debe ser deseada. Las viviendas deben ser a la vez abiertas y cerradas. El hombre tiene que conciliar siempre sus necesidades de seguridad y sus necesidades de libertad, y el arte de la arquitectura es también saber conciliar en sus creaciones la necesidad de límites y la necesidad de expansión que están inscritas en la naturaleza del hombre. Es razonable estimar que la arquitectura constituye uno de los reflejos más justos de una civilización; a su nivel se integran la evolución técnica, la evolución psicológica, la evolución social y la evolución estética.

La relación del hombre con su arquitectura es pues estrecha; como toda unión es preciso, para que sea feliz, bastante ciencia y mucho amor.

Henri Lefebvre Humanismo y Urbanismo Algunas proposiciones

1. El antiguo humanismo « clásico » ha terminado hace mucho tiempo y mal, su carrera.

2. Este humanismo ha encontrado la muerte en las guerras mundiales, durante el crecimiento demográfico que acompaña las grandes matanzas, ante las exigencias del crecimiento y de la competición económicas y bajo el empuje de las técnicas mal conducidas.

3. Como si la muerte del humanismo clásico se identificara a la del hombre, se han dado recientemente grandes gritos de: « Dios ha muerto, el hombre también ». Pero estas

fórmulas populares en los libros de éxito no tienen nada de nuevo. La meditación de Nietzsche comenzó hace un siglo, durante la guerra de 1870-71, mal presagio para la Europa, su cultura y su civilización. Cuando Nietzsche anunciaba la muerte de Dios y la del hombre, no dejaba un vacío enorme: no lo reemplazaba con cualquier material, sino con el lenguaje y con la lingüística. Vencía el nihilismo que diagnosticaba. Nuestros autores que hacen dinero con los tesoros teóricos y poéticos del siglo XIX, nos sumergen de nuevo en el nihilismo.

4. El antiguo humanismo se aleja y desaparece. Era la ideología de la burguesía liberal. Sentía inclinación por el pueblo, por los sufrimientos. Cubría, sostenía la retórica de las almas bellas, de los grandes sentimientos, de las buenas conciencias. Se componía de citas greco-latinas mezcladas de judío-cristianismo.

5. Debemos aspirar a un nuevo humanismo, es decir a una nueva práctica y un hombre nuevo, escapando a los mitos que amenazan esta voluntad, destruyendo las ideologías que se oponen a este proyecto. La vida urbana no ha

comenzado aún. Inventariamos los restos de una sociedad milenaria en la cual el campo ha dominado la ciudad, cuyas ideas y valores, los tabús y las prescripciones eran en su mayor parte de origen agrario. La crisis de la ciudad tradicional acompaña la crisis mundial de la civilización agraria, igualmente tradicional. Ellas van juntas y hasta coinciden en parte. Nos toca a nosotros resolver esta doble crisis.

6. En la frase anterior, « nosotros » es solamente una metáfora que designa los interesados. Ni el arquitecto, ni el urbanista, ni el sociólogo, o el economista, ni el filósofo o el político pueden sacar de la nada formas y proporciones nuevas. Sólo la vida social, en su capacidad creadora global, posee o no un poder semejante. Los arriba nombrados pueden proponer, ensayar, preparar las formas y sobre todo inventar la experiencia adquirida.

Jean Bossu Proyecto de Unidad Social

El proyecto de unidad social de Jean Bossu — bosquejo de solución al problema urbano — responde al doble imperativo de habitat urbano y de expansión-entretenimiento intensificando la ocupación de un camino central en una extensión de 430 m. y ofreciendo la libre disposición de 40 ha. de parque a los 8000 habitantes de esta unidad. Agrupando 1800 viviendas, el centro urbano se

A. Strigalev Constantin Melnikov

Constantin Melnikov, uno de los más brillantes arquitectos soviéticos del siglo XX, nació en Moscú en 1890. En la Escuela de Bellas Artes de Moscú el joven Melnikov estudia los vestíbulos de estilo cretense, los halls ferroviarios de estilo romano, las iglesias de estilo ruso, los museos de la guerra de estilo clásico. Recibe su diploma de arquitecto en 1917.

Desde sus primeros trabajos autónomos, Melnikov rechaza la imitación de los estilos históricos, se dedica a buscar una arquitectura que manifieste su época, una época que trastorna el viejo mundo y no puede dejar indiferente a un artista.

De esta manera los comienzos de Melnikov coinciden con la Revolución rusa. Es una época extremadamente difícil, época de combates, de búsquedas incansables en todos los sectores de la vida. Se edifica una nueva Rusia, un nuevo modo de vida, una nueva cultura, nuevas relaciones humanas.

Las innovaciones más importantes en la construcción de esos años se deben a Tatline, a los hermanos Vesnine, a Ladovski, a Guinsbourg, a El Lissitski, a Nikolski, a Krimski y, desde luego, a Melnikov. Se construye nuevos tipos de edificios, se renueva los tipos tradicionales; se estudia y realiza nuevas soluciones para el habitat, los clubs obreros, los centros de recreación, las salas de exposición, los garages, las fábricas.

Constantin Melnikov desempeña un papel especial en este movimiento. Sus proyectos y sus construcciones no dejan a nadie indiferente. Tiene un sentido extraordinario de la forma en el espacio y no está de acuerdo con la tesis en la cual la forma sigue a la función. Según él, el arquitecto debe buscar una disposición óptima de la función en un espacio dado. Esto es lo que trata de hacer Melnikov en todos sus estudios y lo que hace con el primero de sus proyectos realizados, el pabellón del tabaco en la Exposición agrícola de 1925, que bautiza « Le gros Gris » (Makhorka). Melnikov modifica en esta ocasión el esquema tecnológico tradicional, en el cual la máquina para cortar el tabaco está dispuesta horizontalmente. Al darle él una posición vertical, gana un espacio considerable y destacado, dándole una forma expresiva.

Pero la realización más conocida es el pabellón nacional de la U.R.S.S., la atracción principal de la Exposición Universal de las artes decorativas y aplicadas que tuvo lugar en París, en 1925.

