

Ana María Rigotti - Silvia Pamplona como

MATERIALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA



La tarea que enfrentamos es la elucidación de la teoría de la arquitectura,

de sus materiales más importantes: espacio, estructura y envolvente... Nikolai Ladovsky (1921)

MATERIALES ARQUITECTURA CUR

Ana María Rigotti - Silvia Pampinella comp.

DE LA
RA MODERNA
ATRO LIBROS

Materiales de la Arquitectura Moderna. Cuatro libros

Compilado por Ana María Rigotti y Sivia Pampinella

1ª Edición

Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario; A&P ediciones, 2011.
200 p. ; 29 x 21 cm.

ISBN 978-950-673-863-1

1. Arquitectura Moderna. I. Ana María Rigotti, comp. II. Pampinella, Silvia, comp.
CDD 720

Subsidio

Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

Diseño

Damian Plouganou

Borsallino Impresos, Ov. Lagos 3562, Rosario
La edición consta de 300 ejemplares

Índice

12 **Introducción**

Ana María Rigotti · Silvia Pampinella

22 **Moisei Guinzburg: fundar el estilo contemporáneo**

Ana María Rigotti

70 **Sigfried Giedion: el guardián de la torre**

M. Carla Berrini · Martín Gascón

100 **Làsló Moholy-Nagy: fundar una nueva gramática**

Silvia Pampinella

158 **Sartoris: la fase mediterránea**

María Pía Albertalli · Elina Heredia

In memoriam de Martín Gascón (1975-2010)
que nos brindó su presencia luminosa

Introducción

Ana María Rigotti
Silvia Pampinella

Editar un libro sobre cuatro libros ubicados entre las primeras teorizaciones de la arquitectura moderna corre el riesgo de que tal operación sea vista como el producto de una selección por la importancia capital de cada uno o como la propuesta de una secuencia de pensamiento sobre un mismo problema. En parte es verdad, pero nuestra selección lejos está de pretender ser exhaustiva o de constituirse en una panorámica. Una primera advertencia al lector es que estos libros fueron elegidos por la densidad de sus aportes y, también, por la escasa atención que han recibido durante largo tiempo. Son libros considerados menores, poco difundidos, poco debatidos o reducidos a simples catálogos. Sin armar una serie histórica, porque los casos no son suficientes, cada uno respondió con acento singular a la demanda sobre los materiales específicos de la arquitectura -en particular: el espacio, la estructura y la envolvente- y reafirmó su autonomía respecto a determinaciones representativas e históricas de manera análoga a procesos desarrollados en otras artes. Esa búsqueda de la autonomía fue un rasgo distintivo de las experiencias vanguardistas del primer tercio del siglo XX. En este sentido, los cuatro libros resultan paradigmáticos y se dibujan con claridad en ese vasto conjunto de reflexiones sobre la nueva arquitectura de los años veinte.

Stil' i epokha (1924) de Moisei Ginzburg, Bauen in Frankreich- Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton de Sigfried Giedion (1928), Von material zu Architektur (1929) de László Moholy-Nagy y Gli elementi dell' architettura funzionale. Sintesi panoramica dell' architettura moderna (1932) de Alberto Sartoris fueron textos olvidados o poco considerados. El de Ginzburg, por su única edición en ruso y la proscripción interna que sufrieron las búsquedas de esos años veinte, quedó por mucho tiempo fuera del circuito de las teorías que circularon en Occidente, aún tras

su tardía traducción al italiano hacia fines de los años setentas; el de Giedion también por su única edición de escasa difusión y por la trascendencia que alcanzó luego *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition* (1941) -que supuestamente absorbía sus principales argumentos, aunque el autor realizaba un giro de enfoque respecto a su primer libro-; el de Mohly-Nagy porque fue leído sólo como una didáctica que proponía un cambio en las artes visuales mediante nuevas técnicas de diseño; el de Sartoris porque fue considerado una mera colección fotográfica basada en una acumulación informativa descuidando la fuerte, aunque oscura, propuesta programática subyacente tras esa operación.

Son libros del período de entreguerras y, más específicamente, de la década que va de 1923 a 1932, o sea: desde la publicación de *Vers une architecture* hasta la publicación de *The International Style*. Es el período en que las búsquedas sedimentaban en teorías bajo formatos y géneros tentativos y con tendencia a normar una experiencia aún incipiente. Es la década clave donde se fraguó, debatió, expandió y cristalizó la renovación conceptual que acompañó a la experimentación arquitectónica. A diferencia del libro de Le Corbusier y el de Henry Russell Hitchcock y Phillip Johnson, estos cuatro libros no ocuparon lugares centrales en el momento de su edición inicial. Sin embargo, teniendo en cuenta el avance producido en estas relecturas, son imprescindibles para comprender la diversidad de líneas y de aportes, los vínculos escasamente explorados con teorías extra arquitectónicas y las particularidades de los debates en escenarios culturales diferenciados. Es decir, se trata de cuatro libros que han sido leídos reductivamente desde las hipótesis historiográficas que consolidaron el llamado Movimiento Moderno y que merecían una revisión.

Nos propusimos analizar cuál había sido su aporte de modo tal que pudiésemos desbrozar, no sólo el proceso de gestación y su recepción inicial, sino también su incidencia efectiva en las polémicas de su tiempo y abrigar alguna esperanza de que nos devolvieran parte de su riqueza inicial. Esta tarea siguió al desafío de analizar *Vers une architecture de Le Corbusier* “para desmontar (y volver a armar) aunque sea transitoriamente el aparato de seducción que todo mito encarna” -tal como señaló generosamente Jorge Francisco Liernur en el prólogo de *Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura* (2009). En este segundo desafío debíamos partir de la ausencia o escasez de seducción, aunque no de la ausencia de construcciones míticas.

Nuevamente intentamos desmontar el aparato teórico propuesto por cada autor tratando de relacionarnos con su figura, con sus ideas y/o con su obra, conscientes de las dificultades que implica investigar los temas y las figuras desde una colocación periférica a los centros fuertes de producción historiográfica y de concentración de los acervos documentales. Sin embargo, la elección de estos libros descuidados por las narrativas generales nos proveía del espacio para realizar un avance en la crítica de tales narrativas, ya sea porque lográbamos socavar algún presupuesto o, más modestamente, porque ampliábamos el repertorio de interpretaciones. De una u otra forma, partimos de la convicción renovada de que es posible, necesario y productivo cuestionar el canon. Las preguntas sobre el género fueron ineludibles como punto de partida: ¿tratado, ensayo, colección de fotos, didáctica, gramática? Asimismo, incluidos en qué temática general: ¿estética, teoría, genealogía? Sumemos las preguntas básicas de nuestra investigación grupal: ¿cuál es el aporte que hicieron mediante la inclusión del espacio, la estructura y/o la envolvente como conceptos para la definición de medios específicos de la arquitectura?

La estructura corresponde a cuatro capítulos que sintetizan los estudios particulares realizados sobre cada uno de los libros por parte de distintos autores, siempre en el ámbito de intercambios y debates del grupo de investigación.

Cuatro escenarios, cuatro debates.

Un ruso que trabaja para dar fundamento histórico y teórico a un nuevo estilo arquitectónico contemporáneo desde las nuevas condiciones de la revolución social y la innovación técnica, rescatando los avances del formalismo literario como matriz y sustrato de sus principales conceptualizaciones; un suizo que arma una genealogía de la construcción en hierro y hormigón armado en Francia e introduce la idea de espacio continuo; un húngaro que, habiendo recalado en el principal centro del debate de las vanguardias -Berlín- intenta desde la Bauhaus conceptualizar un sistema de lenguaje que vaya del material a la Arquitectura y, en cuarto lugar, un italiano que realiza el mayor esfuerzo de recopilación fotográfica de la nueva arquitectura bajo el auspicio -poco convencido- de Le Corbusier para propiciar el reconocimiento y normar una segunda fase —a la que denomina mediterránea- en la arquitectura moderna.

Los materiales -para Ginzburg- eran aquellos ya enunciados tempranamente por Ladovski -espacio, construcción y forma- y el ritmo el principio clave para articularlos. Giedion dibujaba la génesis del espacio liberado, aéreo, fluido entre interior y exterior, desde una revisión de la *Konstruktion* en sede francesa, donde la estructura juega un rol dominante posibilitado por las innovaciones técnicas. Para Moholy-Nagy, el material nuevo era el espacio y la indagación sobre los modos de articulación de los cuerpos en el espacio produciría una arquitectura nueva. Sartoris apostó a la envolvente materializada por los planos tensos de enduido y vidrio que definía el nuevo estilo.

En Moscú, el debate exigía responder a la producción masiva y eso condicionaba el repliegue de las investigaciones formales, aunque no la renuncia a los principios hallados, como el ritmo, ni a la condición artística de la arquitectura, que podían volcarse a la organización productiva. Desde Zurich, Giedion propone mirar las consecuencias de los adelantos técnicos en Francia para introducir un concepto nuevo del espacio que ya era una realidad y que permitía deshacer los lazos con la tradición de la Arquitectura como arte iniciando una nueva estirpe en el *Bauen*. En el debate berlinés, donde se cruzaron distintas indagaciones de la vanguardia sobre diversos campos y donde las teorías estéticas habían producido los mayores avances durante el siglo XIX, Moholy-Nagy -un pintor autodidacta con apertura hacia los debates y problemas de la cultura- produce un acercamiento científico, o pretendidamente científico, al estudio de la escritura en imágenes desde la indagación sobre la expresión, sus medios, su esquema de formas y articulación entre las formas, que queda abierto a ulteriores desarrollos. Desde Turín, aunque escribiendo en Ginebra, frente a un debate retrasado respecto a otros centros europeos, Sartoris contribuye a reavivar las raíces de la civilización mediterránea para demostrar que los modernos italianos habían logrado la capacidad de unir tradición y modernidad desde principios de racionalidad formal y que merecían un sitio de honor en la nueva arquitectura.

¿Hay una estética normativa moderna gestada en los libros publicados entre 1923-1932?

Entre los escasos estudios que habían abordado la producción de teoría en 1960, el capítulo “Los enciclopedistas” en *Theory and Design in the First Machine Age* (Londres: The Architectural Press, 1960) de Reyner Banham alinea los intentos normativos alemanes que culminarían con el libro de una sensibilidad

exquisita como es el de Moholy-Nagy. Como se puede ver en el capítulo correspondiente, el brillo de esta interpretación opacó el aporte de la indagación moholiana.

Werner Oeschlin, en Otto Wagner, Adolf Loos and the Road to Modern Architecture (Cambridge Univ. Press, 2002; edición original Zurich: 1994), dice que el pensamiento arquitectónico entre 1923 y 1932 adquiere una retórica de carácter programático y normativo a través de una pedagogía de la invención artística que prefiere clasificar antes que explicar y que a través de la referencia fotográfica de obras ejemplares, entendidas como criterio de autoridad demostrativas de la conexión entre teoría y práctica, presupone la consolidación de postulados comunes y aún la convergencia en formas estabilizadas. Esta aseveración, si bien roza los otros libros revisados, sólo nos sirve para el caso Sartoris.

18

Harry Francis Mallgrave, en Modern Architectural Theory. A historical survey 1673-1968, (Nueva York: Cambridge Univ. Press, 2005) se pregunta: ¿teorías del último estadio de un extenso proceso de despliegue de ideas que surgen en el marco de la *Querelle des anciennes et modernes* y principalmente de los debates estéticos en sede alemana de la última mitad del siglo XIX o, acaso, del cambio de un código formal por otro? Al hacernos cargo de esta pregunta, cada libro nos ofrece respuestas distintas que cercenan el camino de responder unívocamente en uno u otro sentido.

Aún así, estas interrogaciones siguen siendo productivas, la que pregunta sobre las enciclopedias, la que pone en cuestión la pedagogía de la invención o la autoridad de las imágenes por sí mismas, la que propone vinculaciones con la decodificación formal y teórica que se venía operando y la que critica el reemplazo de un código por otro. Parece ser que estas hipótesis no sirven, en cambio, para respuestas generales, sino todo lo

contrario: para volver a revisar los múltiples sentidos y los avances olvidados de aquello que se escondió tras la apariencia de cierta homogeneidad.





MOISEI GUINZBURG

FUNDAR EL ESTILO CONTEMPORÁNEO

22

CONICET · UNR
Ana María Rigotti

¹. Reproducido en Tzvetan Todorov (comp.), **Teorías de la literatura de los formalistas rusos** (Argentina: siglo XXI ed., 2008), 31-33 [Paris: Ed. Du Seuil, 1965].

². Manfredo Tafuri "Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal" en W. AA., **Constructivismo ruso** (Barcelona: Ed. del Serbal, 1994), 9-46 [W. AA., **La città. L'Architettura. URS 1917-1978** (Roma, Oficina Edizioni, 1979), 16-65]; Vittorio De Feo, **URSS. Architettura 1917-1936** (Roma: Ed. Riuniti, 1963); Anatole Kopp, **Villes et Révolution, Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt** (Paris: Anthropos, 1967).

Lo esencial no es el problema del método sino la literatura considerada como una materia concreta y sus particularidades específicas, (...) lo que nos caracteriza no es una teoría, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios.

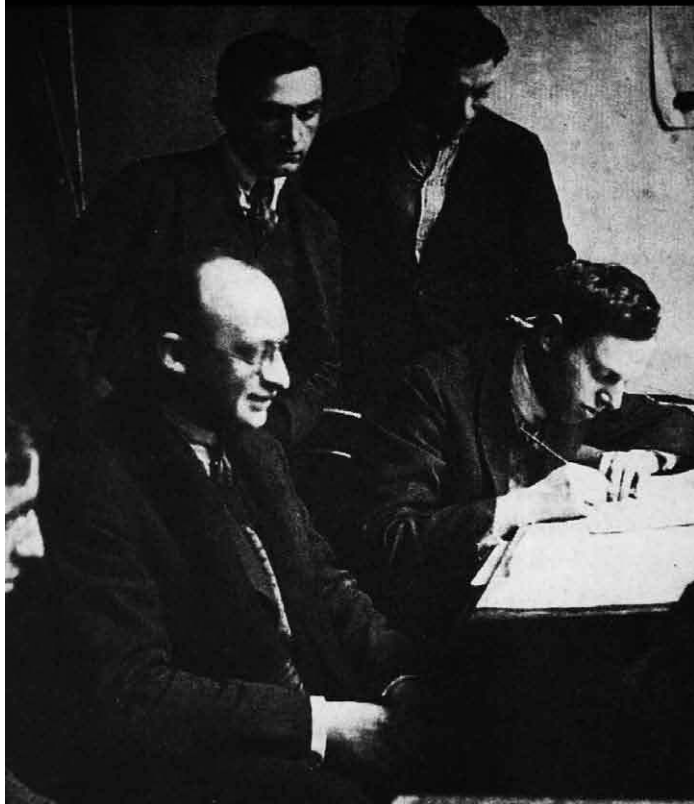
Boris Eichenbaum. **La teoría del método formal**, Leningrado 1927.¹

No es la primera vez que se hace mención al Formalismo literario ruso en referencia a Moisei Ginzburg.

