

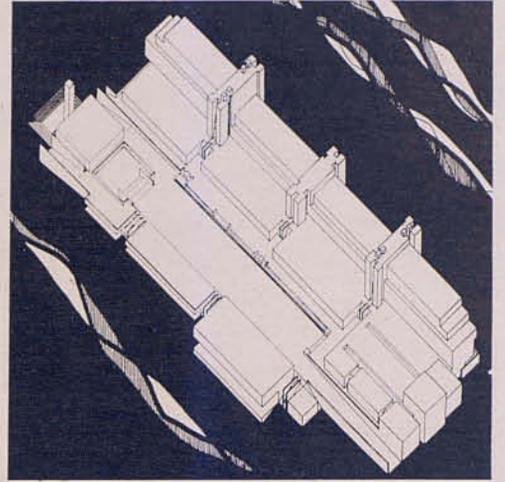


Dottore Architetto GAE AULENTI

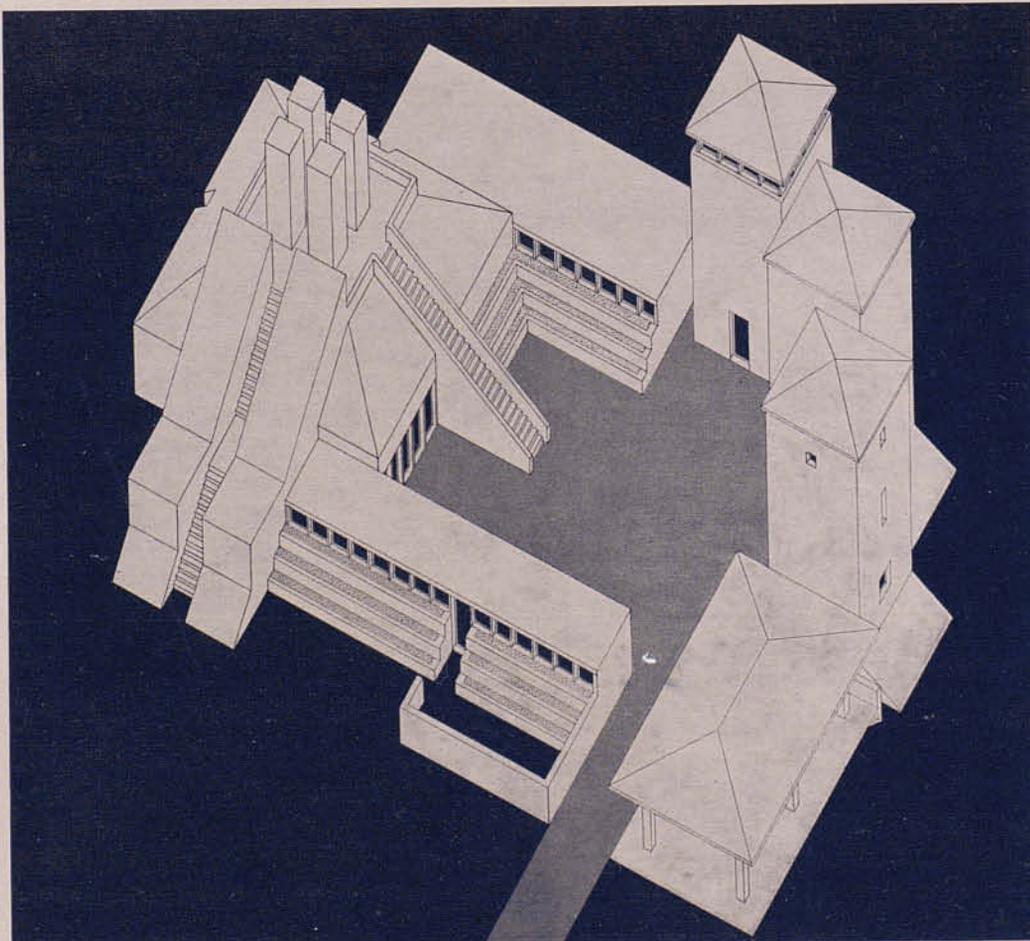
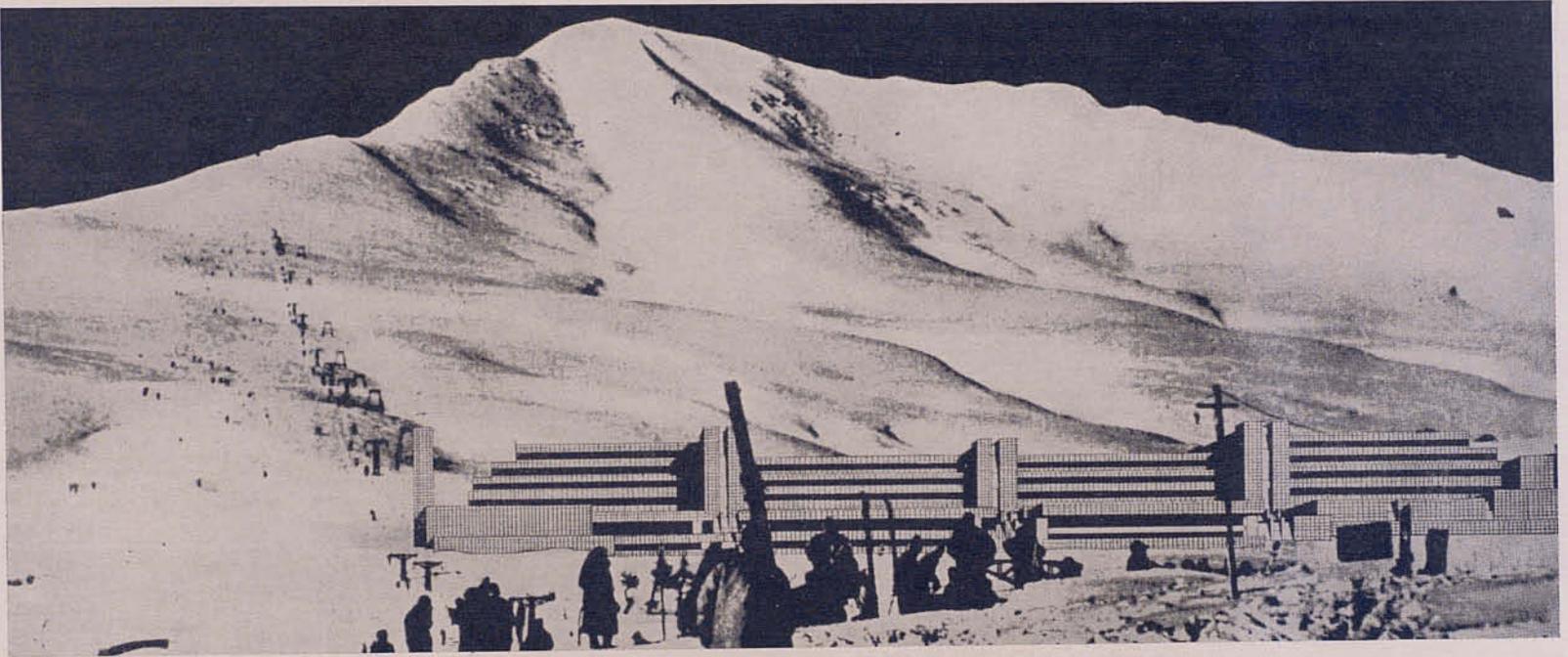
«Soy graduada por la Facultad de Arquitectura de Milán. He colaborado en la revista Casabella-Continuita dirigida por Ernesto N. Rogers, desde su primer número hasta su suspensión, impuesta por el editor. (Nosotros consideramos la revista suprimida aunque en realidad ha continuado editándose.)