7. Ciertos pasos mentales son indispensables para la transformación de los conceptos y de los instrumentos intelectuales, a saber:

a) La transducción. Es una operación intelectual que se puede seguir metódicamente y que difiere de la inducción y de la deducción clásicas. La transducción construye un objeto teórico, un objeto posible, partiendo de informaciones que descansan en la realidad así como de una problemática planteada por esta realidad. La transducción supone un feed-back incesante entre el cuadro conceptual utilizado y las observaciones empíricas. Introduce el rigor en la invención y el conocimiento en la utopía.

b) La utopía experimental. Hoy día casi todos son utopistas. Pero hay varias formas de utopía. La peor es la que no dice su nombre, que se cubre de positivismo. Hay que considerarla experimentalmente, estudiando sobre el terreno sus implicaciones y consecuencias.

articula en un doble travelling donde Bossu ha querido juntar, en 30.000 m², todos los temas urbanos atractivos y recrear las atmósferas urbanas del Faubourg Saint-Honoré, de la plaza de los Vosgos, de las calles Rivoli, Buci, Mouffetard... igualmente los parques Monceau, Montsouris, Bagatelle... La estructura del travelling construido es ejecutada en ingeniería en forma de un inmenso « carroyage »,

Se puede decir que esta obra abre una página nueva en la arquitectura de exposición mundial. Es una construcción de exposición, liviana, provisoria; de formas insólitas que se gravan en la memoria. Esta obra tuvo una gran influencia sobre la evolución de la arquitectura y de la estética industrial modernas.

Un año antes, se había construido en Moscú un gran mercado dibujado por Melnikov y compuesto de una multitud de cabinas de madera alineadas como dientes de sierra. La alineación está dispuesta de tal manera que existe la mejor conexión con las salidas y la gerencia situada en el centro del mercado. El color vivo y acromático tiene un fin estético y utilitario: proporcionar un elemento de variedad en las alineaciones formadas de cabinas standard y orientar al cliente, ya que cada grupo de mercaderías está designado por su propio color.

Utilizando esta composición de dientes de sierra, Melnikov construyó en Moscú 4 garages y para la Exposición de 1925 se le encargó el estudio de un garage para 1000 taxis en París.

Melnikov rehusa utilizar las 3 dimensiones solamente: largo, ancho y alto. Prefiere las diagonales. La diagonal del rectángulo es más larga que sus lados. Al hacer diagonales los diámetros de sus composiciones, Melnikov obtiene una mejor visualidad del espacio que dispone. Sus edificios parecen así más grandes en el interior que de lo que se pensaba desde afuera.

Su estudio para el Club Zouïev (1927) se basa sobre una intersección de cinco espacios cilíndricos de diferentes alturas escalonados a lo largo de un eje longitudinal.

En el proyecto realizado para su casa (1927-1929) Melnikov utiliza el procedimiento estudiado para el Club Zouïev, pero reducido a dos cilindros. Es un ejemplo del procedimiento favorito de Melnikov, la confrontación de dos espacios de forma y de volumen idénticos pero presentados diferentemente.

En 1925, Melnikov obtiene el primer premio en el concurso para una Sucursal de la « Pravda de Leningrado » en Moscú. Para este edificio que debía ser original, el arquitecto propone un grupo de 5 cilindros idénticos, superpuestos y de vidrio. Los 4 cilindros superiores giran independientemente en torno de una escalera central. Melnikov menciona esta idea de rotación en un concurso para un Monumento Conmemorativo

8. Otro paso indispensable intelectualmente: discernir sin disociar los tres conceptos fundamentales, a saber: la estructura, la función, la forma. Utilizarlos alternativamente para el análisis de lo real así como para la operación llamada « transducción ».

Estas indicaciones metodológicas exigen un complemento y este es el sistema de significaciones.

Los arquitectos parecen haber establecido y dogmatizado frecuentemente los conjuntos de significaciones, mal explicados como tales y puestos bajo los vocablos « función », « forma », « estructura ». No los han elaborado partiendo de las significaciones percibidas y vividas por los que habitan, sino a partir del hecho de habitar, percibido y concebido por ellos. Habría motivo para formular este sistema, definido a menudo urbanismo por extrapolación, sin otro procedimiento ni circunspección.

dejando que los ocupantes elijan las fachadas. El proyecto de Bossu agrupa igualmente todas las distribuciones necesarias: negocios, administración pública, profesiones liberales, centro cultural, servicios médico-sociales, maternales, grupo primario, equipo deportivo, garajes, presenta por lo tanto el doble aspecto de centro urbano corregido y de centro de esparcimiento adaptado.

de Cristóbal Colón en Santo Domingo (1928). El arquitecto imagina dos conos invertidos unidos en la cima, en la intersección de los cuales situó el sepulcro de Colón. Quiere simbolizar el Antiguo y el Nuevo Mundo reunidos por el descubrimiento del gran navegante. El cono superior tiene dos palas triangulares movidas por el viento. El monumento da vueltas y sus formas varían.

En 1931, Melnikov participa en otro concurso en el cual habla de nuevo de esta idea de rotación para un fin funcional muy interesante. Se trata del proyecto para el Teatro de Sindicatos Moscovitas (MOSPS). Dibuja la sala de 3000 butacas en forma de cono truncado donde preve una platea amplia y 5 balcones.

Después de haber realizado 6 clubs obreros utilizando el mismo sistema, el arquitecto propone para el Club Roussakov, en Moscú, una serie de procedimientos nuevos. El edificio se construye en torno de dos ejes, erigidos uno en frente del otro: el primero, que se puede calificar de centripeto, orientado sobre la sala, y el segundo, simétrico, que regula el volumen exterior por un movimiento centrífugo de los bloques.

En el Palacio de la Cultura Maximo Gorki, una sala rectangular de 1000 butacas está dividida por un tabique amovible en dos locales del mismo tamaño, y en el Club de la Fabrica Bourévestnik, se encuentra el procedimiento inverso: la sala puede ser acoplada al gimnasio dispuesto sobre el mismo eje. Bajo el suelo amovible de las salas de estos dos clubs, Melnikov proyecta dos piscinas.