Fue la estrategia de Manfredo Tafuri que encontró en Ginzburg la figura ideal para demostrar las aporías de la vanguardia soviética, quebrando de cuajo la operación historiográfica montada sobre el Constructivismo luego del acceso a los archivos y los documentos catalogados por la Academia de Ciencias de la URSS: primero Vittorio De Feo, luego Anatole Kopp.² Integrar las experiencias literarias y arquitectónicas en un conjunto de difusos matices, permitió a Tafuri romper su lazo santificante con la Revolución y la condición de experiencia alternativa al Movimiento Moderno, liberada de las contradicciones y complicidades con el Capitalismo. Demostró que la aventura había nacido antes de la Revolución, hacia 1914, como un trabajo de laboratorio para poner en evidencia la anatomía del hecho poético e historizar la evolución autónoma de sus materiales específicos. Su fracaso no se había debido a las

▲ **Grupo ejecutivo de OSA en la dacha de los Vesnin**
S. Khan-Mogavedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres Thames and Hudson, 1987), 517

► **Moisei Yarkovlevich Ginzburg finales de los '20s-**
Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 444



³. También Guido Canella en "Moisej Ginzburg o dell' eurocostruttivismo", introducción a la primera traducción de *Stil'i epokha* al italiano -**Saggi sull'architettura costruttivista** (Milán: Feltrinelli Ed., 1977)- hace referencia a las deudas de Ginzburg con la teoría del extrañamiento de Shklovski, la conferencia "Ritmo y sintaxis" de Osip Brik y la declaración de la muerte del arte de Aleksei Gan

perversiones del estalinismo y su opción autoritaria por el Kitsch neoclásico, sino a una autoinmolación anunciada al ceder a la tentación productivista. Tras asumir como propio el proyecto de Octubre, los formalistas -pero también el grupo OSA (*Obedinenie Sovremennykh Arhitektorov*) del que Ginzburg era numen intelectual- habían trastocado una técnica analítica claramente deconstructiva convirtiéndola en una propuesta funcional a la eficacia del programa definido por el cliente político. Habían reorientado la búsqueda de los fundamentos de una estética esencial -el ritmo, la psicobiología- en su manipulación sistemática al servicio de un nuevo consumidor -los trabajadores- en un proceso que Tafuri atribuye a la "pulsión para extinguir las culpas como sostenedores del arte". Y para dar cuenta de este martirio cómplice -que tras la ideología de la organización contribuyó a ocultar la contradicción evidente entre los intereses de clase, la alienación de la fábrica y la cosificación de la población como recurso- Ginzburg y sus sueños de ciudades verdes y condensadores socialistas (a los ojos del poder, tan irreales y subjetivos como el Letatlin) resultaban particularmente didácticos.³

Desnudada por Tafuri la operatividad política del programa, las interpretaciones subsiguientes se han apoyado en subrayar el sesgo marxista y en reducir la *Konstruksiia* a

▼ **Georgii Golts, desconocido, Andrei Burov, Le Corbusier, Ginzburg a finales de 1920 en Moscú en VV. AA.**
Constructivismo Ruso (Barcelona: Ed. Serbal, 1994), 62



4. Anatole Senkevitch Jr., Moisei Ginzburg and the Emergence of a Constructivist Theory of Architecture," en Moisei Ginzburg, **Style and Epoch**, traducción y edición Anatole Senkevitch, Jr. (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 10-33. No hay en estos libros primeros, ni en sus posteriores artículos, referencias al marxismo y sus conceptos claves; sólo tres breves citas en su Carta a Le Corbusier, publicada en **SA** Nº 10 (1930), para corregir algunas interpretaciones del suizo.

5. Moisei Ginzburg, **Ritm v arkhitektura** (Moscú: Sredi Kollektionerov, 1923) cubierta de Ivan Rerberg. 118 pp. (10-3/4" x 7-3/4") 2000 ejemplares; **Stil' i epokha, problemy sovremennoi arkhitektury** (Moscú: Gozdat, 1924), 238 p., 41 pl. de fotos en blanco y negro, 9 x 7 1/4 in, 2000 ejemplares. Se ha trabajado con la traducción italiana y la castellana -Moisei Ginzburg. **Escritos 1923-1930** (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 23-102. De esta última, la cita directa con número de página.

una *construibilidad* próxima a Viollet-le-Duc: núcleo duro de la introducción de Anatole Senkevitch a la traducción inglesa de 1982.⁴ Descartada aquella exaltación de la alternativa no capitalista que había descuidado la indagación sobre las causas profundas del fracaso, algunas historiografías recientes tienden a anular la articulación entre distintos momentos de la búsqueda de Ginzburg para extender aquellos aspectos más superficiales de la operatividad final a lecturas sesgadas de los primeros textos.

Nuestra preocupación, en contraste con tales lecturas, es medir la productividad del avance teórico de Tafuri desde el análisis de los vínculos entre textos de Viktor Shklovski, Ossip Brik, Boris Eichenbaum y Juri Tinianov con las dos piezas teóricas mayores de Ginzburg: **Ritmo y arquitectura y Estilo y época, problemas de la arquitectura contemporánea**.⁵

No nos guía una preocupación filológica por trazar referencias en relación a un contexto compartido. Nos interesa iluminar una voluntad equivalente a la asumida para la literatura por formular una teoría autotélica de la disciplina reflexionando, a través de la historia, sobre su condición artística y la evolución autónoma de sus medios y métodos específicos dirimidos, desde una interpretación vitalista, en relación a principios entre los cuales el ritmo es



6. Este segundo libro tuvo una sola edición por la imprenta oficial y, pese a no ser traducido hasta 1977, alcanzó una selectiva difusión en Occidente. Estaba en la biblioteca de Le Corbusier a quien Ginzburg envió personalmente un ejemplar el mismo año de edición; sabemos que en la de Alberto Sartoris; probablemente en la de Erich Mendelsohn en canje por su **Amerika**; en las de Ludwig Hilberseimer que incluye el proyecto para un edificio administrativo en su **Groszstadt Architektur** y en la de Siegfried Giedion quien, cuando viaja a Moscú para la reunión preparatoria del Cuarto Congreso del CIAM, toma personalmente las imágenes del célebre conjunto de viviendas Narkomfin que luego publicó Sartoris

7. Nikolai Ladovski, "The working group of architects in INKHUK" reproducido en V. AA., **The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties**, (Londres: Academy Editions, 1991), 25. El INKHUK era el Instituto de Cultura Artística, centro multidisciplinario de investigación financiado por el Estado y creado a principios de 1920 por el Narkompros, Comisariado del Pueblo para la Educación y Arte.

26

8. El primer punto del programa inaugural del primer director -Wassily Kandinsky- también había hecho hincapié en la indagación de los elementos fundamentales (*osnovnye elementy*) de cada una de las ramas artísticas como fundamento de una estética científica.

9. Catherine Cooke, "Form is a function X" en **Architectural Design Profile 47** (Londres: Academy Editions, 1983), 34-49.

10. Reproducido en T. Todorov, op. cit., pp. 147/8. Publicada en **Novy Lef** 3, 4, 5 y 6 (1927).

11- Nacido el 4 de junio de 1892 en Minsk, capital de Bielorrusia e hijo de un arquitecto de renombre, al igual que otros hijos de familias judías, se vio obligado a continuar su formación universitaria en Europa debido a las dificultades que encontraba para hacerlo bajo el régimen zarista. Tras breves estadías en l'École des Beaux-Arts de París y Toulouse, continuó su formación en la Accademia di Belli Arti de Brera, con sede en el Politecnico de Milano, bajo la égida de Gaetano Moretti. La ciudad acogía en esos años la emergencia

la contribución más original. Indagamos, luego, acerca de la persistencia de esos principios como base aún latente en el momento productivista.

Ritm v arkhitekture y Stil' i epokha -el primero es un ensayo, el segundo un tratado-⁶ respondieron claramente al programa de Nikolai Ladovski para el Grupo de Trabajo de Arquitectura del INKHUK enunciado en marzo de 1921.⁷ Como medida preparatoria a futuros trabajos de investigación, esa declaración llamaba a fundar las bases teóricas de la Arquitectura, precisar su terminología y definición como arte, clarificar sus atributos y propiedades específicas e indagar en sus elementos característicos más importantes: *espacio, construcción y forma*.⁸

Ambos textos constituyen un esfuerzo sistemático para discriminar recurrencias en un proceso de evolución cíclico, continuo y dialéctico de autogeneración de las formas en Arquitectura -"la más pura y autónoma de las artes"- en relación a sus materiales específicos. El *espacio*, es definido según una interpretación muy cercana al *Zweckgesinnung* de Paul Frankl, como ámbito preformativo de la acción y la vida. Lo *material* se precisa en referencia al contenido de estos espacios, para lo que recurre al término clave del Grupo de Trabajo Constructivista -*Tektonika*- pero en una acepción más cercana a la de Carl Bötticher y a la perspectiva materialista alemana. La *forma*, que se especifica en la envolvente, es una vaina estética liberada de las determinaciones del soporte estructural y responsable de la expresión de la dinámica interna; su recurso principal, el ritmo.

La de Ginzburg no es la empresa lineal y acumulativa tendiente a definir un método funcional y sistémico del proyecto, en los términos en que Catherine Cooke ha querido presentarnos.⁹ Por el contrario, considerar la cronología de sus escritos nos sirve para ponderar los quiebres e inercias de su producción intelectual; para ver cómo su propuesta de un método de creación, ofrecido al Estado como sustrato lógico y operativo de sus empresas edilicias en una clara funcionalización productivista, resultó no sólo de un ajuste de sus intuiciones críticas primeras sino, fundamentalmente, de una serie de definiciones iniciales del formalismo que nutren a ambos textos de manera subyacente.

El ritmo: del mundo de la construcción hacia una lengua poética

Se llama ritmo a toda alternancia regular independientemente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético de las sílabas en el tiempo; el coreográfico, de los movimientos en el tiempo. Existe también una apropiación de los dominios vecinos: se habla de la alternancia rítmica

del futurismo: Antonio Sant'Elia cursó en la misma academia entre 1907 y 1909 y regresó para obtener el diploma de profesor en 1912; la primera exposición de pintura futurista tuvo lugar allí en 1911 y la exposición de los bocetos de la Città Nuova, en la Asoziazione dei Architetti Lombardi, fue en marzo de 1914. No obstante, quizás por sus profundos lazos con las vanguardias rusas de las que procurará diferenciarse, Ginzburg evita hacer mención expresa al futurismo si bien la noción de ritmo era recurrente en su retórica. Terminados sus estudios e iniciada la Guerra regresó a Moscú donde prosiguió sus estudios en el Instituto Politécnico de Riga donde se diplomó en 1917 como ingeniero-arquitecto.

12. Según Luka Skansi, el poco interés que esta obra ha recibido hasta ahora por parte de la crítica se debe a que se trata de un manifiesto anómalo dentro del panorama soviético de esos años. Una excepción es su artículo "Form, style, history, autonomy: Ritm v. arkhitekture", en **Fabrications** diciembre (2007). Su objetivo es demostrar cómo los cambios que afectaron a las vanguardias soviéticas estaban firmemente enraizados en la estética alemana de finales del siglo XIX y principios del XX.

13. En lo que aparece como constante en tantos teóricos de la nueva arquitectura, también sus primeros pasos tienen que ver con el estudio de la arquitectura popular tradicional –en su caso la arquitectura tártara– atrapante en la contundente sencillez de sus volúmenes. Sobre estos estudios tratan las primeras publicaciones de Ginzburg como artículos en el periódico **Entre los coleccionistas (Sredi Kollectsionervo)** Nº 11-12 (1921), Nº 1-3 y 7-8 (1922).

14. La convergencia de las teorías de Eisenman con este concepto de generación de las formas a través de la traslación de líneas y planos es notable. Ver Peter Eisenman, "Cardboard Architecture: House I and House II" en Arthur Drexler ed., **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier** (Nueva York, Oxford Univ. Press, 1972), 15-23.

15. En T. Todorov op cit. p. 97.

del día y la noche, del invierno y del verano. En síntesis se habla del ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o el espacio. (...) El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico.

Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, conferencia inédita 1920.¹⁰

Ginzburg comenzó a escribir **Ritm v arkhitekture** en 1921, tras su vuelta a Moscú luego de los años de la Guerra Civil transcurridos en Crimea, centro de veraneo al sur de Ucrania e importante foco de resistencia antibolchevique. Para su construcción, recuperó el análisis de monumentos realizados durante sus años de estudios en Italia, que había debido interrumpir -sus biógrafos afirman, tras diplomarse por la irrupción de la Gran Guerra en 1914.¹¹ El libro,¹² iba a ser su pasaporte para consolidar su posición dentro del círculo de los arquitectos y sus asociaciones: ya había sido nombrado profesor de Arquitectura Renacentista de la MVTU (Universidad Técnica de Moscú).¹³ Concluyó la escritura en enero de 1922, si bien logró publicarlo recién al año siguiente.

Una primera parte del libro demuestra la relevancia del *ritmo* en la arquitectura: inspira sus elementos y las composiciones volumétricas y es la fuerza motriz de la evolución de sus formas. Una suerte de sexto *Grundbegriff* a sumar a los cinco principios definidos por Heinrich Wölfflin para interpretar y dar cuenta del fluir cíclico e incesante de las formas. También lo define en relación a una polaridad de fuerzas: lo estático y lo dinámico. Justifica esta operación en la esfera de la percepción dentro de una concepción empática de la experiencia estética.

Ritmo es el registro del movimiento generador de una forma desde la trayectoria regular de sus elementos (puntos, líneas, planos) aumentando su intensidad por la repetición.¹⁴ Permite sintetizar la percepción de los edificios como contrapunto de horizontales y verticales, que Ginzburg registra con una notación inspirada en la musical.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinate, tienen una posición justificada en lo que concierne al ritmo. Viktor Shklovski, **El arte como artificio** (1917).¹⁵

Tras enumerar una serie de leyes para la visión plana (repetición, armonía, simetría, simpatía y hostilidad), diferencia tres modos en la percepción del ritmo de las formaciones espaciales volumétricas: el vertical (desde el menhir a los rascacielos pasando por el Gótico), el horizontal (donde prima la atracción gravitatoria desde el dolmen a los ejemplos de la antigüedad "que apaciguan, equilibran y se reconcilian con el mundo", (p. 44) y el propio de los espacios circulares que transmiten la ilusión de

16. Ver en este mismo libro Berrini, Gascón "El guardián de la torre".

17. Citado por Boris Eichenbaum op. cit. p.38.

18. En T. Todorov, op. cit., p. 221.

19. Ibidem p. 43

volumen, como el crómlech. En este último caso el espacio es "una materia inestable, vacilante, que rodea al hombre con una equivalencia total en cualquier dirección, basado en la regla de la homogeneidad y la continuidad" (p. 45), una concepción muy próxima a la que poco después desarrollará Sigfried Giedion como característica de la arquitectura moderna.¹⁶ Para concluir, argumenta el rol de ciertos elementos (columnas, cornisas, arcos, metopas, aberturas) como organismos conductores y transmisores de ritmo más allá de toda referencia constructiva o funcional: a través de ellos se establecerían superposiciones de voces en "algo parecido a una fuga arquitectónica" (p. 64).

La analogía con las indagaciones que estaban llevando a cabo los formalistas literarios son evidentes. Por ejemplo:

Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación se trata de lengua cotidiana donde los formantes lingüísticos no tienen valor autónomo sino que son un medio de acumulación. Pero se pueden imaginar otros sistemas en los que la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparecen enteramente) y los formantes lingüísticos tienen un valor autónomo". Jakubinski. **Ensayo sobre la lengua poética**, 1916.¹⁷

Aparece allí la semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico se vuelve significativo independientemente del sentido lógico y concreto. Boris Eichenbaum, **El capote de Gogol**. 1918.¹⁸

Los hechos artísticos testimonian que la *differentia specifica* del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos. La forma obtiene así otro sentido y no reclama ninguna noción complementaria, ninguna correlación. Boris Eichenbaum. **La teoría del método formal**, 1927.¹⁹

Muros, columnas, elementos constructivos y espacios son, para Ginzburg, el material provisto por el mundo de la construcción -una lengua cotidiana- que la Arquitectura puede transfigurar desde su semántica fónica: el ritmo, a fin de imaginar una lengua poética donde la forma tenga un sentido que no reclame correlaciones ni complementos.