»He continuado colaborando con Rogers, en la Facultad

de Arquitectura de Milán como ayudante de la asignatura de Elementos de Composición Arquitectónica. »He participado con los arquitectos del "Grupo de Casabella" en exposiciones y debates en las Trienales. »He sido durante tres años Vice-Presidente del ADI (Asociación del Diseño Industrial). Me dedico a la arquitectura y al diseño con estudio en Milán.»

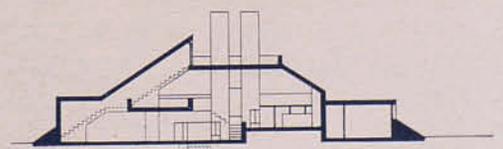


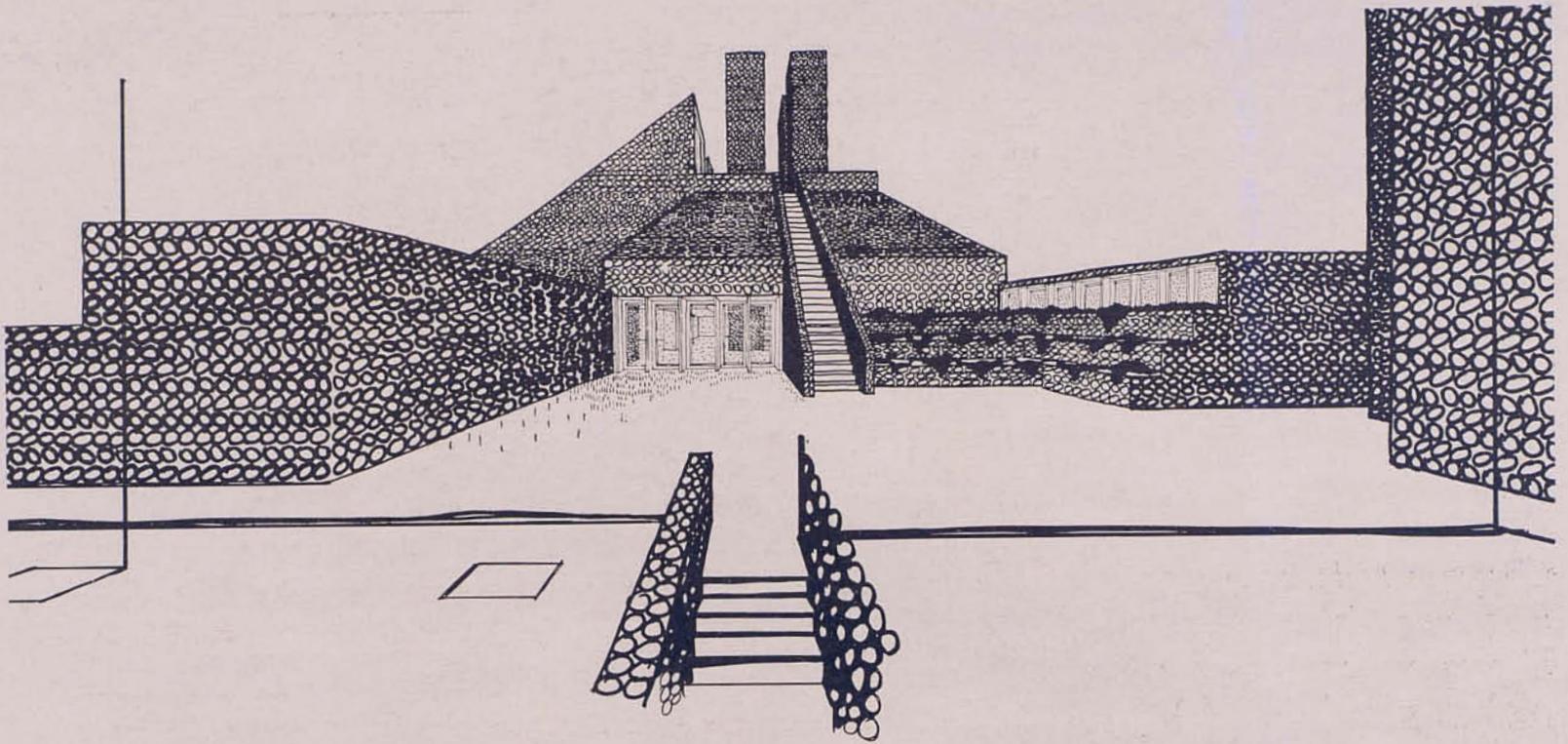
Centro de vacaciones, próximo al puerto del Tonale.