En general, los planos de Melnikov no son fáciles para leer. Es preciso tener un sentido sólido del espacio; movilizar todas las facultades de imaginación para discernir detrás de estos ortogonales los bloques exteriores y los espacios en sus 3 dimensiones.

En su tiempo, antes de estudiar arquitectura, Melnikov había terminado la sección de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Moscú. Esto le sirvió mucho, según él. Al recibirse de arquitecto, siguió con mucho interés los estudios de los artistas de su país y del extranjero, aprovechándolos para su obra. Melnikov fue durante toda su vida un tradicionalista, permaneciendo el fiel discípulo de sus maestros que fueron Korovine, Malioutine, Kassatkine. Toda la audacia de su investigación, la desconformidad frente a las realidades del día de

ayer, la voluntad de colocar al servicio del ser humano formas siempre renovadas son concentradas solamente en la arquitectura. Para Constantin Melnikov la arquitectura es el arte más completo, el arte que oculta virtualidades de expresiones verdaderamente inagotables.

Lista de ilustraciones

Constantin Stépanovitch Melnikov. 1966.
«Le gros Gris», pabellón de la administración del tabaco en la Exposición agrícola de Moscú. 1923.
El mercado del barrio Novo-Soukharevski. Moscú. 1923.
Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición Universal de las artes decorativas y aplicadas de París. Proyecto. 1925.
Fachada,
planos del piso bajo y del primer piso,
corte,
perspectiva.

Garage para 1000 taxis en París. Proyecto. 1925.
Club Zoulev en Moscú. Proyecto 1927. Cortes y planos.
La casa del arquitecto Melnikov en Moscú. 1927-1929.
Vista del conjunto,
planos del piso bajo y de los otros pisos.
Sucursal moscovita de la Pravda de Leningrado. Proyecto. 1923.
Monumento conmemorativo Cristóbal Colón en Santo Domingo. Proyecto. 1923.
Teatro de los Sindicatos moscovitas (MOSPS). Proyecto. 1931.
Axonometría,
plano.
El club de la Fábrica «Caoutchouc», Moscú. 1927.
El Palacio de la Cultura Máximo Gorki, Moscú. 1928.
El club Roussakov. Moscú. 1927.
El club de la Fábrica de porcelana de Doulovo. 1928.

Proyecto de ciudad-jardín en la región de Moscú. 1931,
fachada de la estación.
Palacio de los Soviets en Moscú. 1931,
fachada,
corte.
Exposición Melnikov organizada en 1933 en el marco, de la 5.ª Trienal de arquitectura y de artes decorativas de Milán.

N. B. Estos últimos años Constantin Melnikov se había consagrado al profesorado en la Escuela de Obras Públicas de Moscú. El arquitecto tiene actualmente 75 años. Con ocasión de este aniversario la Casa del Arquitecto de Moscú organizó una gran exposición retrospectiva de su obra cuyo punto culminante fué una velada en la cual tomaron parte los arquitectos de su generación, numerosos jóvenes y diferentes personalidades de las Artes y de las Letras (Ilya Ehrenbourg pronunció un discurso muy conmovedor).

H. Robert Von der Mühl Homenaje a Richard J. Neutra

Richard J. Neutra nació en Viena el 8 de Abril de 1892. Ha obtenido no solamente una gran notoriedad, sino un número incalculable de distinciones.

El aspecto de la arquitectura ha sido tratado por Neutra con una maestría perfecta. Lo que llama la atención es su humanidad.

Para Neutra, el problema consiste en estudiar

los medios propios para evitar que aumente el malestar en la vida de la gente, en su cuerpo y en su espíritu; es bajo este aspecto que él habla de arquitectura biológica o biosomática. Con el fin de propagar sus ideas y asegurar la continuidad, ha fundado varios institutos de investigaciones, en América, en Austria y en Suiza; sus propias publicaciones y las obras de

los autores que tratan de problemas análogos son publicadas por estos institutos.

Por el momento, el inspirador de esta vasta actividad, es Richard J. Neutra, maestro universalmente festejado y celebrado.

Nos asociamos con fervor a este concierto de alabanzas cuya amplitud corresponde a la grandeza de la obra.

Pierre A. Emery Los Castillos de Gondar

Después de la derrota de los invasores árabes los portugueses, que habían ayudado a la armada etíope a combatirlos, se consolidan en Etiopía haciendo venir algunos misioneros, tanto portugueses como españoles. A fines del siglo XVI, el emperador Sarsa Denghal construye en Gouzara el primer castillo del cual quedan aún algunas ruinas.

Desde 1619 a 1621 el padre Paez edifica en estilo renacimiento la sorprendente iglesia de Gorgora, Maryan Guemb, o el castillo de María, sobre un promontorio que domina la ribera norte del lago Tana.

El emperador Sousneyos, después de haberse convertido al catolicismo en esta iglesia, obligó a su pueblo a abrazar la religión romana. Los excesos de los misioneros inducen a las poblaciones a la rebelión y en 1632 una sublevación los echó fuera al mismo tiempo que a los últimos descendientes de los capitanes portugueses. Sin embargo, el monumento más antiguo de la ciudad es posterior a la evicción de los portugueses, por lo tanto es probable que algunos religiosos hayan podido permanecer en el lugar. Por otra parte, todo hace suponer que algunas de las 40 iglesias, con que contaba la ciudad, existían antes de su fundación. Por consiguiente, es razonable pensar que Gondar fué construida tanto por mestizos de portugueses como por albañiles dirigidos por ellos, ayudados por artesanos levantinos e indios.

El castillo de Fasilidas (1632-1667) acabado bajo el reinado de sus sucesores Tsadiq Johannes (1667-1682) y Yassou le Grand (1682-1706) es el monumento más imponente del conjunto imperial. Una terraza unía el castillo de Fasilidas al de Yassou le Grand y cubría una vasta excavación llamada piscina de Fasilidas la que probablemente servía de cisterna. Una de las

fachadas del castillo de Yassou está intacta. Frente a este castillo hay dos edificios más pequeños atribuidos a Tsadiq Johannes. Son notables por su elegancia y refinamiento. Uno de ellos es la biblioteca y el otro la cancellería de la cual no quedan desgraciadamente más que los muros exteriores y la torre.