La lógica del ritmo en los ciclos de la historia

La segunda parte del libro propone una aproximación al proceso dinámico de generación de las formas arquitectónicas en razón de esta lógica dominante del ritmo que opera sobre los métodos de composición. Tres son los principios que, repitiéndose cíclicamente en la historia, ordenan los elementos en el espacio, los agrupan, los extienden y definen su carácter: "Puentes entre los siglos, lo eterno en lo transitorio".

28



20. No es difícil identificar algunas de las polaridades de Wölfflin: lo lineal, lo cerrado, lo tectónico y unitario, la grandeza y simplicidad de lo clásico. También está presente la polaridad del espacio centripeto y autónomo (*Freiheit*), el límite continuo de una forma espacial cerrada y la impresión de autosuficiencia y serenidad (*Kraftzentrum*) extraídos de las fases evolutivas de Paul Frankl sobre las que volveremos más adelante.

21. Es de notar la coincidencia con el léxico y la consideración tripartita de V. Yormunski en **Introducción a la métrica**: "La orientación hacia determinado procedimiento rítmico precisa el carácter concreto de la obra y desde ese punto de vista se pueden clasificar los versos en acentuales (la descripción de la batalla de Poltava), en versos armónicos y en versos entonacionales o melódicos". Citado por Boris Eichenbaum, op. cit., p. 61.

22. Aquí es posible no sólo identificar las categorías de pictórico, abierto, múltiple de Wölfflin, sino del espacio centrífugo y subordinado (*Gebundenheit*) y de la derrota frente a las fuerzas tectónicas (*Kraftdurchlass*) de Paul Frankl.

◄ Stij i epokha

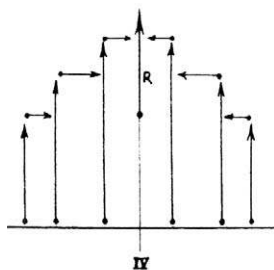
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 103

◄ Ritm v arkhitekture

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 23

▼ Notación gráfica del ritmo

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial,



1. El monumental es propio de Egipto, la Grecia Arcaica y el Quattrocento. Cerrado, simétrico, equilibrado e intemporal; sus formas son regulares, frías y discretas, de contornos vivos y sus espacios centripetos. Recurre a la luz plana y uniforme. El sometimiento a las leyes de la estática es evidente. Logra impresión de unidad por su efecto rítmico concentrado que resulta de resolver la colisión dramática de horizontales y verticales con claro predominio de las primeras.²⁰

2. El armónico corresponde a la Grecia de Pericles, el Cinquecento y Bramante. En él, lo preciso de los principios y la sujeción a leyes geométricas y proporcionales de las partes, confluyen en un ritmo estático, de contenidos matemáticos.²¹

3. El pictórico remite al Barroco. Se caracteriza por la expresividad y la libre relación de las partes, un uso autónomo de las luces, sombras, color y un espacio centrífugo que confluyen en un ritmo dinámico e impetuoso, con intensidades fuertemente condensadas. Es concurrente con la aspiración al vacío del principio vertical de Caldea, Roma y el Gótico, liberado de la materia y concurrente en un ritmo creciente, exaltado y tenso.²²

Estos tres principios permiten a Ginzburg caracterizar, además, las fases internas de cada estilo: una inicial marcada por la solidez y la exageración de las dimensiones, la de perfección cuando el tamaño se sustituye por la armonía en las relaciones de las partes, y el declive cuando el ritmo se hace más intenso y anárquico y el ornamento envuelve los elementos. En síntesis, una evolución autotélica ajustada a leyes inmanentes a las formas mismas y regida por una coherencia interna que no refiere a absolutos exteriores, ni necesita justificarse en ninguna función práctica.

La tarea propuesta por Ladovski en 1921 ha sido cumplida con la mayor celeridad. La condición de la investigación del Formalismo parecía satisfecha ahora para la Arquitectura: la identificación de sus medios específicos y de su condición eminentemente artística que, siguiendo a Shklovski, se distingue del hacer prosaico por el carácter sensible de su fabricación.

El mágico lazo; un puente entre el arte y la vida

El ritmo es una coacción, genera un ansia irresistible de ceder, de ponerse al unísono, no sólo los pies sino también el alma sigue el compás ¡quizás también el alma de los dioses!, se concluía. Se trató por consiguiente de constreñirlos mediante el ritmo y ejercer una fuerza sobre ellos.

Frederick Nietzsche, **La gaya ciencia**, 1887.

Habiendo concluido para la Arquitectura la doble tarea en que se habían empeñado los formalistas en el campo de la literatura, quedaban pendientes cuestiones que alejaban la empresa del facilismo de las reconstrucciones diacrónicas. Era preciso hacer de la historia una teoría, fuente de renovadas hipótesis de trabajo.

...no nos interesa el pasado como tal, (...) la historia nos ofrece lo que la actualidad no puede darnos, el material acabado. (...) La historia difiere pues de la teoría no tanto por su objeto sino por su método, por el punto de vista que ella adopta. Esto explica el carácter de nuestros trabajos de historia que tienden siempre a conclusiones tanto teóricas como históricas, al planteamiento de problemas nuevos y a la revisión de los anteriores. Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal**, 1927.²³

Ese es el propósito manifiesto en la introducción y en el párrafo final de **Ritm v arkhitekture** que, así, se diferencia claramente del corazón erudito del libro. La redacción de este libro da cuenta del cambio de dirección que el mismo Ginzburg imprimió a su carrera luego de integrarse al estudio de los hermanos Vesnin a mediados de 1922, simultáneo a la incorporación del hermano menor -Aleksandr- para realizar el primer gran concurso de la era revolucionaria: el Palacio de Trabajo. Activa figura del Grupo de Trabajo Constructivista, Aleksandr había acompañado el llamado de Ossip Brik en noviembre de 1921 a dejar el INKhUK y la pintura de caballete para integrarse al mundo de la producción. A pesar de ser nueve años mayor, se convirtió en compañero inseparable de Ginzburg y fue su vínculo con el grupo vanguardista reunido en torno a la revista LEF: Aleksandr Rodchenko, Aleksei Gan, también Viktor Schklowski.

Una vez reconocido ese mover incesante de las formas y sus principios, ¿qué factores podían explicar el cambio de orientación, el agotamiento de una fase y el nacimiento de otro estilo? ¿Cuál era el grado de autonomía de la Arquitectura respecto a los hechos sociales y políticos? ¿Podía seguir siendo encuadrada impunemente en el mundo del arte luego de la tajante declaración de Aleksei Gan anunciando que el arte había muerto? ¿Qué lugar podría tener, en tanto arte, la Arquitectura en la Revolución? Es en la cita que le sirve de epígrafe y en el último capítulo de **Ritm n arkhitekture** donde Ginzburg ensaya una primera respuesta.

La cita es parte de un párrafo más extenso donde Nietzsche habla de la esencia desinteresada del arte, que ha existido siempre, lejos de lo cotidiano y lo útil, en tanto nos permite “enlazar” a los dioses.

Si admitimos que en todo el tiempo se ha honrado a lo útil como divinidad suprema ¿de donde ha surgido entonces la poesía, ese poner ritmo a la palabra que dificulta en lugar de facilitar la

24. Nótese la proximidad con la concepción de Arte como extrañamiento (*ostranenie*) de Shklovski en **El arte como artificio** (1917): "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra existe eso que se llama arte. Su finalidad es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento, el procedimiento es el la singularización, consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción" En T. Todorov, op. cit., p. 84.

25. Se trata de la introducción del capítulo 84 "Del origen de la poesía" del Segundo libro de Frederick Nietzsche, **La Gaya ciencia**, (Madrid: Edimat, 1999), 97-98 [**Die frohliche Wissenschaft** Leipzig, 1887]. El subrayado es nuestro.

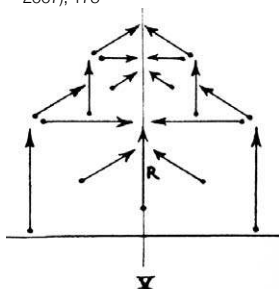
26. En este estudiado cambio de sentido respecto al original es posible rastrear su deuda con Karl Bucher en **Arbeit und Rhythmus** (Leipzig, 1896) con traducción rusa en 1899 que estudiara el rol del ritmo como componente estructural del trabajo e instrumento para regular el gasto energético. Ver Luka Stanski, op. cit.

27. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920: "El empleo figurado no sería peligroso si se redujera al mundo del arte, pero a menudo se intenta construir sobre esta imagen poética una teoría científica del ritmo. Se intenta, por ejemplo probar que el ritmo en la obra artística no es más que una consecuencia del ritmo natural: el de las palpitaciones del corazón, el del movimiento de las piernas en la marcha". Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 147.

28. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 148.

▼ Notación gráfica del ritmo

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 175



comunicación²⁴ y que no ha hecho sino extenderse por todos los lugares de la tierra y sigue haciéndole como un insulto a toda utilidad? *Esa la bella y agreste sinrazón os refuta, utilitaristas ¡Lo que precisamente ha elevado al hombre ha sido tratar de liberarse de lo útil y lo que le ha inspirado la moral y el arte.* Sin embargo será preciso, por una vez, complacer a los utilitaristas ¡tan pocas veces llevan razón que inspiran lástima! *En aquellos tiempos antiguos se consideraba que tenía una gran utilidad* –desde que se permitió que en el discurso penetrara el ritmo esta violencia que renueva el orden de todos los átomos de la frase, que impone elegir palabras y pinta los pensamientos de colores nuevos, haciéndoles más sombríos, más extraños, más lejanos: ¡se obedecía a una utilidad superstitiosa! *Se trataba de inculcar en los dioses, gracias al ritmo, una simpatía hacia los hombres* una vez que se hubo observado que la memoria del hombre retiene mejor un verso que un discurso espontáneo; así mismo se vio que mediante la cadencia rítmica era posible hacerse oír desde lejos a mayores distancias, se creyó que la oración ritmada debía llegar mejor a los oídos de los dioses. *Pero antes se trató de sacar provecho del dominio elemental que sufre el hombre cuando oye música.* El ritmo es una coacción, genera un ansia irresistible de ceder, de ponerse al unísono, no sólo los pies sino también el alma sigue el compás ¡quizás también el alma de los dioses!, se concluía. Se trató por consiguiente de constreñirlos mediante el ritmo y ejercer una fuerza sobre ellos, *se les echaba al cuello la poesía como un mágico nudo corredizo.*²⁵

Al recortarlo estratégicamente, tal como lo reproducimos en nuestro epígrafe, acentúa otro sentido: ese mismo ritmo también sirve para enlazar el alma de los hombres, coaccionando sus pies y su alma al unísono en un hacer colectivo purificador.²⁶ Desoyendo las advertencias de Ossip Brik,²⁷ lo transforma en puente con el pulso del universo, los ríos, los animales, el mundo interior de los hombres y su esencia orgánica, en una consonancia empática donde el cuerpo, vibrando al unísono, es el trasmisor.

En el recurso al ritmo hay una leve discrepancia con la interpretación de Brik, su fuente evidente. Para Brik, el ritmo no estaba en las huellas; por eso era un privilegio de la música, la danza y la poesía para las cuales el registro material era la simple notación de una acción en el tiempo y el espacio.

Hablando científicamente no se puede decir que la disposición de las huellas constituya ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920.²⁸

Para Ginzburg, la noción puede extenderse a las artes plásticas y la arquitectura: está en la relación a la traslación del punto o la línea generando la forma, que queda registrada en sus elementos verticales y horizontales: notaciones de un movimiento que se aprehende en acto. Será sólo más tarde, en **Stil' i epokha**, que logre logra imaginar un espacio preformativo donde el ritmo permanece

29. Aleksei Gan, **Konstruktivizm** (Moscú: Tver, 1922) reproducido en VV. AA. **Constructivismo**, Comunicación 19 (Madrid: A. Corazón, 1972), 117-137. "El arte está indisolublemente ligado a la teología, la metafísica, la mística, (...) muera el Arte. Ha nacido naturalmente y naturalmente está a punto de desaparecer. (...) El cerco burgués puede obligarnos a una serie de retiradas estratégicas en el campo de las relaciones económicas pero no debe deformar nuestro trabajo intelectual. ¡El arte ha muerto! ¡Trabajo, técnica, organización! (...) Alejémonos de nuestra actividad especulativa (arte) y encontremos los caminos que conducen al trabajo real, aplicando nuestro conocimientos y habilidades al trabajo auténtico, vivo, funcional."

30. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 143. El subrayado es nuestro.

32

conjugado en el tiempo, ordenando e impulsando los movimientos, coordinando la acción en el espacio.

Define de este modo la expresa condición artística de la Arquitectura, poniendo en tensión su condición de no estar "sometida a unas exigencias figurativas y a unas necesidades ajenas a sus formas (...) al igual que la música, es la más pura de todas las artes" (p. 27), con el hecho de resultar directamente de ciertas condiciones materiales, prácticas y constructivas. Queda así tendido un puente de plata entre el mundo de la producción y la vida, y el de "su conjunto de formas con valor propio" sin poner en cuestión su autonomía. Una finta a las declamaciones de Aleksei Gan.²⁹

En cuanto a la relación entre la Arquitectura y las otras series -sociales, económicas, técnicas-, ésta se enuncia tímidamente sin otorgarle una franca entidad causal: nuevas formas habrían de manifestar el ritmo propio de los nuevos días.

El estilo se destruye a si mismo hasta el final. El proceso se repite siempre, es necesaria la afluencia de nuevas fuerzas creadoras y nuevos genios para reiniciar la fase primitiva y volver de nuevo a la monumentalidad. (...) Naturalmente también varía el objetivo de la arquitectura contemporánea que consiste en buscar aquellos elementos de la forma y leyes para su combinación en que se manifieste el latir rítmico de nuestros días. (p. 101).

Y esta breve alusión a una arquitectura contemporánea queda inscripta, por el momento, en las lógicas autotélicas del formalismo literario.

La revelación de las leyes inmanentes a la historia de la literatura nos permite caracterizar cada sustitución; efectiva de los sistemas literarios pero no nos permiten explicar el ritmo de la evolución ni la dirección que sigue cuando se está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles. Las leyes inmanentes a la evolución literaria ofrecen sólo una ecuación indeterminada que admite varias soluciones en número limitado, sin dudas, pero que no llevan obligatoriamente a una única solución. *El problema concreto de la elección de una dirección o al menos de una dominante*, no puede resolverse sin analizar su correlación con otras series sociales. Esta correlación tiene sus leyes estructurales específicas. Considerar la correlación de los sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes a cada sistema es un camino funesto desde el punto de vista metodológico. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920.³⁰

Falta definir cuál es esa dominante que definirá la dirección y el ritmo de la inminente evolución. Y es **Credo**, el manifiesto de su amigo Aleksandr Vesnin, el que da la respuesta: la máquina, el movimiento mecánico.

El ingeniero contemporáneo ha creado objetos brillantemente concebidos: el puente, la máquina a vapor, el aeroplano, la grúa. El artista contemporáneo debe crear objetos iguales en términos

31. Alexander Vesnin, **Credo**, abril 1922, reproducido en V.V.AA., **The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties**, (Londres: Academy Editions, 1991), 27.