Proyecto para una casa en el bosque.

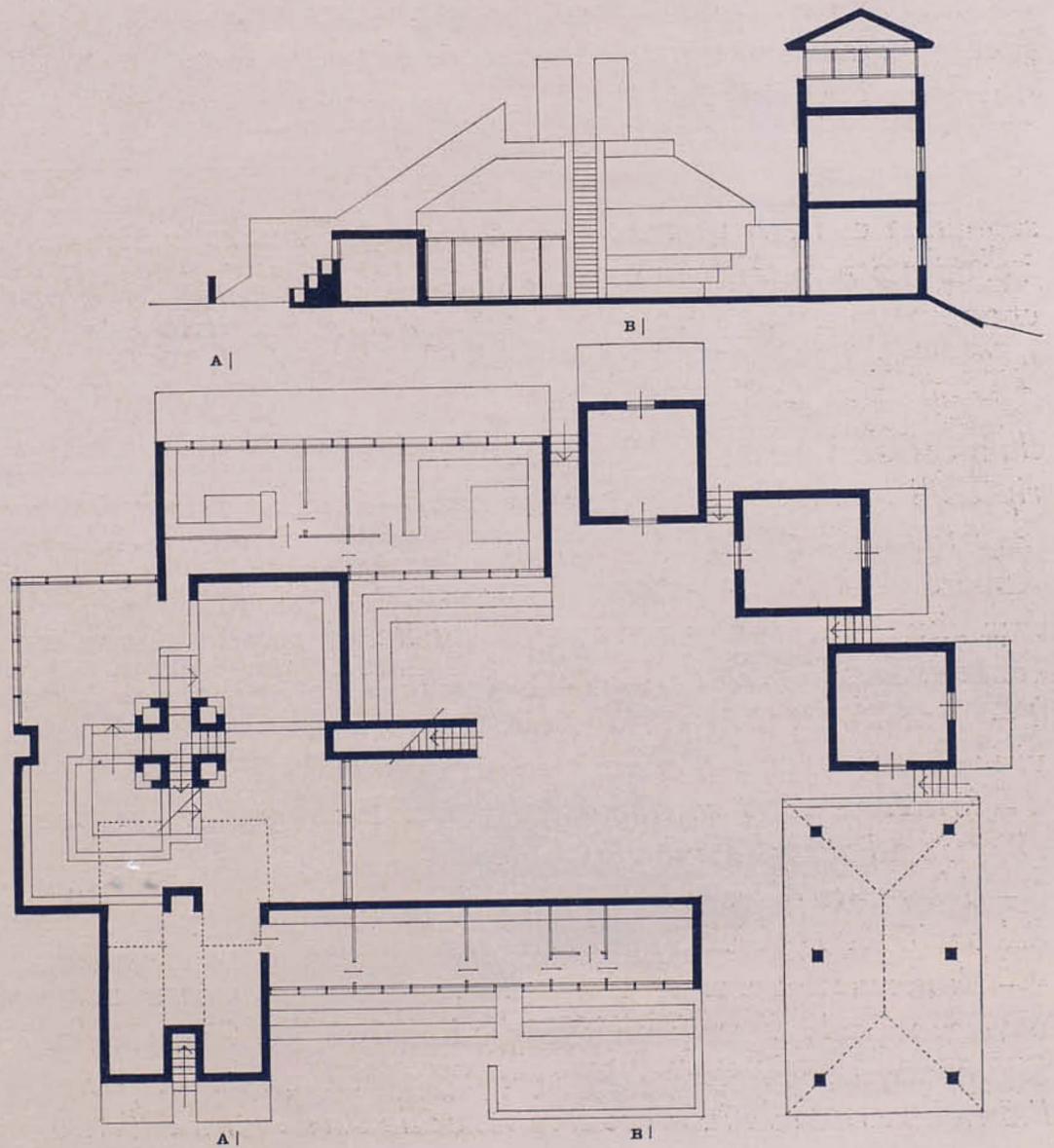
Sección por AA





Proyecto de una casa en el bosque. Vista del patio interior.

Planta y sección por BB del proyecto de una casa en el bosque.



GAE AULENTI PARLA SULLE OLIVETTI DI CORREA E MILA

Sono stata in Spagna, a Barcellona e in Galizia, per una visita ai negozi Olivetti progettati da Correa e Milà. E vi sono stata in quanto io stessa ho progettato i negozi Olivetti a Parigi e a Buenos Aires.

E' chiaro che è presente in quanto scrivo un confronto continuo fra i diversi lavori. Si tratta però di chiarire quale tipo di confronto può essere interessante e quali rapporti estrarre da questo confronto.

Evidentemente prima bisognerà segnalare le differenze e i diversi metodi di progettazione poi le conclusioni generali e le possibili relazioni.

Appare subito chiaro un dato fondamentale: quello della localizzazione. Da una parte due grandi città con due episodi isolati: Parigi, Buenos Aires; dall'altra un Paese, la Spagna, bombardato dall'immagine Olivetti.

Si vede quindi come la localizzazione ha determinato degli approcci diversi: da una parte una volontà di inserimenti formalmente clamorosi per intensità espressiva, dall'altra la decisione precostituita di un ritrovamento di sistema il cui concetto fondamentale fosse quello di un'immagine ripetuta.

Mi pare infatti che in tutti i casi, quelli cioè di Parigi e Buenos Aires come quelli di Coruña, Vigo, El Ferrol, Santiago de Compostela e gli altri negozi spagnoli, l'immagine Olivetti venga segnalata con forza anche se i metodi adoperati sono diversi.

Vorrei qui naturalmente non parlare della qualità dei negozi Olivetti a Parigi e Buenos Aires che non sta a me definire, ma posso parlare della loro qualità tecnica come «presenza» di una immagine.

Ora gli approcci sono diversi.