La parte norte norte del conjunto fué construida en el siglo XVIII, bajo el reinado de Becafa (1721-1730) y de su viuda, la emperatriz Mentouab (1730-1775). Vista desde el exterior, el aspecto de esta parte conserva cierta aspereza medieval debido a las torres y a las almenas. Al interior, la sorpresa es grande al encontrar palacios y construcciones de aspecto amable y agradable y de un estilo que, como el de la biblioteca, hace recordar curiosamente el Renacimiento. En este grupo están comprendidos el palacio del rey Becafa, con sus vastas salas, sus caballerizas y su gran patio trapezoidal y el palacio de la emperatriz Mentouab. Se encuentran aún en este conjunto los baños y la casa de las preparaciones nupciales o de espon-sales que datan del reinado de Yassou le Grand. El conjunto imperial contenía aún dos iglesias, una en ruínas, destruida y reconstruida en el estilo tradicional etíope, Guemjabiet Maryam, el Tesoro de María y la otra, Attatami Queddous Micaël, San Miguel el Hermoso, que es mucho más interesante. Esta iglesia, que actualmente está un poco desfigurada, debió ser construida por el emperador Dawit III. Fué y es todavía ahora uno de los monumentos más característicos de la arquitectura religiosa de esta época. Los edificios del conjunto imperial, por interesantes que sean, no son el único atractivo arquitectónico y arqueológico de Gondar.

A 2 kilómetros al norte de la ciudad, en la cima de una colina, Yassou le Grand construyó

la abadía fortificada de Debra Berhan Sellassié. Su atractivo reside sobre todo en las pinturas interiores que decoran la iglesia, pinturas verdaderamente conservadas intactas desde su ejecución, consideradas como una de las más antiguas e interesantes encontradas en este país tan rico en pinturas religiosas.

Cuando quedó viuda, la emperatriz Mentouab hizo construir, sobre una colina a algunos kilómetros al oeste de Gondar, la importante abadía de Gousquam donde se encuentra su tumba. Al centro de una doble muralla fortificada, se eleva la iglesia circular de Débra Tsehaye, con sus gradas concéntricas y su techo cónico que descansaba sobre una galería circular. Esta iglesia tiene acceso, por una puerta abierta, a las ruinas del palacio y del oratorio de la emperatriz Mentouab.

Los detalles y adornos de las puertas y ventanas atestiguan el mismo extraño refinamiento que se puede observar en los otros palacios de la soberana.

En el curso de los siglos, los monumentos de Gondar han resistido a los incendios y a los terremotos. En 1867, después en 1888, Gondar fué saqueada primero por los soldados del ejército del emperador Theodoros que combatía contra un cuerpo expedicionario inglés, después por los derviches invasores. Las restauraciones efectuadas por las tropas del cuerpo de ingenieros del ejército italiano salvaron probablemente ciertos monumentos, desfigurados u otros destruidos. Desde hace veinti-cinco años, no parece que se haya hecho gran cosa para salvar Gondar que es uno de los más grandes atractivos del turismo etíope. Su acceso es fácil y cómodo. Pero existe el temor de que en algunos años Gondar desgraciadamente no sea más que un recuerdo y un montón de cascotes.

D. Borbor La Influencia de los jardines Persas sobre la decoración Islamica

La idea de dibujar jardines ha existido en el espíritu del hombre desde el día de la Creación. En sus momentos de éxtasis el hombre ha imaginado siempre jardines maravillosos en asociación con una dicha perfecta. Ha relatado su origen, el jardín de Edén con su belleza y su encanto. Espera gozar de la Vida Eterna en el

jardín exótico del Paraíso. Pero en ninguna parte como en Persia el jardín ha tenido tanta influencia en la moda, las artes, las costumbres, la filosofía, la religión.

Las fuerzas conquistadoras del Islamismo no impusieron ninguna idea en la decoración. En todo caso, desde el siglo IX la Persia había

escapado al control directo de los califatos para restablecer su vida social, artística y política sobre las huellas de los Sasánidas. La necesidad de una técnica de construcción acelerada impuesta por la época sasánida, reemplazó gradualmente la lenta y fastidiosa técnica de la construcción de piedra por un estilo alerta de

construcción de ladrillo. Para variar el color deslucido del ladrillo se recurrió a las tejas con dibujo floral geométrico, solución rápida cuando se trataba de cubrir muros y cielos rasos.

La razón de la adopción de los motivos florales como elementos decorativos debe ser atribuida a la falta de verdor en los países del Islam, generalmente caracterizados por un clima árido. Tanto el persa como el musulmán, abstracción hecha de la religión y de la fé, preservaba su alegría, su sed por el jardín. Se esforzaba por guardarlo en el tiempo y la eternidad.

La representación de la forma humana fué abundantemente empleada en el período islámico. La ornamentación adopta en Persia

formas y colores suntuosos, en la mayor parte de los períodos. En la época del Islam prosiguió normalmente su camino, sin tomar mucho en consideración la religión. Si llegó a tener una cualidad y un vigor excepcionales, no se podría afirmar que fué a causa del Islamismo. La fuerza de imaginación mostrada por el arte y la decoración persas durante la era islámica fué efectivamente la continuación de una alta espiritualidad establecida bajo los Sasánidas. Es evidente que el arte y la decoración persas no han tenido nunca cualidades individuales. Aparecen más bien como un arte definitivo, con la forma y el camino claramente trazados. El artista y el decorador trabajaban sobre el mismo

tema. Lo que más interesaba era el fin y no el nombre. Este punto no es aparente solamente en las divisiones del arte. Ninguna otra cultura se ha preocupado en efecto de guardar semejante unidad en las artes, partiendo de su decoración. Se podría atribuir el hecho a una civilización artística culminante llegada a su apogeo en el período safavida. Llegada a su fin, fué condenada a morir a principios del siglo XVIII.

El origen de este arte estático tenía por base la necesidad psicológica del verdor en todas las estaciones unida a la necesidad de una forma de industrialización y de producción en masa de ciertos objetos decorativos más bien que de las interdicciones religiosas.