32. Es Senketvich quien atribuye su segura inspiración en "el padre de la estética marxista" para quien la génesis de las formas artísticas resultaban automáticamente de las necesidades de clase y cuyos ensayos venían de ser publicados como G. V. Plekhanov **I iskusstvo** (Moscu: Novaia Moskva, 1922). Ver Senketvich "Introduction", op. cit. p. 25.

33. Recordemos que en ese momento eran tres las escuelas de arquitectura que funcionaban: la MVTU donde trabajaba Ginzburg, la del Instituto de Ingenieros Civiles encabezada por Leonid y Victor Vesnin y la VKhUTEMAS, acrónimo de Talleres de Enseñanza Superior del Arte y la Técnica creada en 1920 donde funcionaba dos talleres: el neoclásico liderado por Iván Zholtovski y el OBMAS Taller de la Izquierda Unida encabezado por Ladovski.

34. Citado por B. Eichelbaum, **La teoría del método formal**, op. cit., p. 51.

35. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 133.

de fuerza, tensión y potencia en el plano de su acción psicológica y fisiológica en la conciencia humana, y esa debe ser la base organizativa de su trabajo.³¹

El estilo: cierta unidad natural

Puede decirse que el oficio de artista y cualquier otro oficio avanzarán entonces hacia una única meta, e inevitablemente llegará el día en el que al final todas esas líneas se cruzarán; es decir, el día en que descubriremos nuestro gran estilo, en el que se fundirán los actos de la creación y la contemplación: cuando los arquitectos tracen sus proyectos en el mismo estilo en que los sastres hacen sus prendas; cuando el ritmo de un canto coral combine fácilmente lo insólito y lo diverso; cuando el drama épico y la farsa cómica queden vinculados, pese a toda la diversidad de sus formas, por las características comunes de un mismo lenguaje. Estos son precisamente los síntomas de cualquier estilo auténtico y saludable en el que, tras un atento análisis, se descubrirá que la causalidad e interdependencia de todos estos fenómenos en relación a los factores fundamentales de la época (p. 110).

¿Cómo resolver la correlación entre la dinámica interna de las formas de la arquitectura -que se sostiene autocentrada e inmanente- y las otras series sociales sin caer en el determinismo positivista ingenuo à la Hyppolite Taine, o el aún más mecanicista de Georgii Plekhanov?³² Este interrogante organiza su segundo libro, una teoría que asume la responsabilidad de orientar sus reflexiones a la época y traducirlas propositivamente en criterios para identificar, ponderar y, eventualmente, justificar opciones entre las alternativas en juego.³³

La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético. (...) De todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras, (...) no es necesario multiplicar inútilmente las causas ni, bajo el pretexto de que la historia de la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Las dos son cosas distintas. V. Shklovski, **Poética**, 1919.³⁴

La evolución literaria, como la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su carácter con las series que le son correlativas debido a la naturaleza específica del material que maneja. Juri Tinianov, 1927.³⁵

El dispositivo conceptual que permite a Ginzburg resolver este dilema, dentro de los lineamientos del Formalismo literario, es el *estilo*.

Por estilo no refiere a la taxonomía de fórmulas para componer la fachada clasificando el tratamiento de la superficie de los muros, las aberturas u otros detalles; sino a una convergencia orgánica de todas las expresiones genuinas de un época: desde el drama épico al humor de las calles -Le Corbusier había dicho desde la Eversharp

36. Tanto Wölfflin como Le Corbusier cuando hablan de estilo no refieren a formas sino a un modo de percibir. Así lo define el primero al inicio de **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe** (1915): "hay muchas características formales y del conjunto de todas ellas resulta cada vez el estilo de la mirada, la representación de una época". En H. Wölfflin, **Reflexiones sobre la historia del arte** (Barcelona: Ed. Península, 1988), 15.

a las hojas normalizadas, desde el traje al avión- a la que aludía la cita de Wölfflin que abre como epígrafe **Stil' i epokha**.³⁶

Vemos nacer un movimiento en numerosos puntos; aquí y allá la forma antigua cambia, la transformación repercute y, finalmente, nada podrá resistir a la corriente, el nuevo estilo ha nacido. ¿Por qué ese desenlace fatal? Heinrich Wölfflin, **Renacimiento y Barroco**.

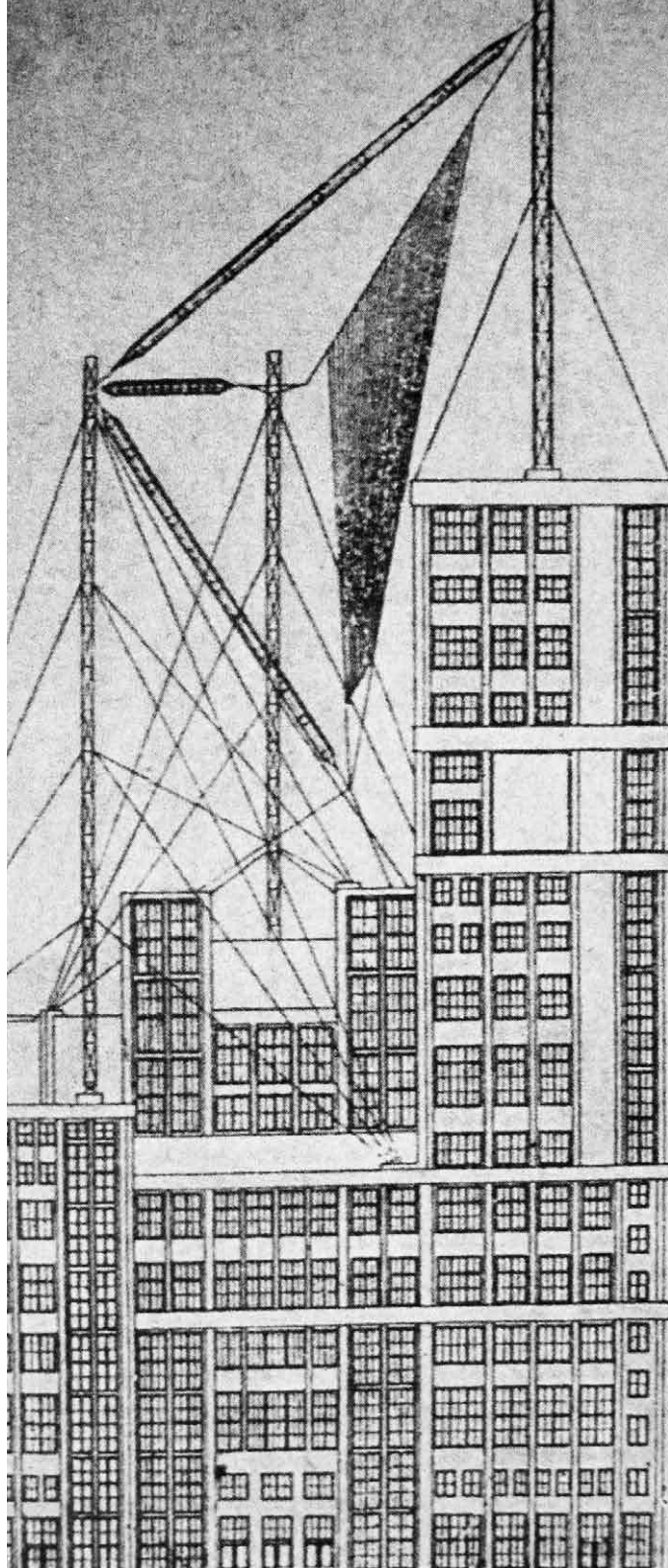
Estilo es una palabra ambigua que, pese a la diversidad de aplicaciones, siempre refiere a "cierta unidad natural" en los fenómenos considerados y como tal lo sintetiza Ginzburg en un lenguaje lírico y figurativo que le permite anudar sin sobresaltos ni determinaciones forzadas arquitectura y época, preservando en todo momento su respectiva autonomía.

Un examen de los frutos más variados de la actividad humana de cualquier época revela que, a pesar de la diversidad provocada por causas orgánicas o individuales, todos ellos tienen algo en común, alguna indicación que, en sus orígenes sociales colectivos, da lugar al concepto de estilo. Las mismas condiciones sociales y culturales, los mismos métodos de producción, el mismo clima, la misma actitud y la misma psicología: todo esto deja una impronta común en las formas más diversas. (...) No obstante, las leyes que eliminan el "azar" de la creación de cualquier producto supone que cada faceta de la actividad creativa posee su propia expresividad específica, (...) en estas leyes generadas por las diferencias en el método y lenguaje formales de cada forma artística, pueden distinguirse ciertas premisas comunes y unificadas, algo que materializa el todo y lo mantiene unido, en otras palabras, *una unidad de estilo* en el sentido amplio de la expresión. (p. 114)

Hasta ahora había habido heraldos tanto en las artes como en la época: la máquina, la industrialización y la estandarización de la producción, los nuevos materiales, la Gran Guerra, la Revolución Rusa, las vanguardias plásticas, las construcciones industriales e ingenieriles. Había llegado el momento de enfrentar una confluencia productiva que, de cualquier manera, siendo el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ningún tratado o doctrina podía normar; sólo vislumbrar los pródromos y enunciar principios que permitirían valorar las experiencias en curso.

La palabra estilo significa cierta clase de fenómenos naturales que imponen rasgos definidos en todas las manifestaciones de la actividad humanas, con total independencia que sus contemporáneos puedan haber aspirado o no a ellos, o siquiera haber tenido alguna vez conciencia de ellos. (p. 114)

Para Ginzburg, la noción de estilo fue la llave para el ingreso de la metáfora orgánica como una razón tácita que recorre todo **Stil'i epokha** desde una interpretación vitalista que celebra la capacidad creadora del hombre y su potencialidad



► Hnos. Vesnin, proyecto del
Palacio del Trabajo, 1923
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 322

de cambio en un puro devenir irrefrenable sin finalidad establecida, y que aparece una y otra vez en sustitución a cualquier otra justificación.

Desde esta lógica orgánica, Ginzburg reemprende una nueva reconstrucción de la evolución de las formas, pero ahora desde una historia *genética* que autoriza a dejar de lado todo lo que no haya tenido la potencialidad de crear algo nuevo, entre ellos *les faux pas* de los últimos doscientos años de la arquitectura ecléctica; pero también de los modernismos de fin de siglo.

...surge otro método de evaluación objetiva: el *genético*, eso es, el método que determina el valor de un fenómeno desde la óptica de sus relaciones con el crecimiento ulterior de un estilo, con la evolución de un proceso general. Y en vista de que un estilo artístico, cualquier fenómeno vital no se regenera de repente, sino que se apoya más o menos parcialmente en el pasado, es posible distinguir qué estilos son más o menos valiosos desde un punto de vista genético, en la medida que poseen cualidades para la regeneración, el potencial para crear algo nuevo. (p. 118)

Por esta razón el eclecticismo, por más brillantes que sean sus representantes, es genéticamente estéril (...) no crea nada nuevo, no enriquece el arte, y por consiguiente el *curso evolutivo del arte* da como resultado un menos. (...) Es posible reconocer, sin ninguna dificultad, que tendencias tales como el Modernismo y la Decadencia, así como todos nuestros neoclasicismos y neorrenacimientos, no pueden pasar de ningún modo la prueba de la modernidad. Al haberse originado en las mentes de arquitectos cultos y refinados, al haber producido imágenes bastante logradas en sí mismas, esta costra estética superficial (...) representa una vana invención que resultó atractiva para un pequeño círculo de entendidos, pero que no refleja sino la decadencia e impotencia de un mundo obsolecente. (p. 114/5)

Una evolución que se dirime en la polaridad de las leyes de continuidad e independencia, donde resuenan las palabras de Mikolaj Kruszewski, que otorga al trabajo histórico el rol de bitácora para definir el curso de un arte nuevo.

Desde cierto punto de vista, el proceso de evolución de la lengua aparece como el antagonismo eterno entre la fuerza progresista, determinada por las relaciones de semejanza, y la fuerza conservadora determinada por las asociaciones de contigüidad. M. Kruszewski, **Esbozo de una ciencia del lenguaje**, 1883.

Con independencia de cuál de estos caminos pueda seguir el arte (la emergencia de nuevos elementos o de nuevos métodos compositivos) la apariencia de un estilo nuevo y consumado sólo es posible como fruto de estos dos principios: la *continuidad* y la *independencia*. (...) La *ley de continuidad* economiza el ingenio y los recursos creativos consolidando su experiencia y su destreza, mientras que la *ley de independencia* constituye la fuerza motriz que confiere a la creatividad sus esencias saludables y juveniles y la sutura de ese intenso aspecto de contemporaneidad sin el cual el arte sencillamente deja de ser arte. (p. 119)

37. Heinrich Wölfflin **La Arquitectura del Renacimiento Alemán** (1914) reproducido en **Reflexiones sobre la Historia del Arte** (Barcelona: Ed. Península, 1988), 119-150.

Y la reconstrucción de este proceso incesante de transformación de las formas, por los ya apuntados andaniveles cíclicos definidos por el ritmo -monumental, armónico, pictórico-, sirve de excusa para la introducción de otras tres líneas argumentales.

En primer término, la polaridad ancestral de las dos grandes culturas -mediterránea y nórdica - “que de una forma u otra participaron de manera continua en el desarrollo”: la greco-italica, “un mundo perpetuamente impregnado de las esencias del antiguo y absoluto”, y “la sangre juvenil y virulenta de los bárbaros del norte”. No es necesario aclarar su filiación con la cuestión de los caracteres nacionales planteadas por Wölfflin como una suerte de sentido constante de las formas propias de un pueblo que “se afirma con menor o mayor claridad en todos los estilos”.³⁷ Basta una apretada síntesis de su caracterización por Ginzburg que, como veremos, tuvo especial trascendencia en su teoría. La deliberada claridad de la solución espacial meridional, que adquiere expresión formal en organismos extendidos longitudinalmente con tipos que buscan lo universalmente convincente, es la generadora de obras consumadas y autosuficientes que temen cualquier contacto blasfemo. Las formas idiosincráticas rebosantes de aspectos subjetivos del arte septentrional, donde es mayor la influencia de la raza, la naturaleza y el clima, no dudan en sacrificar la claridad de la planta y la nítida articulación de las partes en la consecución de una idea dinámica dando como resultado un rico y ferviente dramatismo.

La segunda línea argumental tiene que ver con la primacía de determinados géneros. Es sabida la importancia otorgada por el Formalismo literario al estudio de los géneros: los estudios de O. Brik y Boris Tomashevski sobre el verso y los de V. Shklovski, Boris Eichenbaum y Vladímir Prop sobre la prosa estableciendo diferencias constitutivas e históricamente caracterizadas en el cuento, la *nouvelle*, la novela y las distintas estrategias de los cuentos fantásticos. Para Ginzburg estos géneros toman la forma de programas, como una suerte de puente entre la serie arquitectónica y la social. Era tarea primordial del arquitecto definir su tipo -su *standard* decía Le Corbusier. Lo que para Grecia había sido el templo, la catedral para el gótico, el *palazzo* para el Renacimiento, para la arquitectura contemporánea eran la vivienda obrera y los nuevos condensadores sociales.