Il processo adoperato da Correa e Milà sta nel dichiarare la possibilità di ritrovare degli elementi ripetibili innestati in una poetica che si potrebbe definire quella di un «congegno del controllo percettivo e funzionale». E mi spiego:

Appare evidente una specie di crescendo che conduce il visitatore di questa serie di negozi da una situazione di osservazione a quella di penetrazione dei problemi e del lavoro che vi si compie. Si può schematizzare questo processo nei punti seguenti:

1 – Contatto strada e livello marciapiedi, le macchine esposte appaiono dentro una dimensione visiva controllata dall'altezza umana della vetrina.

2 – Primo contatto cosciente; si sale cioè un gradino, si penetra nella facciata, il soffitto si abbassa ad accogliere il visitatore.

3 – Il contatto diventa interessato, si apre la porta, si trova il banco delle informazioni, il livello del pavimento si mantiene lo stesso, ma il soffitto si abbassa ancora di più.

4 – L'informazione si precisa nella richiesta di dimostrazione di una macchina. Il livello del pavimento sale di tre o quattro gradini, il soffitto si mantiene quello del punto precedente.

Si trovano due situazioni diverse e distinte, una è la possibilità di «provare» la macchina, l'altra è la possibilità, quando la macchina si complica, di avere spiegato il suo funzionamento.

5 – Livello ufficio vero e proprio. Si salgono tre o quattro gradini, il soffitto sale al suo livello massimo. Qui vengono già elaborate dalla organizzazione, le decisioni del cliente. Il ciclo si chiude.

Su questo congegno, il cui sistema compositivo è basato sull'innesto di piani ortogonali si ritrovano pochissimi materiali, l'opaline della facciata, i muri trattati al rustico, la formica del banco informazioni, il linoleum del pavimento che ricopre anche i banchi di esposizione, i profili di alluminio che scandiscono piani e angoli, il perspex degli apparecchi di illuminazione studiati affinché il loro accostamento segnali una quota di soffitto. Si ritrova un solo colore il bianco nelle sue diverse tonalità.

Questo sistema viene proiettato e quindi va ad adattarsi nelle diverse situazioni e si può constatare come anche nelle situazioni dove lo spazio è molto piccolo come nel negozio di Pontevedra è possibile averne, anche qui, la lettura. Ma dove esso appare più chiaro è nel negozio di Coruña nel quale la dimensione e il rapporto con la strada permettono il dispiegarsi del congegno in maniera naturale ed armonica.

A Valladolid la situazione d'angolo del negozio obbliga il sistema a ritrovare dei nuovi aggiustaggi compositivi, mentre a El Ferrol del Caudillo lo spazio preesistente, contenuto tra piani non ortogonali pare contraddire la possibilità di un unico sistema ripetibile.

A Badalona, a Santiago de Compostela, a Vigo, a Leon si ritrova ancora una lettura armoniosa anche se non articolata, per limitazioni di spazio, come nel negozio di Coruña che rimane tra quelli da me visitati come il più originale ed esemplare del metodo seguito da Correa e Milà.

A questo punto il metodo da me seguito per Parigi e Buenos Aires. Non c'è nessun collegamento tra l'uno e l'altro negozio se non quello di essere essi stati progettati dalla stessa persona. L'impostazione è stata solamente quella di operare affinché l'immagine Olivetti fosse presente nelle due città in maniera in qualche modo significativa, e questo oltre la soluzione degli elementi funzionali, del resto molto elementari.

C'è un rapporto con le città dove sono situati?

Non in maniera diretta, anche se delle suggestioni devono pur esserci state. E proprio in questo senso, esaminando i risultati, si vede che l'elemento che accomuna questi negozi con quelli spagnoli di Correa e Milà è appunto il rapporto che tutti essi hanno con la città dove essi sono situati.

E' innegabile infatti che anche se Correa e Milà non dichiarano la stessa mia volontà di inserimento formalmente significativo, facendo emergere di più una dichiarazione di metodo, la presenza di questo tipo di negozio, per esempio a Pontevedra, assume un aspetto visivamente clamoroso, proprio perchè la dichiarazione di metodo è così antagonista, rispetto al tessuto preesistente.

E questo aspetto diventa ancor più clamoroso se si pensa alla violenza dell'immagine ripetuta in tutta la Galizia, e nelle altre città della Spagna.

GAE AULENTI HABLA DE LAS OLIVETTI DE CORREA Y MILÁ



Gae Aulenti. Lámpara sobremesa.



Gae Aulenti. Rediseño de silla plegable.

He estado en España, en Barcelona y en Galicia, para visitar los locales comerciales Olivetti proyectados por Correa y Milá. Me interesaba verlos por haber proyectado yo misma los locales Olivetti de París y Buenos Aires. Forzosamente va a estar presente en todo lo que escriba una constante confrontación entre las diversas obras. En cualquier caso se trata de aclarar qué tipo de confrontación puede ser interesante y qué conexiones pueden extraerse de dicha confrontación.

Es evidente que habrá que señalar, primero, las diferencias y los diversos métodos de proyectar, luego, las conclusiones generales y las posibles relaciones.

A primera vista se acusa un factor fundamental: el de la localización. Por una parte, dos grandes ciudades con dos episodios aislados: París, Buenos Aires; por otra, un país, España, bombardeado por la imagen Olivetti.

La localización ha determinado diferentes aproximaciones: por una parte, una voluntad de ingerencias formalmente impresionantes por su intensidad expresiva; por otra, la decisión preconcebida de hallar un sistema cuyo concepto fundamental sea el de una imagen repetida. Creo realmente que en cualquier caso, se trate de París o Buenos Aires, o de La Coruña, Vigo, El Ferrol, Santiago de Compostela y los restantes locales comerciales españoles, la imagen Olivetti aparece señalada con fuerza, incluso aunque los métodos empleados han sido diversos.

No querría hablar aquí de la calidad de los locales Olivetti de París y Buenos Aires, ya que no creo ser la persona adecuada para hacerlo, pero en cambio puedo hablar de su calidad técnica como «presencia» de una imagen.

En este punto las aproximaciones son distintas.