Michel Ragon Retrospectiva de la Prospectiva Arquitectónica

La historia de la arquitectura se parece mucho a una historia absurda de las ocasiones perdidas. En 1893, la Escuela de Chicago se colocaba a la vanguardia de la creación arquitectónica. Pero cuando el más genial de los arquitectos de esta Escuela, Louis Sullivan, presentó sus planos para la Exposición Universal de Chicago, éstos fueron rechazados. El gran éxito de la primera Exposición Universal en el Nuevo Mundo fué «La Ciudad Blanca», construida en el estilo imperial romano por McKim, Mead y White. Pasarán cuarenta años antes de que los Estados Unidos encuentren el camino del progreso en arquitectura. En 1922, el rascacielos neogótico de Raymond Hood obtuvo el primer premio.

En 1925, el urbanista Agache propuso, para la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París, realizar una «extensión de París hacia el Oeste». Esta extensión será aprobada, y en el mismo lugar, treinta años más tarde. Pero entretanto, se había debido demoler obras que habrían podido constituir una admirable muestra de la arquitectura más audaz de los años 25: el Teatro Perret, el Pabellón del Nuevo Espíritu de Le Corbusier, el Pabellón Ruso de Melnikoff, el Pabellón de Austria de Josef Hoffman, el Pabellón de Lyon de Tony Garnier, el Pabellón de la Primavera de Sauvage.

En 1927, la arquitectura funcionalista había alcanzado su madurez y se fundaban las más grandes esperanzas en el concurso para el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra que podía dar una prueba evidente de la vitalidad de la nueva arquitectura. Sobre 377 proyectos presentados, el jurado se pronunció por el de Le Corbusier y Jeanneret. Pero M. Lemaesquier, delegado de Francia, consiguió dejar el proyecto premiado fuera de concurso con el pretexto de que estaba «dibujado con tinta de imprenta en lugar de tinta China». La

Sociedad de las Naciones llegó hasta la prevaricación jurídica modificando el contrato del concurso con el fin de descartar los proyectos modernos.

En 1931, el Concurso para el Palacio de los Soviets en Moscú hizo nacer las mismas esperanzas y Gropius, Mendelsohn, Le Corbusier, participaron en él. Pero una vez más fué trabajo perdido y triunfó el conformismo.

Por otra parte, la historia de la arquitectura moderna comenzó por una serie de imposturas y prácticamente no ha abandonado jamás esta vía. En todas las historias de la arquitectura moderna se hace alusión a un arquitecto del siglo XIX que prácticamente no construyó nada: Hector Horeau.

Sin embargo hubo arquitectos que se inspiraron en los planos de Horeau para hacer sus construcciones. Tales fueron Josef Paxton encargado de construir el Palacio de Cristal y Baltard con su proyecto de arquitectura metálica para la construcción de los Mercados Centrales de París. Más tarde, Hittorff construyó también la Estación del Norte en París inspirándose en Horeau.

Es preciso decir que, después de Hector Horeau, Le Corbusier batió todos los records de no ejecución de los proyectos presentados. Plano para el Palacio de la SDN en 1927, plano para la reconstrucción de la Puerta Maillot en 1929, plano para el Palacio de los Soviets en 1931, siete planos para Argel, desde 1930 a 1942, plano para Anvers Rive Gauche en 1933, plano de Nemours en 1934, rascacielos para Argel de 150 metros de alto en 1938-1942, innumerables planos para París desde 1922 a 1956, etc.

Se sabe que Le Corbusier produjo más proyectos que realizaciones, pero es menos conocido que Frank Lloyd Wright que dejó a su muerte 37 proyectos, entre los cuales están los planos

extraordinarios de urbanismo para Bagdad y Pittsburgh, el proyecto del Club Deportivo para Hollywood, el Capitolio de Phoenix Arizona.

Frédéric Riesler, expuso en París en el Gran Palacio en 1925 un proyecto de «ciudad espacial» en el cual trabajó desde 1918. Esta «ciudad en el espacio» se elevaba a niveles diferentes, el suelo estaba reservado a los parques, a las praderas y a los canales. Esta idea de una «ciudad suspendida» empleada corrientemente hoy día por los arquitectos prospectivos parecía en ese entonces delirante.

Uno podría preguntarse si la historia verdadera de la arquitectura no es de hecho la de estos proyectos, que quedan en el papel, pero cuya influencia es después considerable sobre los realizadores. Se puede preguntar también si no hay dos arquitecturas: una de investigaciones y de proyectos, la otra de realizaciones, siendo la segunda solo un eco debilitado de la primera.

Tony Garnier y Sant'Elia son menos importantes en la historia de la arquitectura que numerosos constructores? Con su CIUDAD INDUSTRIAL, Tony Garnier definía en 1900, con veinte años de anticipación, lo que se llamará el «estilo internacional» y formulaba los principios de base de la arquitectura y del urbanismo contemporáneos.

En cuanto a Sant'Elia, en 1914, su CITTÀ NUOVA introducía por la primera vez el movimiento en arquitectura escalonando en varios niveles: trenes subterráneos, plataformas para aviones, circuitos para los autos, escaleras mecánicas y ascensores para el público.

Se consideró que la CITTÀ NUOVA estaba adelantada cincuenta años a su tiempo. Pero cincuenta años después, parece aún particularmente «futurista». Simplemente, no nos parece en absoluto utópica.

Martin Pinchis Escultura — Arquitectura

A principios del siglo, la democratización de la arquitectura, la negación de toda decoración, la sencillez de las proporciones, la utilización de nuevos materiales y medios de construcción, acusaron el divorcio entre la arquitectura y la escultura, dos artes que en el pasado formaban una familia muy unida. La arquitectura industrializada, desprovista del socorro de la escultura se volvió pronto vulgar, monótona y sin ninguna personalidad. Pero, a su vez la escultura, en lugar de adaptarse, permanecía fiel a la cultura greco-latina, a los métodos tradicionales de ejecución y a los materiales clásicos. En un mundo mecanizado, la escultura guardó por lo tanto su delantal de pequeño contra maestre, los escultores quedaron como artesanos que hacían toda clase de oficios, teniendo como jefes algunos tipos de gran talento.