Cada período histórico -o más bien, cada fuerza creativa vital- se caracteriza por poseer determinados organismos artísticos; cada época de las artes plásticas tiene sus tipos favoritos que son especialmente característicos de ella; tal el caso del tipo frontal de la estatua arcaica (...). Exactamente ese mismo fenómeno es aplicable también a la arquitectura. (...) No significa que los organismos mencionados caractericen exhaustivamente las épocas citadas; lo que indican es que las principales energías artísticas se concentran en

38. Supone una directa referencia a Wilhelm Wundt y sus estudios experimentales sobre la percepción de las formas. Su obra principal **Grünzüge der physiologischen Psychologie** de 1874 había sido traducida por W. Kandinsky y publicada en ruso en 1880. Las de su discípulo Hugo Münsterberg, aplicando estas observaciones a la optimización de las habilidades de los trabajadores, eran frecuente referencia de las indagaciones de Ladvovski.

resolver ese problema en particular y que las formas creadas durante ese proceso adquieren una importancia fundamental en la mente de sus coetáneos y se transfirieron a otros aspectos del esfuerzo creativo. (p. 160)

El último argumento refiere al valor relativo de lo constructivo. No se trata de la polaridad, ya expuesta, de sumisión o rebelión frente a las fuerzas gravitatorias. Ginzburg plantea que lo tectónico, en tanto emoción estética asociada a la percepción de los esfuerzos de sostén, puede ser sustituido por la simple traslación de elementos verticales y horizontales en la definición de las formas, desprovistos de toda connotación estructural.

En la inmensa mayoría de los casos, el verdadero significado de la arquitectura, se distingue principalmente en sus aspectos constructivos. (...) Sin embargo, sería un grave error limitarse a hacer esta interpretación de los monumentos arquitectónicos. Junto con la experiencia que adquiere al afrontar sus edificios, el hombre desarrolla también un complejo sistema para encarar un mundo autosuficiente ligado a estas construcciones. La psicofisiología³⁸ moderna ha establecido que diversos elementos formales (la línea, la superficie, el volumen) tanto en sí mismos como en distintas yuxtaposiciones, provocan sensaciones de satisfacción o insatisfacción, al igual que determinados colores y sonidos. (pp. 183/4)

38

Ese es el argumento del quinto capítulo donde hace referencia a la construcción como determinante de la forma propia de la arquitectura anterior al Renacimiento y de la primera fase -constructivista- de todo nuevo estilo, de alguna manera ya cumplida.

Cuando surge un nuevo lenguaje estilístico, cuando se crean sus nuevos elementos, naturalmente no hay necesidad de diluirlos con ninguna otra cosa: lo nuevo nace en su mayor parte como una necesidad constructiva y utilitaria. Los elementos decorativos que surgen posteriormente no perturban su vida orgánica hasta el momento que un exceso de ellos rebasa esos límites cayendo en un juego autónomo. *La juventud de un nuevo estilo es primordialmente constructiva, su período maduro es orgánico y su decrepitud decorativa.* (...) Desde este punto de vista trataremos de evaluar el "constructivismo" moderno como fenómeno artístico. Tal vez podamos comprender mejor tanto la amenazante consigna propuesta por los constructivistas rusos como sus bravuconadas que son completamente naturales desde el punto de vista psicológico y plenamente familiares para el historiador del arte. (...) Si este constructivismo es característico de cualquier fase inicial de un estilo, debería revelarse como algo especialmente característico del estilo de nuestro tiempo. Y la razón debe buscarse naturalmente en las condiciones económicas y en la excepcional función psicológica que ha asumido en nuestra vida la máquina y la consecuente vida mecanizada, cuya esencia radica en los aspectos estrictamente constructivos que la componen. (p. 189)

Se trata de una observación clave para entender las bases de la doble operación que está tratando de emprender.

Por una parte, busca adjudicarse la herencia de todas las experiencias vanguardistas, sobre todo en el campo plástico, que venían desarrollándose bajo el marco de la acción impulsora del IZO (Departamento de arte dependiente del Norkompros) y que en esos momentos, tras la síntesis radical de Aleksei Gan en su texto **Konstruktivizm** de 1922, no sólo plantea la muerte del arte sino una inmersión productivista que, de alguna manera, la Arquitectura está autorizada a sortear resolviendo una contradicción entre la dimensión artística y el mundo real del trabajo y la vida que, en su esfera, no es tal.

La cuestión no radica -como algunos constructivista están tratando de hacernos creer- en que esa emoción estética haya desaparecido; afortunadamente ahí no está el problema, y esto queda perfectamente demostrado en el trabajo de los propios constructivistas; más bien la cuestión radica en que bajo la influencia de las alteradas condiciones de vida y la importancia de la economía y la tecnología moderna *nuestra emoción estética, su carácter, se ha transformado*. En nosotros sigue y seguirá existiendo siempre la necesidad de lo estéticamente desinteresado dado que constituye una de las características fundamentales e inquebrantables de nuestra naturaleza física, o si se quiere biológica, pero la satisfacción de esa necesidad sigue un camino distinto. *El elemento decorativo más atractivo para nosotros es precisamente el que aparece sin adornos en su aspecto constructivo, así el concepto de lo constructivo ha integrado dentro de sí el concepto de decorativo*, se ha fundido con él y causado este enredo de conceptos. (pp. 190/1)

Por la otra, se propone definir el marco de los posibles caminos de la Arquitectura fundamentando sus medios específicos. Y así la cuestión del género pasa a constituirse en una componente fundamental de la consideración del *espacio*, adelantada por Ladovski como elemento exclusivo de la Arquitectura y definida por Ginzburg, al modo de los Formalistas, en contrapunto con la construcción. La cuestión de la *estructura* en clave tectónica se restringe a la materialización del contenedor espacial, quedando liberada la *envolvente* de toda atadura estructural para concentrar en ella las valencias estéticas y el principio fundamental del Ritmo.

Desde estas nuevas reglas del juego, sólo queda decretar el fin del Clásico “que rompiendo las barreras de las edades queda impregnado de nuevas energías y finalmente, en el siglo XV se transforma en una impetuosa corriente que brota turbulenta y majestuosamente”. Una fase clásica que al Barroco había llevado a la destrucción final, agotando su manantial hasta el derrocamiento final del viejo sistema y abriendo la posibilidad de un nuevo estilo surgido de la integración dialéctica del espacio clásico y el ritmo nórdico.

¿Significa esto que nos veremos obligados a empezar nuestra labor creativa desde el principio, fuera y más allá del ciclo completado? Desde luego que no. En primer lugar sencillamente *no podemos*

³⁹ En este sentido, la crítica ya ha destacado la actitud inaugural de Ginzburg de argumentar la legitimidad histórica del nuevo estilo en general, y de las direcciones posibles de su fase madura en particular, no sólo respecto a un cíclico proceso de transformación de las formas sino de procesos culturales más globales en "una ansia de orden que otorga integralidad moral a la lucha más allá de la fe en principios apriorísticos y metahistóricos". Ver Vieri Quilici, **L'architettura del costruttivismo** (Bari: Laterza, 1978), 262.

hacerlo, al igual que una persona no puede saltar por encima de sí misma, un cambio brusco en los fundamentos básico del pensamiento y la percepción del ser humano -y por lo tanto en la labor creativa- resulta fisiológicamente imposible, (...) en segundo lugar *ni siquiera deseamos hacerlo*, (...) la pregunta que queda por responder es ¿qué aspectos de este ciclo ya completado poseen valor? (p.153)

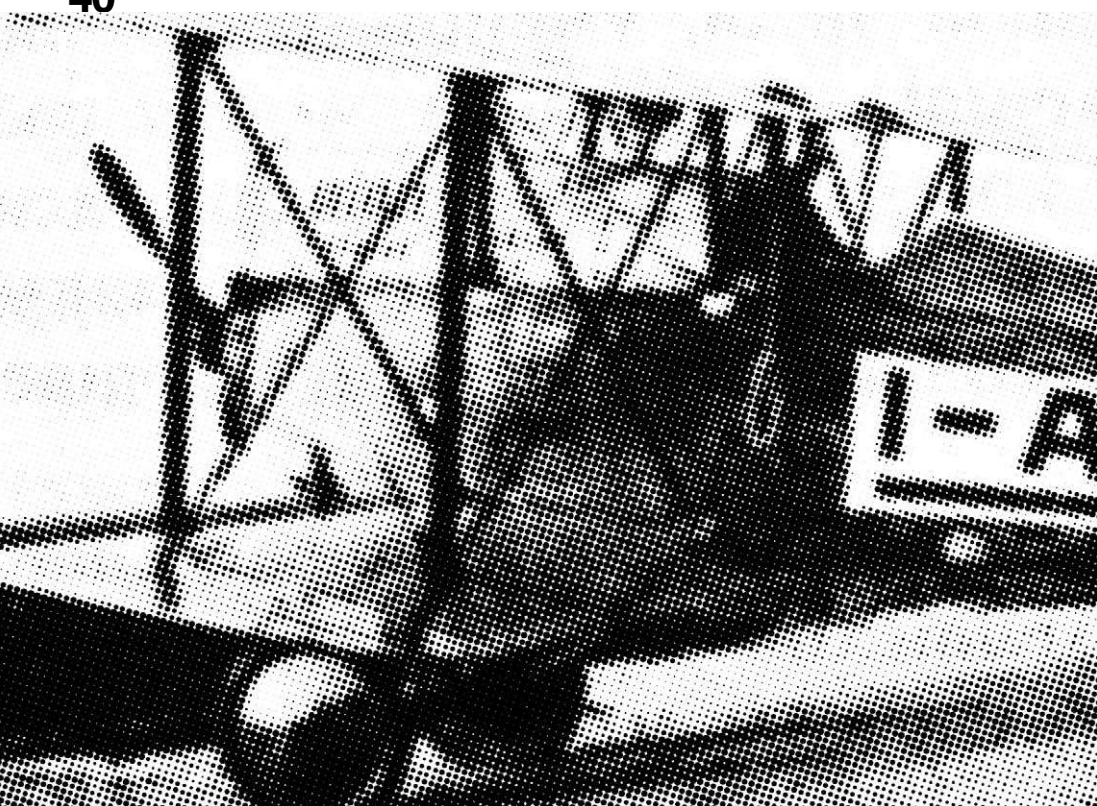
La lección de la máquina

De la misma manera que cada parte de la máquina se materializa en una forma y material que corresponde a su fuerza y potencia, a la manera en que debe actuar dentro de un sistema, y por lo tanto su forma y material no pueden ser arbitrariamente cambiados sin afectar todo el sistema, así en un objeto hecho por un artista cada elemento es una fuerza materializada y no puede ser arbitrariamente descartado o cambiado sin destruir la operación del sistema es decir, del objeto.

Alexander Vesnin, **Credo**, 1922

Planteada la lógica intrínseca de la serie arquitectónica, Ginzburg emprende el abordaje de las otras series estableciendo un hiato entre arquitectura y época que, como irresoluble dualismo, también está presente en las teorizaciones de Wölfflin.³⁹

En la serie social, la protagonista absoluta es la máquina. Su impacto se transfiere a los modos de producción, al valor otorgado al trabajo y el ahorro de las energías humanas racionalizadas por Taylor y otros baluartes teóricos del



40. Ver Jean Louis Cohen, "El tío Sam en el país de los Soviets: el tiempo de las vanguardias" en VV. AA, **Constructivismo ruso** (Barcelona: del Serbal, 1994), 89-110; Mauro F. Guillén, "Scientific Management's Lost Aesthetic: Architecture, Organization, and the Taylorized Beauty of the Mechanical" en **Administrative Science Quarterly**, Vol. 42, No. 4 (Dec., 1997): 682-715

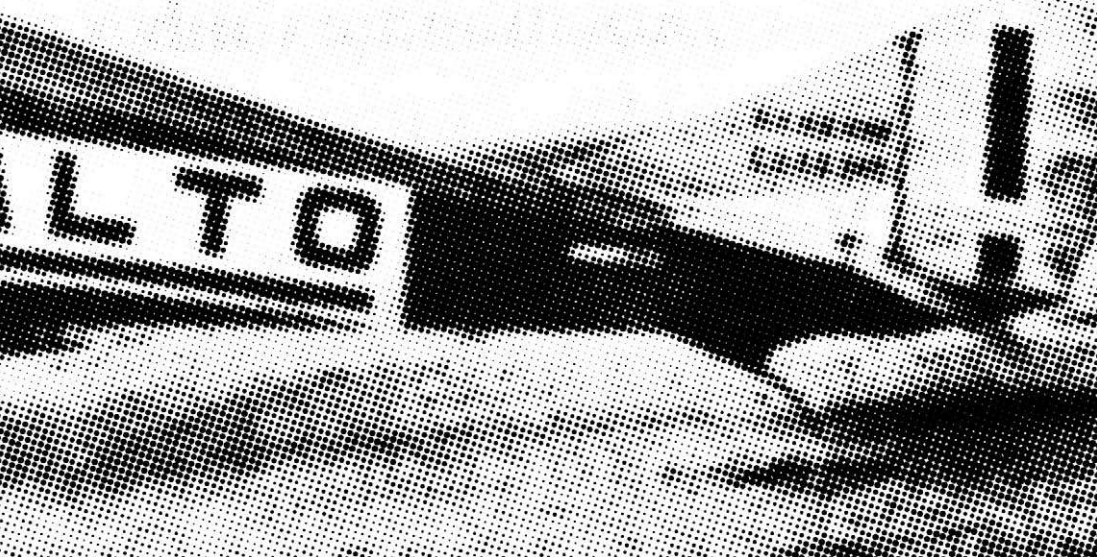
Scientific Management que, como sabemos, tuvieron una relevancia inusitada en la Rusia post revolucionaria.⁴⁰ Tal sincretismo le permite poner en el mismo plano la preocupación por lo útil y el pragmatismo norteamericano, el ritmo bullente de sus ciudades de neón y el mundo rural técnicamente atrasado de la Rusia revolucionaria.

La máquina está detrás y la máquina enseña. Las lógicas y propiedades de la modernidad se encarnaron en la máquina y se trasladaron a las construcciones ingenieriles y, desde ellas, a las fábricas para, transitivamente, hacerlo próximamente en la Arquitectura.

Esta transmisión no es directa. En particular, no tiene que ver con la analogía de las formas (y con este mandoble caen no sólo el silenciado Futurismo sino aún las formas hieráticas de Le Corbusier); sino con los principios de un trabajo creativo que va encontrando modulaciones formales que operan como nexos (aunque no determinantes) entre máquina y arquitectura.

El arte auténtico nunca consiste en imitar, nunca abandona sus cotas organizativas, sino que representa un mundo autónomo de leyes y principios que sólo son adecuados para la vida. Pero esta misma adecuación obliga al arte a ser moderno, en palabras de Wölfflin, "las formas del arte dicen las mismas cosas en su propio lenguaje que las voces que le son coetáneas". (...) Entender la significación de

- ▼ **Maquina avion Ansaldo**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 169.