El proceso empleado por Correa y Milá consiste en declarar la posibilidad de encontrar elementos repetibles acoplados a una poética que podría definirse como la de un «complejo del control perceptivo y funcional». Me explicaré.

Es evidente la existencia de una especie de *crescendo* que conduce al visitante de esta serie de locales, desde una posición

de observación a la de penetración del problema y del trabajo allí realizado. Este proceso puede esquematizarse en los siguientes puntos:

1. Contacto desde la calle a nivel de acera. Las máquinas expuestas aparecen bajo una dimensión visual determinada por la altura humana del escaparate.

2. Primer contacto consciente. Se sube un peldaño, nos encontramos frente a la fachada, el techo descende para acoger al visitante.

3. El contacto se hace interesado, se abre la puerta, se encuentra la mesa de información, el nivel del pavimento se mantiene igual, pero el techo descende aún más.

4. La información se hace más precisa al solicitar una demostración de la máquina. El nivel del pavimento asciende tres o cuatro peldaños, el techo se mantiene como en el punto precedente.

Se ofrecen dos situaciones diversas y distintas. Una consiste en la posibilidad de «probar» la máquina; la otra, en la posibilidad, cuando la máquina es más complicada, de haberse explicado su funcionamiento.

5. Nivel propiamente de oficina. Se suben tres o cuatro peldaños, el techo asciende a su nivel máximo. Aquí han sido ya elaboradas por la organización las decisiones del cliente. El círculo se cierra.

En este complejo, cuyo sistema de composición se ha basado en el acoplamiento de planos ortogonales, se encuentran riquísimos materiales, la opalina de la fachada, el tratamiento rústico de las paredes, la formica de la mesa de información, el linóleo del pavimento que recubre también las mesas de exposición, los perfiles de aluminio que destacan planos y ángulos, el plástico de los aparatos de iluminación estudiados para que su aproximación señale un fragmento de techo. Un solo color está presente, el blanco, en sus diversas tonalidades.

Este sistema ha sido proyectado, y de ahí su adaptación, en vista a ubicaciones diversas, y es fácil comprobar como incluso en ubicaciones donde el espacio es muy pequeño, como en el local de Pontevedra, es posible realizar, también aquí, una lectura. Pero donde todo esto se presenta con

más claridad es en el local de La Coruña, en el que la dimensión y la relación con la calle permiten el despliegue del complejo de manera natural y armónica.

En Valladolid la disposición angular del local obliga al sistema a encontrar nuevos ajustes de composición, mientras que en El Ferrol del Caudillo el espacio preexistente contenido entre planos no ortogonales, parece contradecir la posibilidad de un sistema único repetible.

En Badalona, en Santiago de Compostela, en Vigo, en León, todavía se encuentra una lectura armoniosa aunque no articulada, por la limitación del espacio, como en el local de La Coruña, que permanece, entre los por mí visitados, como el más original y ejemplar del método empleado por Correa y Milá.

En este punto paso a exponer el método seguido por mí en París y en Buenos Aires. No existe ningún punto en común entre uno y otro local, a no ser el de haber sido proyectados por la misma persona. El único planteamiento ha consistido en conseguir que la imagen Olivetti estuviese presente en las dos ciudades de una manera en algún modo significativa, además de la solución de los elementos funcionales, por otra parte muy elementales.

¿Existe una relación con las ciudades donde están situadas?

No de un modo directo, aunque seguramente ha actuado algún tipo de sugestión.

En este sentido, al examinar los resultados, se observa que el elemento que une estos locales con los españoles de Correa y Milá es precisamente la relación que todos ellos guardan con la ciudad en la que están situados.

Es innegable que aunque Correa y Milá no declaren mi misma voluntad de acoplamiento formalmente significativo, haciendo emerger además una declaración de método, la presencia de este tipo de local, por ejemplo en Pontevedra, asume un aspecto impresionante precisamente por ser la declaración de método tan antagonística respecto al contexto preexistente.

Y este aspecto resulta más evidente aún si se piensa en la violencia de la imagen repetida en toda Galicia, al igual que en las restantes ciudades españolas.

Gae Aulenti

Agradezco al Colegio de Arquitectos de Barcelona el haberme invitado a venir esta noche, aunque creo que debe ser muy difícil iniciar un coloquio en un país que no se conoce. Las cosas que se dicen deberían ser apoyadas sobre la base de coloquios más frecuentes.

Pienso, en efecto, que el momento histórico en que nos encontramos es tan complejo que sería raro, y en todo caso negativo, que un pensamiento articulado cristalizara de modo que no previera la duda y no supusiera una continua mutación.

Lo que nos une, creo, se puede encontrar en el hecho de que podemos considerar la arquitectura como nuestra pasión, además de como nuestro oficio. Esto me anima a exponer algunas reflexiones mías.

Leeré pues unas notas sobre puntos que considero básicos en mis convicciones culturales. Deseo, ante todo, anticiparos algo: una aclaración sobre mi actitud personal. No soy un crítico militante, ni me dedico activamente a la elaboración teórica, pero creo que hay que hablar del trabajo propio. Hay que hablar juntos de las ideas que constituyen el fundamento del trabajo propio, porque existe una relación estrechísima entre la visión teórica de la arquitectura y el hacer arquitectura, entre pensarla y proyectarla. En esta relación, el elemento subjetivo tiene una importancia muy grande, porque en la arquitectura el momento decisivo coincide estrechamente con el momento creativo. Así que las reflexiones que expondré quieren aclarar la base ideológica de mi obra personal e intentan describir un proceso que depende de mis convicciones culturales y filosóficas.

Después os mostraré dos trabajos unidos por un único destino. Se trata de unos trabajos hechos para la Sociedad Olivetti, uno en París y el otro en Buenos Aires. Me parece necesario, antes de proyectaros las diapositivas de los trabajos, exponer una premisa; se refiere ésta al malestar que invade a un arquitecto cuando se pone a componer dentro de un espacio ya prefigurado. La necesidad de comprender, de gozar del conjunto de la arquitectura, es una característica conceptual de la arquitectura misma. Quiero decir que todo tipo de composición arquitectónica que se hace partiendo del interior, es decir de un espacio ya existente, puede demostrar, en el mejor de los casos, una hipótesis de reestructuración del espacio; es decir, un falso problema, y esta con-

dición no puede sino producir una situación experimental, y, como tal, pienso que debe ser elegida.