La escultura permanece, aún en nuestro tiempo, clásica en su esencia, no teniendo envergadura, imaginación, ni inspiración. Pues algunas protestas materializadas con ayuda de trozos enroscados de hierro viejo, de chapas enmohecidas mal soldadas, de madera ensamblada con negligencia, no pueden constituir una respuesta-reacción o una solución-guía para la escultura

de mañana, siendo únicamente las acciones superficiales de diversión que ocultan los verdaderos males. La imaginación de los artistas, sin embargo, unida a la técnica moderna, podría realizar una nueva escultura de un carácter mucho más poderoso. Estas nuevas obras de arte serán la expresión de la unión de la ciencia y de la estética, del artista y del ingeniero. El escultor debe tener una vasta educación científica y artística. Sus obras deberán ser establecidas en colaboración con un gran número de especialistas. Tendrá grandes ventajas, pues estas esculturas-arquitecturas no siendo habitadas y teniendo cargas a soportar, van a permitir la adopción de nuevas formas libres, mucho más osadas que en arquitectura. En un momento en que la vulgaridad de ciertos programas de construcción de habitaciones reduce la envergadura de la arquitectura, les toca a los escultores volver a tomar la iniciativa tan brillante de Kasimir Malewitsch y de su escultura «Arquitectura Dinámica».

Los futuros monumentos podrán tener formas complejas parabólicas-hiperbólicas simples y compuestas, con decenas de metros de alto. Una técnica avanzada como las de las láminas

de hormigón armado, simples o precomprimidas, pueden favorecer la realización de formas absolutamente nuevas. Otras estructuras cuya expresión artística ha sido insuficientemente explorada pueden dar lugar a otras investigaciones. Con materiales usuales — guijo, arena, restos de mármol, etc. —, métodos de empleo simples, revestimientos en madera, fierro, materiales plásticos, etc. —, gastos relativamente modestos, se puede realizar toda clase de composiciones esculturales dinámicas que ilustran bien nuestra época de movimiento. Unidades de una misma familia de formas esculturales pueden ser reunidas en arabescos aéreos, formando verdaderos juegos artificiales permanentes en el espacio. Bajo la acción del viento, según la manera en que han sido calculadas, estas formas pueden ser flexibles y tener balanceos que amplifican el movimiento de sus líneas.

El verdadero lugar de semejante escultura está en pleno aire, con el cielo y la naturaleza como cuadro. Mientras que una escultura encerrada en un museo huele a naftalina. Tenemos bastantes cementerios de esculturas, hagamos esculturas vivas.

R. Le Ricolais **Introducción a la Noción de Forma**

Mientras que Monge tenía la idea de «formas límites» para los cuerpos de tres dimensiones, C. F. Gauss consideraba ya la forma como una entidad matemática pura con propiedades intrínsecas. Al presente, se admite comúnmente que las matemáticas han puesto en evidencia un repertorio fantástico de formas.

Pero, en el dominio de la forma los conocimientos marginales son peligrosos y acarrearán perversiones de las cuales he aquí algunos arquetipos: el geómetra que piensa en términos de configuraciones rígidas actuando más o menos como el lecho de Procuste, generalmente tan ineficaz como el sistema de calles perpendiculares de San Francisco. El creador de modelos, aficionado a la geometría estética basada en la repetición (estilo tam-tam); este género de debilidad es frecuente en los creadores de estructuras espaciales que pretenden que las fuerzas seguirán las contorsiones de su espíritu.

El enamorado de la forma encorvada, a la manera de Le Corbusier. Este género de debilidad que introduce el aerodinamismo en los coches de niño. El aficionado de lo sensacional, que busca las formas llamadas excitantes. Ejemplo:

una pirámide sobre su cima. El observador del mundo orgánico con objetivos tales como la conversión de orugas en monorails o panales de miel en ciudades.

Las formas y las estructuras son las consecuencias pero no el origen de la vida.

En el curso del siglo pasado, Bravais suscitó una nueva disciplina, la cristalografía que ha forjado un nuevo concepto de orden y planteado fructuosas preguntas sobre la geometría, conduciendo a lo que se llama «las condiciones de equipartición del espacio». Las condiciones matemáticas de la equipartición del espacio han sido resumidas por Lord Kelvin que ha definido el tetracaidecaedro, el cual ha llevado a la noción de funciones pulsativas, base del estudio de las vibraciones.

Formas y vibraciones: Para ciertos problemas es importante determinar la frecuencia de las vibraciones con el fin de evitar el fenómeno de resonancia que puede venir de la estructura.

El examen de un trazado óptimo de columnas da un ejemplo de la manera en que el estudio de las vibraciones puede conducir a la creación de formas nuevas. Cuando se dispersa un polvo

ligero sobre una membrana que vibra, se obtienen configuraciones nudosas que forman redes ortogonales o grupos de configuraciones radiales y periféricas. La posición nudosa permite así constatar una frecuencia considerada como determinante de la forma.

Los matemáticos han desarrollado una clasificación de curvas elásticas. La curiosa variación de forma de estas curvas resulta de la indeterminación del signo radial de la curvatura. Las aplicaciones prácticas de estas formas pueden presentar un interés, vemos un ejemplo de esto en ciertos recipientes de líquidos calculados de acuerdo con esta teoría.

Así, el lenguaje matemático y sus símbolos han sido y serán siempre un recipiente de formas aún inexploradas. Es una regla que hace que la abstracción de los conceptos puramente imaginados para expresar el pensamiento, han encontrado más tarde su lugar en el vocabulario de las ciencias aplicadas. ¿Hasta qué límites puede el hombre esperar comprender la naturaleza? Como lo ha notado Eddington, no hay confusión posible entre los objetos naturales y los hechos por la mano del hombre. La vida implica formas, pero la recíproca no es verdadera.