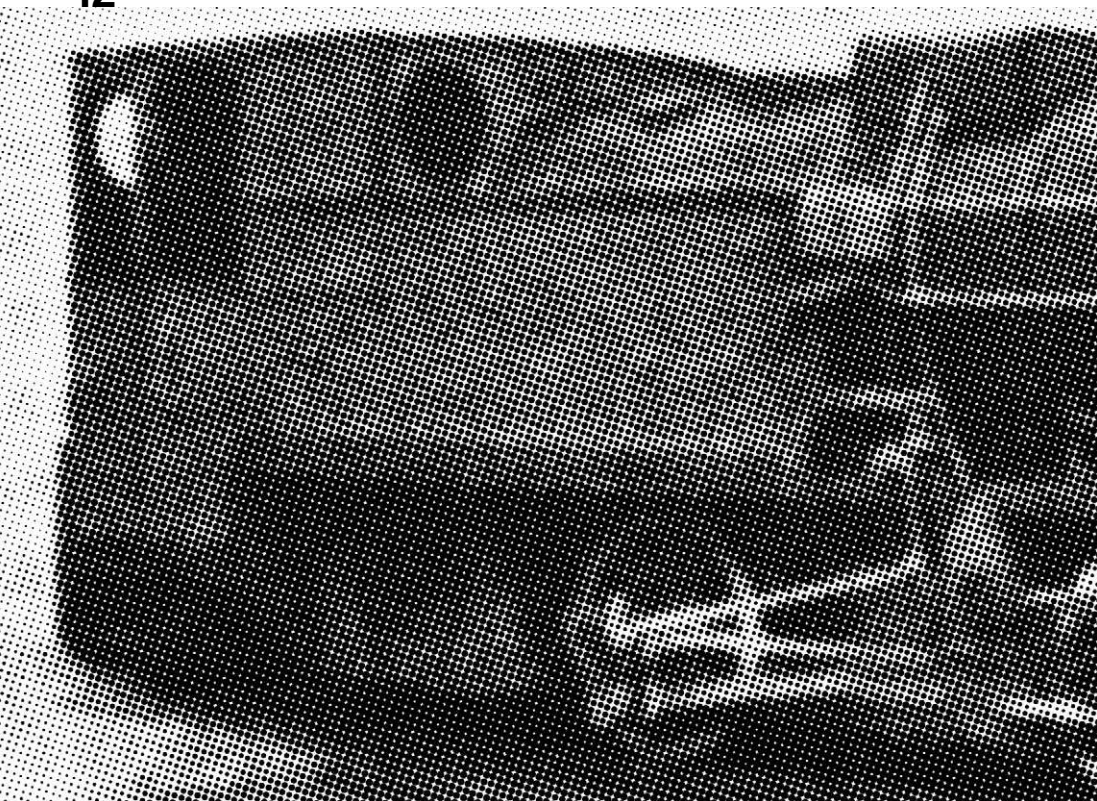




ese rotundo conjunto que es la vida moderna; impregnarse con sus preocupaciones y sus placeres, de su paisaje, de sus cielos cruzados por cables y aviones en vuelo; comprender las distancias que se han reducido gracias al movimiento de la máquina, las calles atravesadas por la nítida silueta de un puente y, entre ellas, las manchitas intensamente resplandecientes de los transeúntes: percibir todo esto y formularlo con una expresión adecuada es la tarea del arte moderno. Pero ¿cómo podremos salvar la distancia entre el conjunto de la modernidad y el monumento arquitectónico cuando nos damos perfecta cuenta que la única analogía posible radica en los principios del trabajo creativo y no en sus formas? (pp. 193-4)

La arquitectura industrial y las fábricas son las referencias más próximas, realistas y concretas para idear los elementos y modos compositivos, a salvo de la fuga a la abstracción de otras corrientes que pretendían encontrar fundamentos en las investigaciones de las artes plásticas -en una clara alusión crítica a las indagaciones de Ladovski y a las otras derivas constructivistas promocionadas por El Lissiski y Ilja Erenburg desde la revista **Vetsch** de Berlín.

En las construcciones industriales (...) ya vemos materializados no sólo los fundamentos de la estética moderna, sino incluso elementos concretos de arquitectura: sistemas de soportes, juntas, vanos, huecos, remates, destellos de esquemas compositivos y de nuevas formas que pueden transferirse a la arquitectura doméstica, que pueden ya servir como material concreto y profundamente práctico



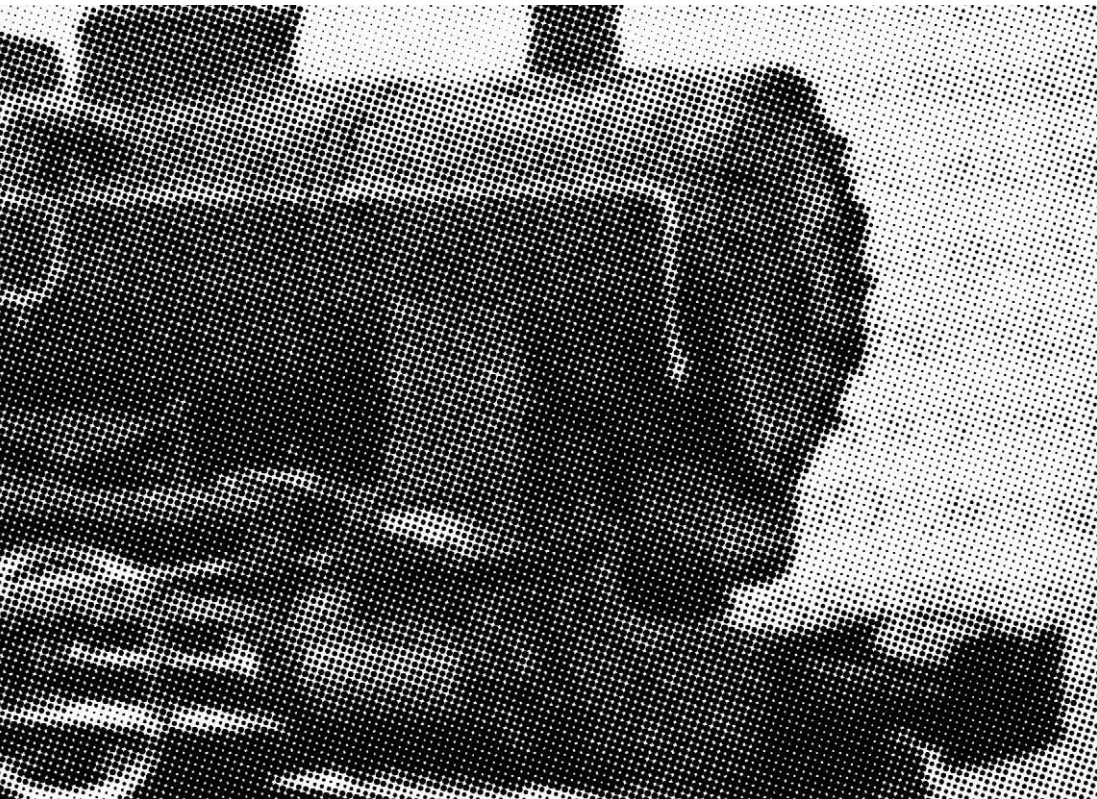
para ayudar a los arquitectos a encontrar el buen camino hacia el trabajo creativo y contribuir al lenguaje de la estética abstracta en un preciso léxico de arquitectura. (p. 198).

Y ese es lo que las imágenes vienen a demostrar. Si. Hay fotos de silos y hangares, de puentes, grúas, aviones y locomotoras; también de la terraza de la fábrica Fiat en Turín. Pero no son los mismos ejemplos -y en caso de serlo, no son las mismas tomas- que los empleados por Le Corbusier en **Vers une Architecture**. Y el propósito y la estrategia son bien diversos.

Cada capítulo es encabezado por dos imágenes en contrapunto que no son ilustraciones en sentido estricto sino que por su selección y confrontación constituyen un discurso que confirma las posiciones fundamentales del texto. Su objetivo es mostrar la materialización de los mismos principios creativos en máquinas y construcciones ingenieriles y, eventualmente, en la arquitectura: la estructura reticulada en una grúa y los andenes de la estación de Colonia; la dimensión volumétrica en un refrigerador a vapor y la fábrica de aviones Ansaldo en Turín; las propiedades dinámicas preñantes en las correas de transmisión de una máquina, en el fuselaje y la inclinación de las alas indicando de forma precisa la dirección del despegue de un avión Ansaldo y en las costuras y ejes de

◀ **Fotos encabezando quinto capítulo de Stil i epokha**

▼ **Locomotora Krauss**
M. Ginzburg, Moisei Ginzburg.
Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), p.177.



41- Ver Kenneth Frampton, "Avant-propos" a Moïseï Guinzbourg, **Le style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne** (Bruselas: P. Mardagan, 1986), 7-9; Reyner Banham, **A Concrete Atlantis, U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925**, (Cambridge: MIT Press, 1982), 231-236.

42- Moiseï Ginzburg, "Estetika sovremennosti" en **Arkhitektura** n° 1-2 (1923), y "Staroe i novoe" en **Arkhitektura** n° 3-5, (1923); reproducidos en Moiseï Ginzburg, **Escritos 1923-1930** (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 13-21.

44

una locomotora Krauss detenida; el desplazamiento del eje resultante de las fuerzas dinámicas en el Electric Elevator de Buffalo y la Torre de Tatlin; los elementos de transmisión del movimiento en el puente de la estación de Colonia y el interior de la fábrica de aviones Ansaldo; las diferencias en la expresión con distintos materiales en refrigeradores a vapor y el elevador Washburn Crosby Ges; la resolución volumétrica por alineación de partes siguiendo el ritmo y la dirección de la producción de un elevador no identificado en Buffalo y el Pabellón del Departamento Cultural y Educativo de Zholtovski que sirve para marcar la introducción de los principios de la construcción ingenieril en la arquitectura rusa.

Han sido múltiples las analogías planteadas entre **Stil' i epokha** y **Vers une Architecture** que aquí no se van a discutir.⁴¹ Baste decir que algunos ejemplares de **L'Esprit Nouveau** habían llegado a Rusia hacia 1922 y seguramente eran conocidos por Ginzburg; pero no es suficiente para poner en cuestión la originalidad de su propuesta que es anterior a la edición del libro de Le Corbusier. Los argumentos principales de **Stil' i epokha**, si bien publicado en 1924, fueron enunciados en una conferencia frente al MAO Sociedad de Arquitectos de Moscú el 18 de mayo de 1923 y desarrollados en dos artículos de su órgano oficial **Arkhitektura**, cuyo comité de redacción integraba con Leonid Vesnin y E. I. Norbert.⁴² Luego leyó su texto completo en febrero de 1924 frente a la RAKHN, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas formada en 1921 y cuya sección de arquitectura presidía I. Zholtovski.

Ya Ginzburg estaba plenamente integrado en los cenáculos de la vanguardia arquitectónica. Se había sumado como profesor de Teoría de la Composición Arquitectónica en la VKhUTEMAS, una posición que no comprometía su alineamiento con los talleres en pugna. También había sido invitado a participar con el pabellón de Crimea en la Exposición de la Agricultura y el Artesanado realizada en Moscú en 1923, primera ocasión en que los arquitectos tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus elaboraciones innovadoras posteriores a la Revolución y cuyas construcciones constituyeron el principal material de referencia para elaborar su balance de la arquitectura moderna local.

La síntesis nórdico-mediterránea en el espacio, la estructura y la envolvente

¿Cuál de estos dos sistemas de pensamiento arquitectónico [el del sur y el del norte] es el más conveniente para nosotros? Ambos lo son. Esto es lo que constituye el origen de su significación genética, de su valor potencial para el tiempo presente. La deliberada claridad de la solución espacial ¿no es éste el origen del racionalismo





◀ **Elevador en Buffalo**

Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 183

▶ **Torre Tatlin**

Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 183

43. Paul Frankl, **Der Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst**. [Leipzig y Berlin: Teubner, 1914] - **Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura** (Barcelona: G. Gili, 1981). El libro fue escrito luego de asistir al curso de verano dictado por Wölfflin en Munich en 1912. Plantea una superación de sus métodos planteando cuatro categorías polares específicas para la arquitectura: dos tienen que ver con el espacio (*Raumform* y *Zweckgesinnung*), una para la tectónica (*Körperform*) y otra para la apreciación de la forma como imagen resultante de un recorrido (*Bildform*) con especificaciones para un período postgótico (*neueren Baukunst*) correspondiente al ciclo Clásico de Ginzburg. Según Senkevitch, Ginzburg conocía personalmente a Alexander Gabrichevski, que había hecho el curso con Frankl y contribuyó a difundir sus ideas en Rusia. La profundidad del conocimiento de Ginzburg de su libro y de los escritos de Wölfflin sugieren una conexión directa con las fuentes.

46

moderno, de la atención que tan esmeradamente prestamos a la articulación precisa del problema utilitario? La dinámica y su fuerza de penetración ¿no son éstos los elementos del impacto artístico moderno? ¿no son los atributos que con mayor avidez persiguen los arquitectos de nuestros días? (p. 154).

¿Qué tiene que decir la máquina respecto a esa superación dialéctica del Clásico, síntesis de la planta mediterránea y el ritmo nórdico? Para responderlo, Ginzburg despliega un análisis pormenorizado de cada uno de los medios específicos de la arquitectura, ya señalados por Ladovski, edificando sus definiciones en diálogo con las categorías polares conceptualizadas por Paul Frankl en su intento de superar los *Grundbegriffe* de Wölfflin al adecuarlos a las especificidades de la Arquitectura.⁴³

Como hemos señalado, Ginzburg define el *espacio* al modo de los Formalistas: en contrapunto con la construcción “prosaica”. Siendo la construcción resultante de “la necesidad de aislar, de encerrar cierta porción de espacio con unas formas duraderas”, es tarea del arquitecto “la organización de este espacio aislado, y de la forma cristalina que envuelve lo que es esencialmente un espacio amorfo (...) estableciendo el carácter particular de las experiencias espaciales, de las sensaciones provocadas por los interiores de las obras, por sus límites espaciales y por el sistema que lo ilumina” (p. 116). Entiende al espacio desde la convergencia de dos categorías planteadas por Frankl. Una dimensión preformativa (*Zweckgesinnung*), escenario para determinadas acciones y actividades humanas donde se diferencian un armazón de recorridos y equipamientos que resultan de las intenciones y jerarquías con las que el propósito (*Zweck*) es interpretado y organizado como programa. Esta red de movimientos (*Gewennungsnetz*), para una concepción aditiva (mediterránea) del espacio, supone una serie de puntos de calma (*Ruhenspunkte*) a lo largo de líneas de conexión (*Vermittlungsachsen*). La otra dimensión es formal (*Raumform*) y tiene que ver con el modo en que estos espacios están delimitados. En ella opta por el polo aditivo (*Raumadition*) también mediterráneo, es decir, la definición de elementos claramente discriminados, subordinados y agrupados en secuencia, cada uno con su perfil geométrico y modo de iluminación característico. Eso es lo que las plantas de las fábricas enseñaban: la disposición racional de las máquinas sin espacio vacante, para reducir el calculado gasto de energía de los operarios y los desplazamientos coordinados de gentes y cosas.

La máquina exige (...) la capacidad de articular un esquema en elementos distintos relacionados entre sí por una cadena indestructible de interdependencia, donde cada uno de ellos constituya un organismo independiente que ponga claramente de manifiesto la función para la que se hizo y a la que cada uno de sus componentes están subordinados. (p. 169)

44. Ver A. M. Rigotti, "Carl Bötticher y la ciencia de la tectónica" en VV. AA., **Teorizaciones sobre espacio, estructura y envolvente**, CLHU 4 (Rosario: Laboratorio de Historia Urbana, 2009), 1-7.

La fábrica es la consecuencia más natural del desarrollo de la máquina; reúne en su interior todo un conjunto de máquinas que a veces son homogéneas y otras heterogéneas, pero que siempre están ligadas por el mismo propósito común [Zweck], (...) la colocación de estas máquinas, la dirección de sus ejes, la pendiente de los distintos elementos está estrictamente organizada y, además, materialmente unido por las cintas de las poleas y por los engranajes, (...) representa ya una verdadera obra de arquitectura con todas sus características espaciales. (p. 197)

La concepción de espacio, entonces, debe estar precedida por una indagación del propósito que ponga en evidencia el espíritu (*Geist*) de un determinado segmento de la realidad, condensándolo en condiciones materiales características.