¿Cuál es la situación de la arquitectura hoy? El mito de las máquinas como modelo de la primera fase del movimiento moderno se ha sustituido por el comportamiento científico como modelo estético. Pero esta sustitución ha generado confusiones de competencia. Ahora sabemos muy bien lo importantes que son las relaciones entre la arquitectura y las ciencias; pero demasiado a menudo no se ha hecho otra cosa sino reproducir unas aplicaciones necesariamente mecánicas de teorías tomadas de otras disciplinas, de la economía, de la sociología, de la lingüística, a la arquitectura.

Los resultados de la arquitectura racionalista han provocado crisis y desilusiones así como debemos constatar hoy el fracaso de aquellas posiciones que no han sabido reconducir la arquitectura a sí misma y que se han limitado a gozar de los resultados de otras disciplinas.

Por otra parte nos resulta difícil aceptar hoy el absurdo del universo de márgenes fácilmente asimilables que la civilización de consumo propone en sus formas de violenta persuasión. Nos es difícil aceptar la proliferación incontrolada de las imágenes en el entero panorama de la civilización de consumo por la conciencia que poseemos de su caducidad y consumibilidad, así como por la pérdida que ellas expresan de todo valor de conocimiento.

Ahora bien, si creemos en la posibilidad de aprehender la naturaleza de las cosas por lo que ellas critican o revelan, ¿cuál puede ser nuestra posición? Si creemos que la búsqueda de las verdaderas necesidades del hombre lleva a un rescate y a una interrupción de la espiral de las contradicciones, ¿cuál puede ser el tipo de búsqueda con que debemos enfrentarnos? El problema no puede ser ciertamente el de la creación artificiosa de un código estable de referencia, sino el de proponer una dialéctica articulada entre valores históricos y búsqueda figurativa, volviendo a precisar históricamente el papel de la arquitectura.

Creo, y ésta es una convicción mía, a pesar de todo y como ancla de salvamento, en la recuperación de un lenguaje específico arquitectónico como premisa de una nueva libertad humana. La voluntad de querer participar de la realidad debe ser para nosotros una precisa exigencia moral e ideológica, y esto se podrá reconocer solamente si se

establece un sentido y una dignidad para las formas de la vida civil y, en nuestro campo, para la arquitectura y para la ciudad.

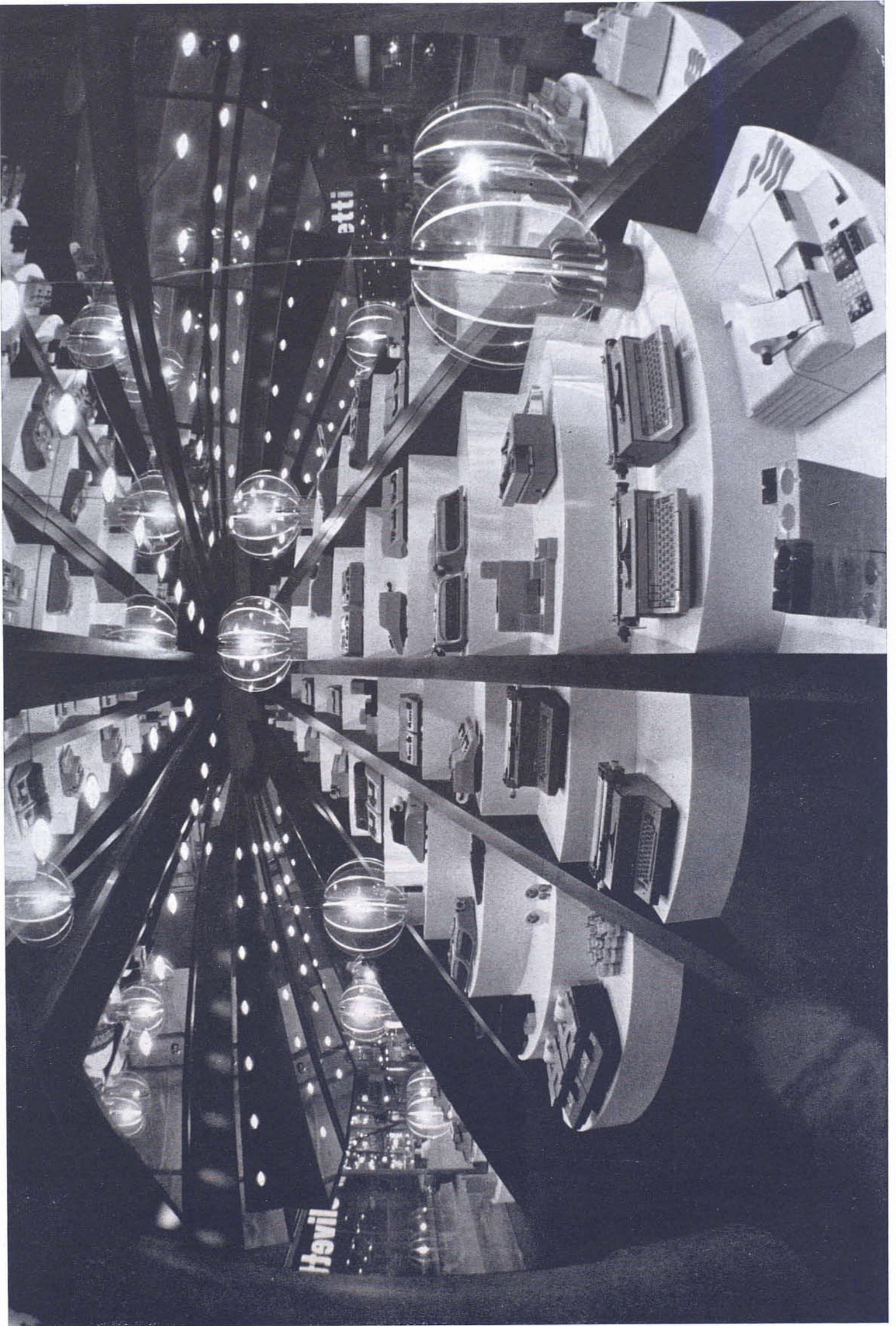
Creo en una arquitectura que tenga en cuenta el sentimiento de la participación colectiva, el único que pueda transformar en valor y devolver, a nivel de conocimiento, aquella masa desordenada de experiencias visuales ilegibles, por oscuras y caóticas; y solamente si se opone la dignidad de un orden formal al caos cotidiano se puede hacer llamamiento a la imagen colectiva. En este punto, el discurso se hace más personal, pues lleva consigo unas valoraciones subjetivas, quizás solamente intuitivas.