Marc Gaillard **Carta de Francia**

Es la ciudad de Grenoble y las estaciones vecinas — aprovechando la ocasión de los Juegos Olímpicos — que cuentan con el número más grande de edificios modernos de cualidad. En Grenoble mismo se termina la construcción de la Aldea Olímpica, del Centro de Prensa (arquitecto Novarina), de la Casa de la Cultura (arquitecto Wogensky), del Palacio de las Exposiciones (Jean Prouvé), de la Estación

SNCF, de la nueva Alcaldía (Novarina), del Campus universitario científico (Bovet y Ca-coub), mientras que la ciudad se enorgullece de poseer los tres inmuebles más altos de Francia — las 3 Torres de la Isla Verde debidas a los arquitectos Pierre Puccinelli y Roger Anger.

Pero los Juegos Olímpicos han servido igualmente de pretexto, a la ciudad de Grenoble,

para organizar el Symposium Internacional de Escultura monumental. Durante dos meses, 15 artistas venidos de 11 países han trabajado para realizar obras de grandes dimensiones que se van a colocar en diversos puntos de la ciudad.

Además, la reconstrucción de la mayor parte de los edificios públicos de Grenoble, ha motivado el encargo de numerosas obras.

J. L. C. Choisy **Holanda 1967**

Dos obras parecen representar dos tendencias importantes del momento. Se trata de la casa de estudiantes en Amsterdam de H. Hertzberger y del restaurant para el personal de la escuela politécnica en Enschede de J. van Stigt.

Hertzberger trata de buscar formas expresivas y particulares no solamente para cada función sino también para cada situación. Como demostración ha incorporado en su casa para estudiantes una calle colocada al nivel de los techos de las viejas casas vecinas. Esta calle da acceso a los estudios para estudiantes casados, es concebida como un prolongamiento común a las viviendas, es más que una galería de acceso,

es un lugar de residencia al exterior, un punto de reunión, una calle en la cual los niños pueden jugar sin temor a los peligros de la circulación. En el piso bajo del inmueble se sitúan las funciones generales, como restaurant universitario, biblioteca, etc.

J. van Stigt se hace notar por su proyecto para la aldea de niños Pestalozzi, por el cual ha obtenido el permiso de Roma holandés.

En 1963 recibe el encargo para un restaurant destinado al personal de la nueva escuela politécnica de Enschede. Gracias a esta primera realización, él continúa sus estudios para desarrollar una estructura universal.

El arquitecto ha reconocido el porvenir de la prefabricación, el papel en la arquitectura de la producción industrial en serie, todo es concebido y articulado para la repetición.

Sin embargo este estructuralismo riguroso es articulado y concebido de tal manera que permite la creación de espacios libres y humanos en relación estrecha con el exterior.

En conclusión, dos jóvenes arquitectos de los cuales uno ha escogido defender los derechos del individuo a menudo amenazado por las soluciones en masa, y el otro que acepta el desafío de un mundo totalmente industrializado y busca darle una forma humana.

E. Girault **Senegal**

Las realizaciones arquitectónicas actuales en el Senegal pueden ser clasificadas en 5 categorías: 1) Las chozas y cabañas tradicionales. 2) Los edificios de estilo llamado «colonial». 3) Las realizaciones relacionadas con el habitat moderno. 4) Los edificios públicos y monumentos modernos. 5) Los edificios religiosos. Las Iglesias y Mezquitas presentan un gran interés desde el punto de vista estético. Las fuentes de inspiración arquitectónicas para las mezquitas senegalesas son triples: el estilo sudanés, el estilo hispano-morisco, el estilo pseudo-oriental. Las tres mezquitas más grandes del Senegal son la mezquita central de Dakar, la de Diourbel, y

la de Touba. La decoración interior de la mezquita de Dakar, ejecutada en cerámica es una maravilla, y se puede afirmar que se trata de un verdadero renacimiento del Arte Hispano-morisco. En cuanto al futuro de la Arquitectura en el Senegal, el primer punto a asimilar concierne a la prioridad dada a los imperativos económicos en los países en vías de desarrollo. Es esencial que los urbanistas y los arquitectos se convenzan de que, en estos países esencialmente pobres, la concepción de las ciudades y de los edificios debe combinar lo «bello» y lo económico.

Para ser la «Grecia del Africa» el Senegal ha gastado sumas relativamente importantes en

Teatros y Museos, pero estas realizaciones están destinadas a una minoría restringida. Para ir más lejos, M. Arsac ha propuesto en el cuadro de la «Renovación de Medina» la realización de centros de intereses, verdaderas «Agoras» senegalesas. Desde el punto de vista arquitectónico, estos centros deberán ser modelos adaptados a la estética y a las realidades económicas locales. Los arquitectos que los construirán deberán pues sumirse en la vida senegalesa y penetrarse del alma del país. De donde la necesidad de la formación de arquitectos senegaleses asociados a los arquitectos de la Asistencia Técnica.

Alexandre Karvovski **Concurso de ideas**

Reconstrucción del centro de Moscú. Organización del núcleo central en los límites del recinto B.

Breve histórico:

Moscú, capital de la Unión Soviética, 6.400.000 hab. en 1966, territorio administrativo: 875 km², regado por el Moskowa. Estructura radio-concéntrica orientada sobre los kremlins y las

fortificaciones sucesivas. El sistema comprende actualmente 3 recintos, un cuarto y un quinto intermedios, en vía de formación. La antigua ciudad está en el interior del segundo recinto, llamado recinto B (4-5 km de diámetro). Bajo el poder soviético hay dos grandes períodos de urbanización: de 1931 a 1950, y a partir de 1950. Los años 1920-1930 dieron lugar a concursos de ideas y de proyectos muy fructuosos. Todos los

esquemas actualmente conocidos eran entonces avanzados: ciudad paralela, ciudad lineal, ciudad-madre y satélite, reestructuración racionalista y tradicionalista.

Las medidas de remodelación concreta fueron oficializadas en una serie de documentos a largo plazo: el Plan Director de 1935-1950, el Plan de Urbanismo de 1951-1960, los Principios de organización en vigor desde 1961. Hoy día, la

concepción virtualmente adoptada es la de la utilización intensiva del territorio administrativo existente, inscrito en el interior de la Autopista. Es en 1960 que este territorio alcanzó sus dimensiones actuales, incluyendo importantes espacios verdes. Se preve crear aquí una vasta zona de entretenimientos, con desarrollo simultáneo de las localidades existentes en ciudades satélites.