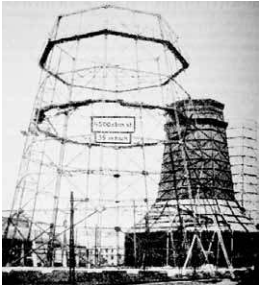
En vista de que cada elemento de la máquina extrae su significado, como función, de una necesidad tanto particular como general, y dado que estas necesidades varían con cada cambio en el aspecto de la máquina y que hay un número infinito de estos aspectos, el constructor debe ser un creador inventando para cada máquina sus propios elementos y su propio esquema donde incorporarlos, (...) no resulta difícil convencerse que esta transición desde el impresionismo creativo a una construcción clara y precisa -una transición que representa una respuesta clara exacta a un problema planteado con precisión- es un fenómeno que está llegando a ser común a todas las formas de la actividad humana. (p. 170)

Respecto a la *materia* (estructura) es clara su consideración dentro de los parámetros de la perspectiva materialista alemana, que había planteado una relación inmanente y orgánica de las formas con las técnicas constructivas dentro de una tendencia sostenida hacia resoluciones más livianas resultantes de un aprovechamiento más eficiente e ingenioso de los materiales, convergente en **Die Tektonik der Hellenen** de Carl Bötticher, en 1844.⁴⁴ La de Ginzburg es una acepción de *tectónica* como comprensión intuitiva de los comportamientos estáticos, distante de la acepción confusa de la *Tektonika* del Grupo Productivista vinculada al matiz ideológico desde dónde se manipulan los materiales industriales para eliminar la arbitrariedad del programa.

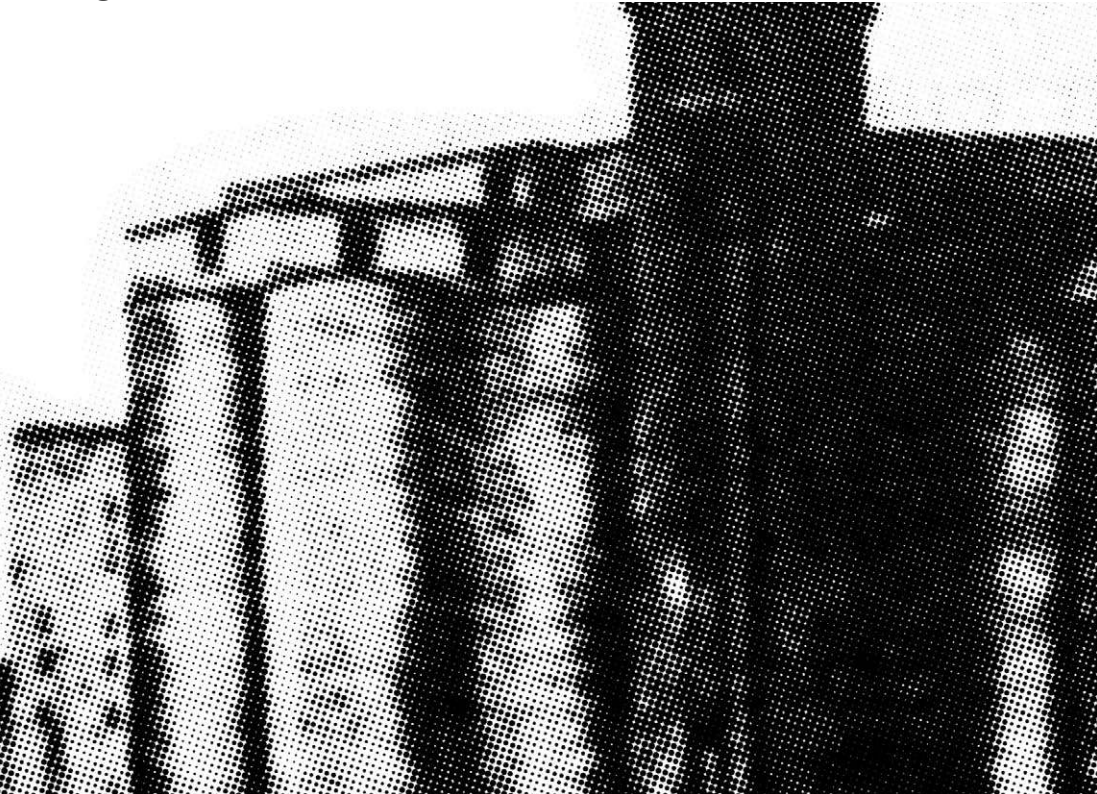
Como fruto de nuestra experiencia perceptiva, las leyes matemáticas de la estática y la dinámica se animan como fuerzas vivas del mundo orgánico; por consiguiente, desde el momento en que el hombre da sus primeros pasos, la forma ejerce una influencia espontánea que se va haciendo cada vez más clara, nítida y concreta. (...) La construcción del organismo arquitectónico adquiere una significación distinta y autosuficiente; y en virtud de una clase particular de asociación, llamada motriz, el hombre trata de encontrar en esta construcción inanimada ese elemento de movimiento que se traduce en el desarrollo de la forma y cuyo reflejo se produce durante su percepción. Las formas inanimadas (...) adoptan una vida distinta en nuestra conciencia como fragmentos de movimiento universal. (...) El movimiento como tal se concentra en dos elementos básicos (el vertical y el horizontal) que entablan una competencia o una lucha. (...) Por tanto, *el sistema constructivo*, en virtud de nuestra

experiencia perceptiva y de las características psicobiológicas del ser humano, *da origen a otro sistema autosuficiente que procede y depende de la construcción del mundo de la forma*, o para ser más exactos un sistema estético. El mismo componente es al mismo tiempo un elemento utilitario de la construcción y un elemento estético de la forma. (pp. 184-5)

Es fácil relacionar esta concepción con la *Körperform* de Frankl, vinculada a las sensaciones psicológicas despertadas por las formaciones corpóreas limitadoras del espacio donde, en la polaridad *Kraftzentrum* (mediterránea) está implícita la apreciación de los esfuerzos estáticos centrados, es decir de un esqueleto de elementos de sostén conductor de las fuerzas, firmemente adherido al piso, y autosuficiente, dando la impresión de una sólida masa muscular.



Es natural que su inventiva no cese hasta encontrar un material que corresponda al elemento necesario, hasta que ese elemento alcance su expresión más concisa y hasta que su forma adopte un perfil que garantice el movimiento más económico en el sistema combinado general. (...) Así pues, bajo la influencia de la máquina, *se forjan en nuestra mente unos conceptos de belleza y perfección como entidades que mejor responden a las características del material que está organizando y a su utilización más económica en la consecución de un objetivo específico, es decir, la máxima concentración en la*



45. Ver A. M. Rigotti, "La cuestión de la estructura: ossature vs. carcasse" en VV. AA., **Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura**, (Rosario: A&P ediciones, 2009), 96-114.

46. Todos los pabellones de la Exposición de Agricultura y el Artesanado, como el de Melnikov para la Exposition des Arts Décoratifs de 1925, estuvieron contruidos en madera y constituyeron una reflexión sobre las posibilidades todavía abiertas a ese material.

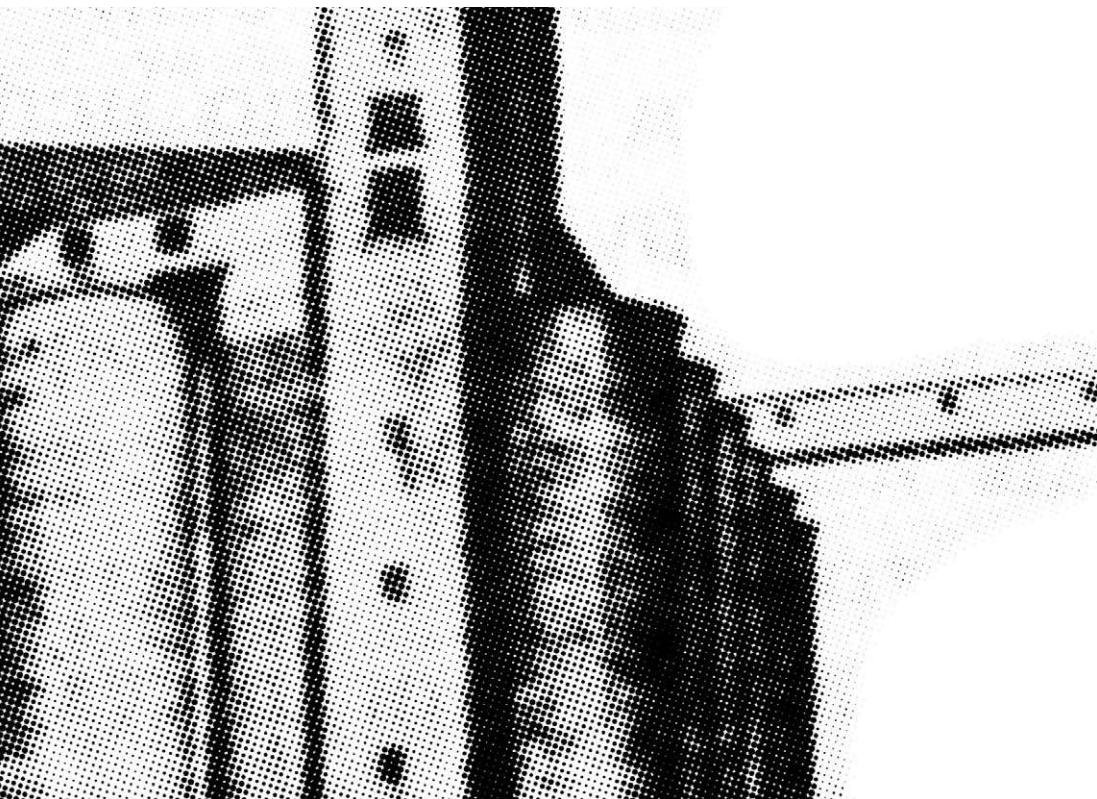
◀ **Refrigerador a vapor**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 201

▼ **Elevador en Buffalo**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 201

forma y la máxima precisión en el movimiento (...) dará origen a una forma vigorosamente concentrada carente de todo carácter difuso. (pp. 171/2)

No hay en Ginzburg la voluntad de laudar a favor de los nuevos materiales. Lejos está de proponer un sistema estructural como fundamento del nuevo estilo, tal como hiciera Le Corbusier en relación al hormigón armado.⁴⁵ Deja así abierta la posibilidad de encontrar nuevas formas de empleo de la madera, material tradicional al que solían recurrir los miembros de esta elite arquitectónica, tanto por las dificultades tecnológicas que padecían como por verlas como una puerta de conexión a la arquitectura nacional.⁴⁶

Pese a lo común del lenguaje del estilo moderno, aparecerán las más diversas variaciones, como el estilo de la madera o el del hormigón, el estilo del vidrio y del hierro; y es que el cometido del arquitecto, como el del constructor de máquinas, supone no una improvisación arbitraria, sino una organización razonable del material que tiene a disposición. (...) Y es que toda la intención del poder organizativo de los arquitectos deriva de la utilización razonable del "trabajo" realizado por el material. (...) Resultará completamente natural que el hierro imponga un tipo de armonía; la piedra, otro; y el hormigón armado, algo completamente distinto. (p. 171)



47. C. Cooke, "Form is a function X", op. cit. Recordemos que el núcleo del Grupo de Trabajo Constructivista fue diferenciar composición (*kompozitsiia*) de construcción (*konstruksiia*) como principios de organización de la obra de arte. La primera, relacional y jerárquica; la segunda, deductiva, liberada no sólo de la subjetividad sino aún de una motivación espiritual donde nada es accidental ni resultante del gusto.

48. "Lo que encontramos en la máquina, esencial y primordialmente es la más clara expresión del ideal de la creación armoniosa, que hace ya mucho tiempo fue formulado por el primer teórico italiano, Alberti en *De re aedificatoria*". (p. 169)

La consideración de estas cuestiones constructivas, si bien importante, tiene un rol secundario en la definición de la forma. Como agudamente señalara Catherine Cooke, es clara la acepción que le dio Ginzburg a la noción de *konstruksiia* en el sentido lingüístico, vinculado a un proceso intelectual de concepción y sintaxis, y no al técnico asociado a lo material (para el que la palabra rusa es *stroitelstvo*).⁴⁷ En este sentido, la elección de Alberti como referencia para dar cuenta de la lección de la máquina no es incoherente:⁴⁸ *konstruksiia* está considerada en la misma dimensión de *concinnitas* en tanto armonía resultante de una concepción intelectual de la forma, dejando en segundo término aquellos atributos vinculados a la perfección en la factura de los edificios.

La *forma*, para Ginzburg, se resuelve claramente en la *envolvente*. La envolvente, en sintonía con Le Corbusier, es liberada de toda referencia constructiva. Es una suerte de *Stilhülse*, de vaina artística como estrato explicativo, performativo y nórdico, que da cuenta simbólicamente de una *Kernform* vital en el espacio y los esfuerzos de sostén en el contenedor material. Y la clave para su resolución es dar cuenta del *ritmo*, de allí la calificación de orgánica para esta etapa madura del nuevo estilo.

El estilo arquitectónico se compone de una serie de aspectos espaciales y volumétricos que están organizados según diversos conjuntos de características compositivas que dan lugar al problema dinámico del ritmo. (p. 118)

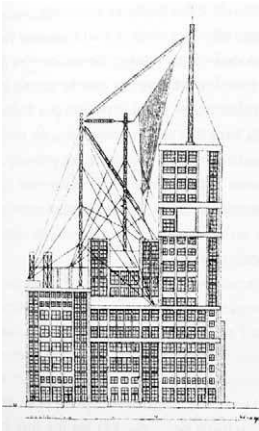
Sólo gracias al concepto de movimiento puede revelarse el significado mismo de un monumento arquitectónico, su articulación y sus elementos (p. 173)

Al igual que la simplificación de los elementos arquitectónicos facilitan su organización más efectiva, la pérdida del papel autónomo de la superficie del muro lleva al arquitecto al claro entendimiento de su cometido más importante y profundo. La superficie del muro y su articulación rítmica, la interdependencia proporcional de todos los elementos: todo ello encuentra su propósito primordial en *el problema de envolver el espacio, crear sus límites y organizarlo siguiendo unos principios definidos*. (p. 206)

Y el *ritmo* de esta nueva arquitectura está planteado en concordancia con la máquina.