Creo que, en el intento de comprender la realidad, una posibilidad para profundizar en ella a fondo puede ser la de reconocer la coexistencia de la emoción en la civilización industrial y que se tenga que intentar una recuperación del sentimiento, del concepto de naturaleza como fuerza generadora del devenir de las cosas y de sus propiedades y calidades, sobre la base continua del concepto de historia como orden racional dado por el hombre.

En este sentido, una búsqueda formal que prevea también la posibilidad de implicar el sueño, la alegría como representación sintética y comprensiva de una idea a través de símbolos y figuras, puede representar quizás una de las posibles tendencias. Sobre estas reflexiones se apoyan también unas dudas, unos interrogantes, pero frente a la crisis de las distintas clases de fe, de las instituciones, de las ideologías, un arquitecto participa, sin lograr representar compromisos e instituciones nuevas, y los peligros relacionados con un arte que tiende a configurarse autónomamente son aceptables aunque sólo fuese por su valor de testimonio íntegro.

Oponiéndose a la primacía científica y racional como valores de calidad y de búsqueda de las verdaderas necesidades del hombre, lograremos quizás repeler las consecuencias de la civilización de consumo.

Por otro lado vemos una tendencia de la ciencia a ocuparse cada vez más del mundo de la actividad artística, considerando este mundo ejemplar para conocer e investigar la realidad y a prever luego sus comportamientos. En este sentido, posición científica y posición estética, podrán compenetrarse con intercambios recíprocos. Planteadas estas premisas pasaré a proyectar la imagen de estos dos trabajos.



La tienda que hice en París para la sociedad Olivetti se trata de un espacio donde, como quizá recordéis, Franco Albini había hecho en 1958 una tienda para la misma sociedad. Es un espacio muy regular y bastante banal en un edificio del Faubourg Saint-Honoré, con dos escaparates sobre la calle. Los elementos técnicos de la elección para este proyecto son de una construcción toda de madera y laminado plástico. En realidad, la posición frente a esta composición ha sido la de usar materiales destructibles, y pienso que evidentemente una imagen de este tipo no puede durar muchos años. Después de unos cinco años, como máximo, una imagen así tiene que ser cambiada, pues no tendría sentido, ya que está hecha para llamar la atención de la gente que pasa. He rechazado pues la obra, los mármoles, es decir todos los materiales estables, realizando en cambio una construcción en laminado plástico que se puede montar y desmontar en pocos días.

La composición está lograda por medio de líneas curvas que se superponen y forman planos a niveles diferentes. El techo interviene también en esta composición, bajando y subiendo. La idea que yo quería dar en este trabajo era la de la ciudad, es decir que para mí la ciudad es el lugar más importante para la lectura de una realidad. Al reproducir esta forma continua y articulada sin soluciones de continuidad quería hacer alusión a unas plazas, las plazas italianas quizás.

Hay también otros tres elementos alegóricos. Este pilar, que desde el punto de vista técnico es un pilar normal de los que hay en todas las construcciones, ha sido transformado en un objeto, que, en la memoria, de una manera muy sutil, puede recordar la forma de los vehículos espaciales, es decir la búsqueda del hombre en estos años.

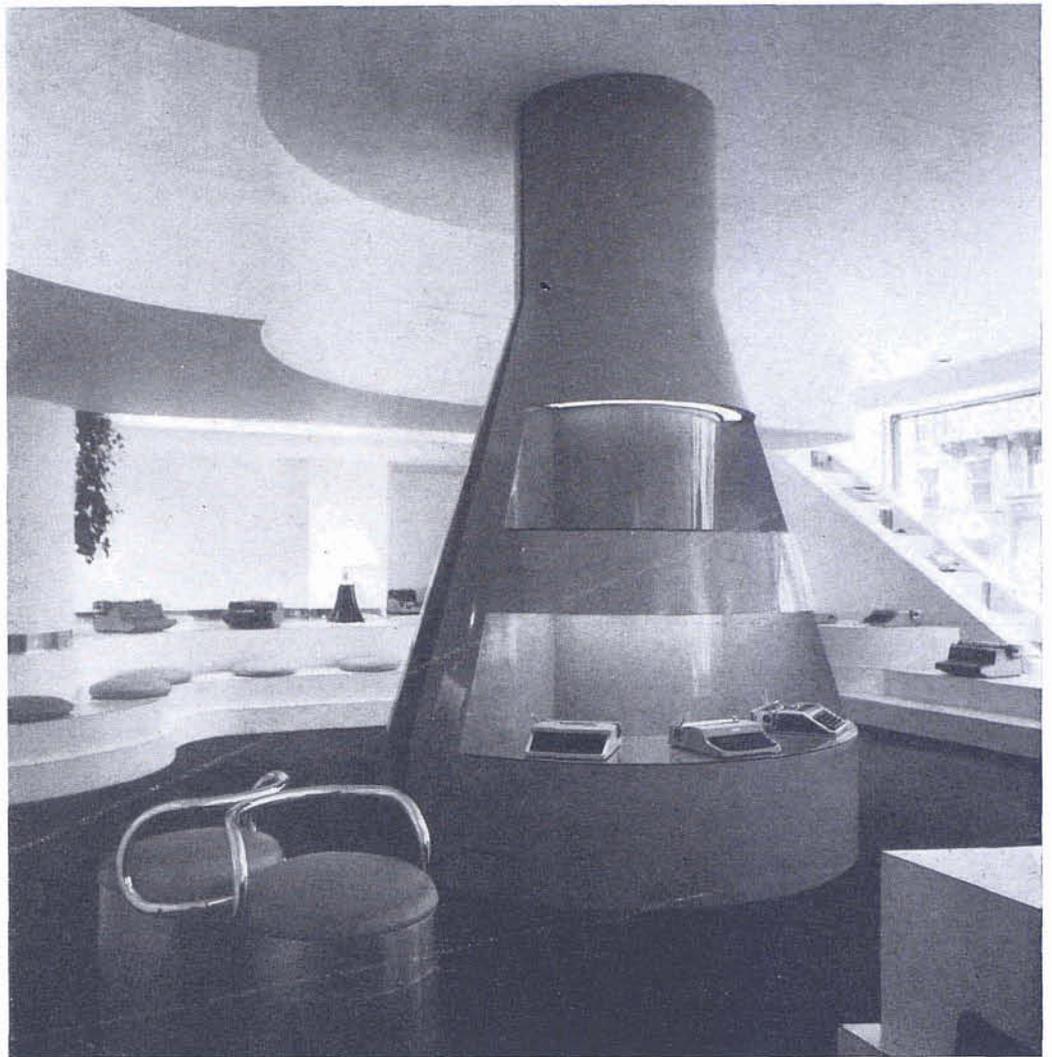
El otro elemento es el hombre, el hombre representado por esta escultura africana. El hombre que mira la plaza. El otro elemento es la escalera que, apoyada en el escaparate, sirve para sostener las máquinas y representa un símbolo de deseo de progreso.