Actualmente se piensa en la valorización de los barrios antiguos, aumentando la densidad (la cifra adoptada es del orden de 250-500 hab/ha.). Las grandes líneas del urbanismo tienden en

cambio a descentralizar el núcleo histórico para hacer un centro metropolitano privilegiado, y a favorizar la constitución de distritos autónomos del orden de 500.000 hab., con aumento paralelo de los espacios verdes urbanos y periféricos.

El objeto del concurso era la reestructuración del núcleo histórico de Moscú, contenido en el interior del recinto B, de manera de elaborar una solución integral a continuación del Plan Director de 1968. Se trataba de proponer un conjunto adecuado de equipos administrativos, cívicos, culturales, y comerciales del habitat; de

valorizar la herencia histórica representada en particular por el Kremlin.

Se presentaron quince proyectos. De una manera general, los competidores se empeñaron en integrar el sistema formado por el centro de la capital a la organización estructural del conjunto de la aglomeración de Moscú.

El primer y segundo premios fueron repartidos entre el equipo Matfêev (Atelier I del Instituto del Plan Director) y el equipo Poliakov (Escuela de Arquitectura de Moscú). El tercer premio va al equipo Pavlov (Atelier II de la Agencia Mosproekt-2).

Thierry Gruber, Michel Marcary, Philippe Molle Una casa de la arquitectura, germen de ciudad

Persuadidos de que las futuras «ciudades» deben ser una creación colectiva de toda nuestra sociedad, hemos estudiado cómo cada una de ellas podría ser la obra común de los técnicos y de los habitantes. El principio de una «Casa de la Arquitectura, Germen de Ciudad», primera piedra de la ciudad, situada en el corazón mismo del centro urbano, prefiguración de la futura ciudad para los visitantes, es una de las soluciones deseables.

Las misiones asumidas por este organismo serían:

La promoción de la arquitectura

La investigación

La programación

La creación arquitectónica

La asistencia arquitectónica

La enseñanza de la arquitectura.

EL PROGRAMA

1. La agencia de arquitectura, donde los

técnicos administradores y artistas trabajarán en común en un mismo ambiente arquitectónico.

2. La sala de ensayos donde serán realizados los bocetos en gran escala, los ensayos de estructuras, etc.

3. La Escuela de arquitectura, compuesta de elementos idénticos a los de la agencia y de equipos específicos abiertos igualmente a los profesionales y a los otros estudiantes.

4. Equipos polivalentes: sala transformable rodeada de galerías de exposiciones permanentes, ateliers, restaurant drug-store, cafetería, tiendas, hoteles.

EL URBANISMO

1. La implantación

2. Las infraestructuras: galerías urbanas colectivas, red de caminos a nivel del suelo, circulación mecánica colectiva, losas de circulación para peatones.

LAS SOLUCIONES ARQUITECTÓNICAS Y TECNOLÓGICAS

Cuatro principios permiten la evolución de este organismo y su transformación una vez realizada la ciudad:

1. Elementos densos
2. Elementos desmontables
3. Elementos polivalentes
4. Elementos transformables.

REFLEXIÓN METODOLÓGICA

Nuestra opinión fundamental ha sido crear una estructura orgánica que esté a la altura de los nuevos programas confiados a los arquitectos y que permita a los usufructuarios participar en la organización de su plan de vida. Hemos rehusado una arquitectura visionaria y nos hemos limitado a presentar soluciones técnicas actualmente realizables.

Alexandre Karvovski Escuela de Arquitectura de Moscú

Presentación sucinta:

La Escuela forma arquitectos de 3 profesiones esenciales: Habitat y Equipos Cívicos, Construcciones Industriales. Urbanismo. Abajo, cuatro diplomas de alumnos que han terminado recientemente los estudios correspondientes. La Escuela de Arquitectura de Moscú es el único establecimiento de enseñanza superior especializado en la formación exclusiva de arquitectos.

Un conjunto deportivo:

Este centro deportivo sería construido en las afueras de Moscú. Las tribunas de 50.000 localidades para el estadio de football y las de 20.000 localidades del estanque de competición de remo serían ejecutadas en una composición espacial de una sola pieza. Bajo las tribunas, las salas de entrenamiento, las cabinas de los deportistas, restaurantes, bares.

Una ciudad en el Norte Grande

Lo esencial del diploma se concentra en el

esquema correspondiente a las condiciones de la ciudad de Norilsk, sobre el paralelo 72 (100 días de ventiscaña, viento de invierno meridional de 40 m/s con temperatura de -45°C , nevadas, noche polar, verano relativamente caluroso).

Idea general: 4 bloques de conjuntos de habitaciones de 12.500 hab. formando en el piso bajo un sistema ramificado de calles y pasajes cubiertos; inmuebles-pantallas que protegen de los vientos.

Una ciudad de pescadores en Vietnam

La ciudad es prevista para una población de 20.000 hab. Sería construida en un archipiélago situado en pleno océano, a 60 km. del continente. Es la falta de terreno para construir lo que determina el tipo de habitación, que toma el aspecto de estructuras escalonadas en forma de conchas y de torres cuyos pilones de base se apoyarían en el fondo del mar (6 m max.). Los equipos cívicos y los territorios públicos se

extienden también sobre el mar. Se puede reservar así el máximo de terreno natural y de verdor para las escuelas, los entretenimientos, los deportes. La comunicación entre las islas está asegurada por barcos y por un sistema de monorails. La ciudad se compone de 6 bloques de conjuntos de habitaciones que ocupan cada uno 2 a 3 islotes.

Una empresa de fundición

La fábrica se compone de 3 edificios de fundición idénticos, un edificio reservado a las fabricaciones auxiliares, una bodega de almacenamiento y el local de administración.

La idea arquitectónica ha sido sugerida tratando en una forma nueva las particularidades funcionales de los talleres de fundición. Con el fin de neutralizar los intensos desprendimientos de calor y de polvo, el autor propone una cubierta con diseño parabólico que debe proporcionar una ventilación natural enérgica.