Ahora bien, todo esto es difícil describirlo con palabras y la correspondencia entre palabra e imagen quizás pueda ayudar. Esta era mi idea. Otro elemento que quería coger era este desmitificar las máquinas.

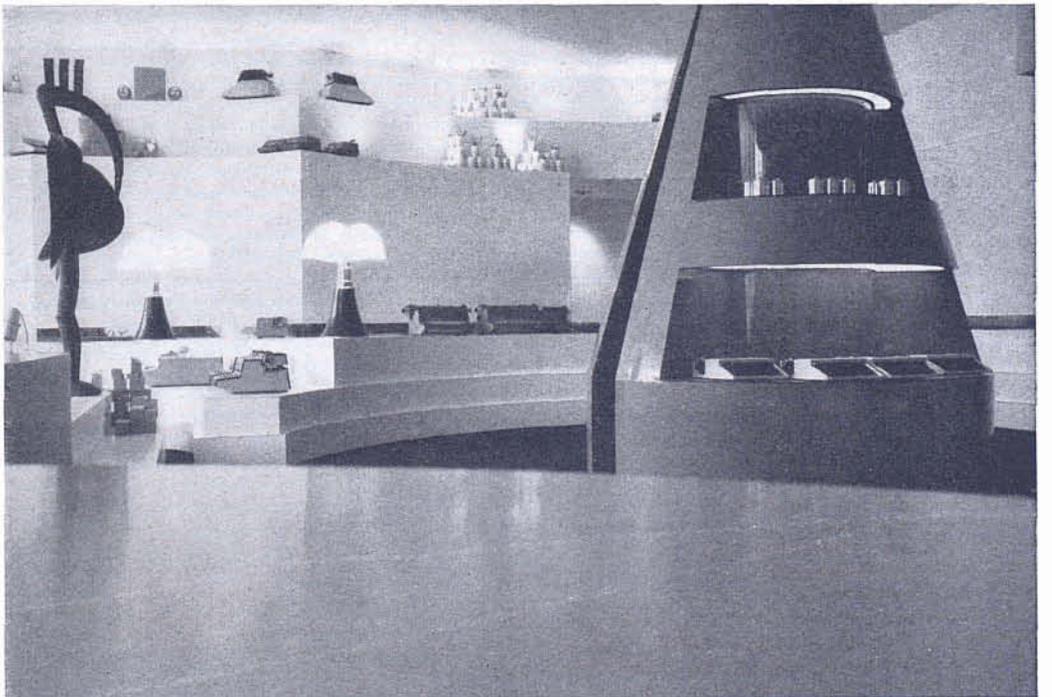
Como habréis visto, la iluminación está hecha a través de elementos de carácter general, pero también con unas lámparas apoyadas sobre los estantes: unas lámparas muy hogareñas que no tienen nada que ver con las máquinas.

Esta es la tienda que hice en Buenos Aires y expresa sencillamente cierto ardid técnico que adopté al hacerla. El ardid consistió en usar espejos para el fin que me proponía. Es difícil comprender dónde se acaba el espacio de la tienda y dónde comienza la ciudad de Buenos Aires. Quise que la ciudad entrase en la tienda y que no hubiese solución de continuidad entre interior y exterior.

El edificio es un rascacielos moderno situado en la esquina de la calle principal de Buenos Aires con una calle bastante importante. La tienda ocupa una de las esquinas de este edificio, y lo que yo quise destruir era la sensación del peso de este



Tienda Olivetti en París.



edificio sobre la calle. Quería hacer surgir en esta esquina un nuevo tipo de imaginación.

Sustituí un pilar de los más típicos que sostiene estos edificios, por esta imagen de la pirámide, una pirámide que sostuviera el edificio. No teniendo sitio para la pirámide, y con el objeto de hacer entrar la ciudad en la tienda, usé espejos.

El techo también fue hecho con segmentos de pirámide volcada que reflejan la ciu-

dad. Estando dentro de la tienda, los autobuses, las máquinas y la gente parece que se echen encima, casi con una sensación de angustia.

Por la noche se obtiene un cambio de la situación: es la tienda la que se echa afuera, en lugar de la ciudad que se echaba adentro.

El detalle del pomo, siguiendo la idea de la ruptura de los espacios, consiste en una esfera que, cuando se abre la puerta, se divide.