Lo que surge como rasgo distintivo de las propiedades dinámicas de la máquina es una *dirección de movimiento*, (...) constituye una fuerza que se desplaza o es desplazada en una dirección que atrae nuestra atención, (...) la locomotora en reposo está dotada de esta expresividad, su solución compositiva es completa. Cuando miramos una locomotora detenida podemos captar fácilmente su propósito dinámico, (...) lo que adquiere una importancia y una significación particular es el *hecho de que el eje de ese movimiento casi siempre se halla fuera de la máquina*. (pp. 177/8)

50



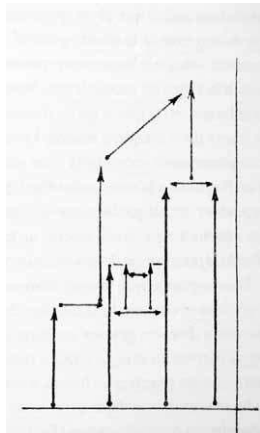
La máquina da origen, de modo natural, a la concepción de organismos totalmente nuevos y modernos que poseen características claramente expresadas de movimiento: *su tensión e intensidad, así como su dirección nitidamente expresada*. Estas características dan lugar a la concepción de nuevas formas gracias a las cuales la tensión y la concentración inherentes a este movimiento se convertirán inadvertidamente en uno de los momentos fundamentales de la concepción artística (...) y así llegamos a la conclusión final que nos impone la máquina: *que es posible y natural que la composición de los arquitectos modernos muestren una forma asimétrica o que, como mucho, no tenga más que un eje de simetría subordinado al principal eje de movimiento y que no coincida con él*. (...) Los dibujos corresponden al proyecto del Palacio del Trabajo realizado por los hermanos Vesnin y a su esquema dinámico que representa un diagrama descriptivo de la concepción arquitectónica moderna. (pp. 179-180)

Este *ritmo* tiene que ver con la imagen mental construida por el observador del edificio que sigue remitiendo a una impresión frontal. Todavía no alcanza a ser definida como la resultante de una serie de impresiones diagonales y en escorzo de un conjunto fraccionado y diverso propia de la polaridad múltiple de la *Bildform* de Frankl aunque, luego, tras la clara pronunciación por conjuntos volumétricamente variados y extendidos en el terreno, esta apreciación resultará inevitable.

Es en este mismo registro de la forma y la impresión estética de la envolvente que Ginzburg recurre a la tercera categoría del *Konstruktivism*: la *Faktura*, relativa a la manipulación de los materiales y apreciable en su textura que, en tanto pasa a ser fundamental en la concepción arquitectónica, obliga al arquitecto a tener una participación directa en la ejecución del monumento.

◀ ◀ Notación rítmica del Palacio del Trabajo de Vesnin

(Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 179



Puesto que en la máquina todo está organizado hasta el último milímetro, se deduce que las cuestiones relativas a la calidad del material, a su tratamiento y a sus características superficiales -es decir si es rugoso o liso, si tiene color o no- son casi tan importantes como las cuestiones más esenciales ligadas a cualquier sistema de creatividad. (...) *Las cuestiones relativas a la factura y la elaboración de un material* -que, por tanto, se manifiestan con toda nitidez- adquieren una enorme importancia, convirtiéndose con frecuencia en los instrumentos primordiales del artista. (...) No cabe duda de que las cuestiones relativas a esta clase de factura de los elementos formales (...) impulsan al artista a abandonar su estudio y tener participación más directa e íntima en la ejecución de un monumento arquitectónico, donde la propia elección de los materiales y la manera de tratar la superficie de un muro o sus elementos representarían la culminación natural de la metódica organización global de la labor creativa. (pp. 172-3).

Arquitectura como arte

La necesidad en el arte, en la creación y consumo de tesoros artísticos, constituye uno de los fundamentos más recónditos de la naturaleza del hombre, el mejor medio de realizar la intensidad de

En síntesis, la Arquitectura sigue siendo arte. Aunque las lecciones de la máquina marquen el ritmo y la dirección dominante, Ginzburg no renuncia a la voluntad de presentar la anatomía del hecho arquitectónico como un fenómeno liberado de funciones representativas o narrativas, con una estructura discursiva intrínsecamente significativa que obedece a una evolución autotética en relación a sus medios específicos y sus principios intrínsecos. Y el arte es una dimensión esencial de lo humano, aún en la Rusia revolucionaria.

El Constructivismo -como una de las facetas de la estética contemporánea nacida de la vida ruidosa, impregnada de los olores de las calles, de su ritmo enloquecedor, de su sentido práctico y preocupaciones cotidianas y de su estética; incorporando voluntariamente dentro de sí el palacio del trabajo y los carteles propagandísticos de los festivales populares- es sin lugar a dudas uno de los rasgos característicos del nuevo estilo que acepta con avidez la modernidad en todos sus aspectos positivos y negativos. (p. 191)

Pero este nuevo estilo no puede aún de ser definido. No existe el volumen de edificios construidos como para sacar conclusiones; sobre todo la cuestión de la envolvente no se ha desarrollado completamente. Sólo es posible hablar de una etapa de transición que no agota las posibilidades creativas de los arquitectos.

Resulta perfectamente natural que la vida, tal como es, imponga cierta disciplina a los artistas dentro de los límites de lo que es razonable y conveniente. Si en nuestros días puede surgir la idea de la muerte del arte -una idea que no acepta más que emociones "desinteresadas" de naturaleza estética-, también es natural que los arquitectos pensemos seriamente en explotar sus posibilidades "interesadas". es decir, en extraer todo el material potencialmente creativo que languidece en los problemas utilitarios cotidianos que están resolviendo. Los auténticos arquitectos son concientes de la grandiosa imagen creativa que puede brotar de esa fuente pequeña y restringida. Más aún el historiador riguroso es conciente que este propósito limitado fue el hilo conductor dominante de numerosos y significativos estilos arquitectónicos. (p. 202)

Porque más allá de la consideración que tiene Ginzburg por los ingenieros, el arquitecto sigue siendo arquitecto; un arquitecto nuevo capaz de subsumir en sí la apreciación y la aproximación a lo material del artesano, con los fundamentos racionales del ingeniero civil y también del ingeniero industrial, apto para conformar los ámbitos de la vida práctica de la nueva sociedad.

Los arquitectos deben dar otro paso para salir de su tambaleante aislamiento y hacer frente a la cruda realidad, aprender de los constructores consolándose con la constatación que hasta el siglo XVIII no había diferencia entre estos dos campos de actividad, de que arquitecto e ingeniero eran sinónimos de una misma idea y que



► **M. Ginzburg Proyecto para el Palacio del Trabajo**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 233

incluso a finales del Renacimiento la edificación de cualquier clase de construcción ingenieril era sencillamente una parte más de su trabajo (p. 203)

Así deja de ser un mero decorador de la vida para convertirse en su organizador, transformando fantasía creativa en inventiva.

... hay cierto grado de enigma en el proceso creativo que garantiza tanto la variedad en la individualidad como la importancia de nuestras propias impresiones. Este mismo grado de enigma existe en la creatividad del inventor, cuyo sino es el de haber sido misteriosamente elegido; los aspectos de su itinerario específico tampoco puede explicarse del todo. No obstante, el inventor conoce con precisión aquello por lo que está luchando resulte los problemas que se le ponen delante y esto constituye uno de los signos de su éxito. El artista no va a perder creatividad por saber claramente por lo que lucha. La creatividad subconsciente e impulsiva deberá ser remplazada por un *método organizativo claro y preciso* que economice las energías creativas de los arquitectos y transfiera su excedente liberado a la inventiva y el poder del impulso creativo. (p. 204)

Habilitar todos los caminos, prenda de paz

Lo peor, a mi criterio, es presentar a la ciencia como definitiva.
A. P. De Candolle, epigrafe de Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal.**

54



La concepción wölfliana de las formas como una fuerza en perpetua transición, convergente con la noción misma de revolución, es la coartada de Ginzburg para el cierre de **Stil' i epokha**. El nuevo estilo está, y estará siempre, en una etapa de transición.

No hablamos ni discutimos ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios sugeridos por el estudio de una materia concreta y sus particularidades específicas. (...) No tenemos ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos. No nos ocupamos de las definiciones que nuestros epígonos buscan ávidamente y tampoco construimos las teorías generales que los eclécticos encuentran tan agradables. Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal**, 1927.⁴⁹

Sólo podemos hablar de una *época de transición*, de una fase primigenia en el desarrollo del nuevo estilo, de *aquellas de sus características que ya han quedado determinadas con bastante claridad* pero que no agotan el desarrollo ulterior del estilo. (p. 202).



Enfrentado a la tarea de presentar un cuadro actual de la arquitectura rusa, Ginzburg prefiere dejar abierta una encrucijada para la que él ya ha elegido un camino. El único edificio integrado al cuerpo del texto es el proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo que, como aclarará luego, fue el primero en materializar las ideas constructivistas en un ejemplo.

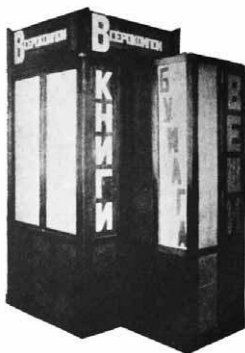
- ◀ **K. S. Melnikov pabellon Majorka Expo Agrícola de Moscú**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 228

- ◀ **V.Schukó Café del Dto. de Exteriores Expo Agrícola de Moscú**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 215

- ▶ **E. I. Norvert Central eléctrica en las afueras de**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 217



50. Moisei Ginzburg, "Itogi I perspektivy SA n° 4-5 (1927): 112-119 (reproducido en Moisei Ginzburg, "Resultados y perspectivas de la arquitectura moderna" en **Escritos 1923-1920**, op. cit., p. 318). Allí establece una comparación con el casi simultáneo proyecto de Walter Gropius para el Chicago Tribune señalando tras un semejante sistema reticular de verticales y horizontales, una diferencia de objetivos en su contenido interior, el de Gropius no era más que la típica solución americana del Bussines House.



56

En lugar de una estructura complicada y confusa, con numerosos patios y cruces que suelen dar como resultado una mancha estereotipada y simétrica de carácter netamente ornamental, (...) presentaron una nueva solución orgánica del problema concentrando todo el volumen según un nuevo enfoque, eliminando los patios interiores e intentando crear un organismo social cuya vida interior proviniera enteramente, no de los modelos estereotipados del pasado, sino de las leyes de su propia función objetiva.⁵⁰

Sin embargo, no es ése el sentido del último capítulo "Reflejos del nuevo estilo en las obras de los arquitectos modernos rusos". Todos los caminos quedan habilitados.

Las ilustraciones incluidas en el libro no están relacionadas directamente con el texto cuya única intención ha sido centrar la atención en el problema teórico de dilucidar las causas fundamentales del surgimiento del estilo contemporáneo y las condiciones para su desarrollo. El autor se resistió deliberadamente a la tentadora oportunidad que ofrecía el material de ilustración para aventurarse a hacer con él un análisis formal y una crítica; (...) al seleccionar el material se ha esforzado por ser lo más objetivo posible y por representar las diversas agrupaciones cuyo trabajo revela, en mayor o menor medida, cierta sensibilidad para las nuevas formas y, por consiguiente, podrían tener alguna significación genética en la formación del nuevo estilo. (p. 211)

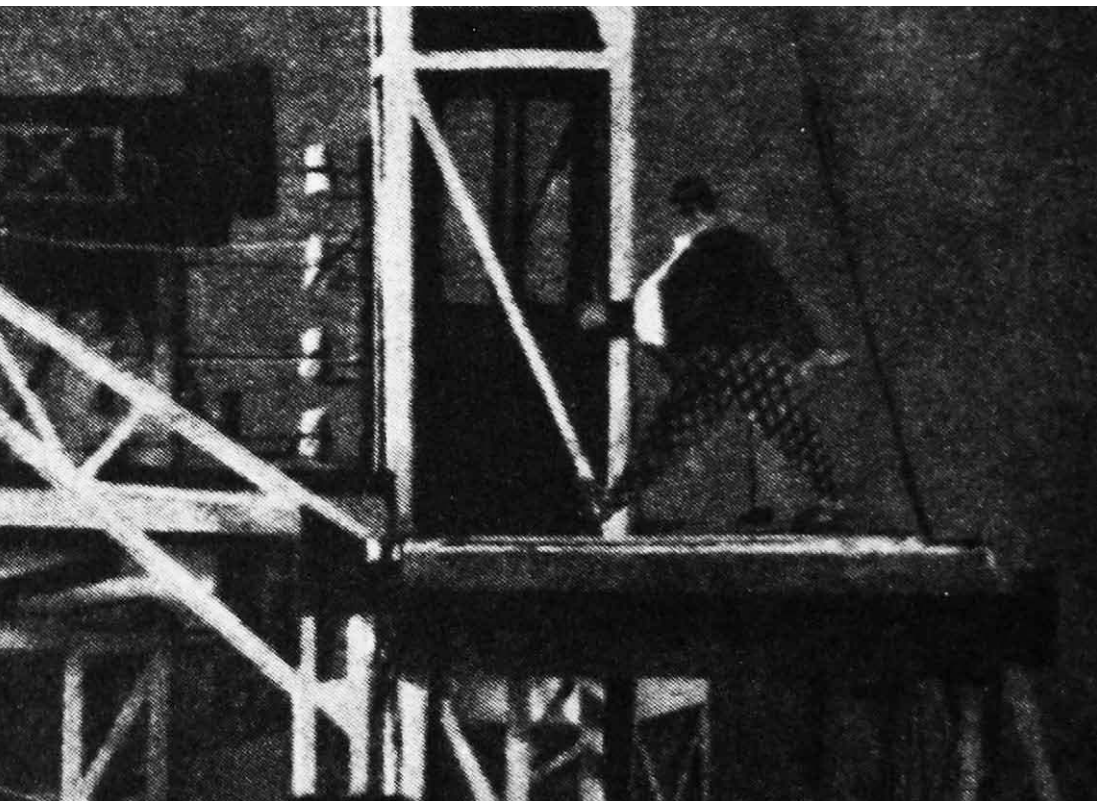
Los ejemplos que ilustra son sólo eso: mojones de posibles alternativas en juego. Incluso se excusa; lo ha construido



51. Propone un esquema de la ciudad moderna con estructuras reticuladas vigas, voladizos, ascensores, calles rodantes, y otros elementos mecánicos, combinando la sensación de espacio abierto centrífugo con el movimiento, en una suerte de ensayo de transición, puente entre las experiencias del constructivismo plástico y la Arquitectura.

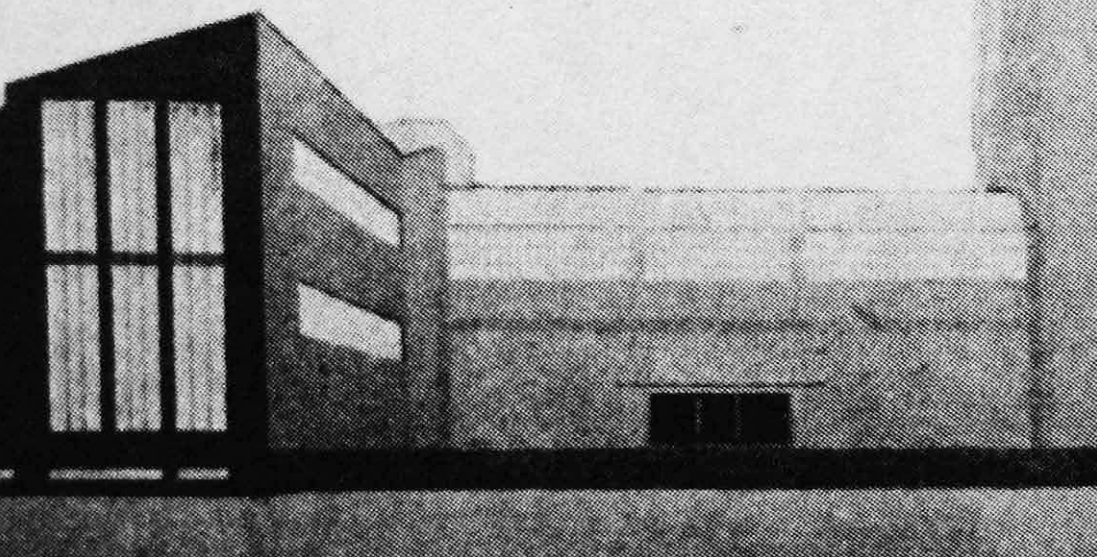
- ◄ **A.Gan kiosko de Vserokompom**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 242
- ▼ **A.Vesnin escenografía para El hombre que fue jueves**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 224

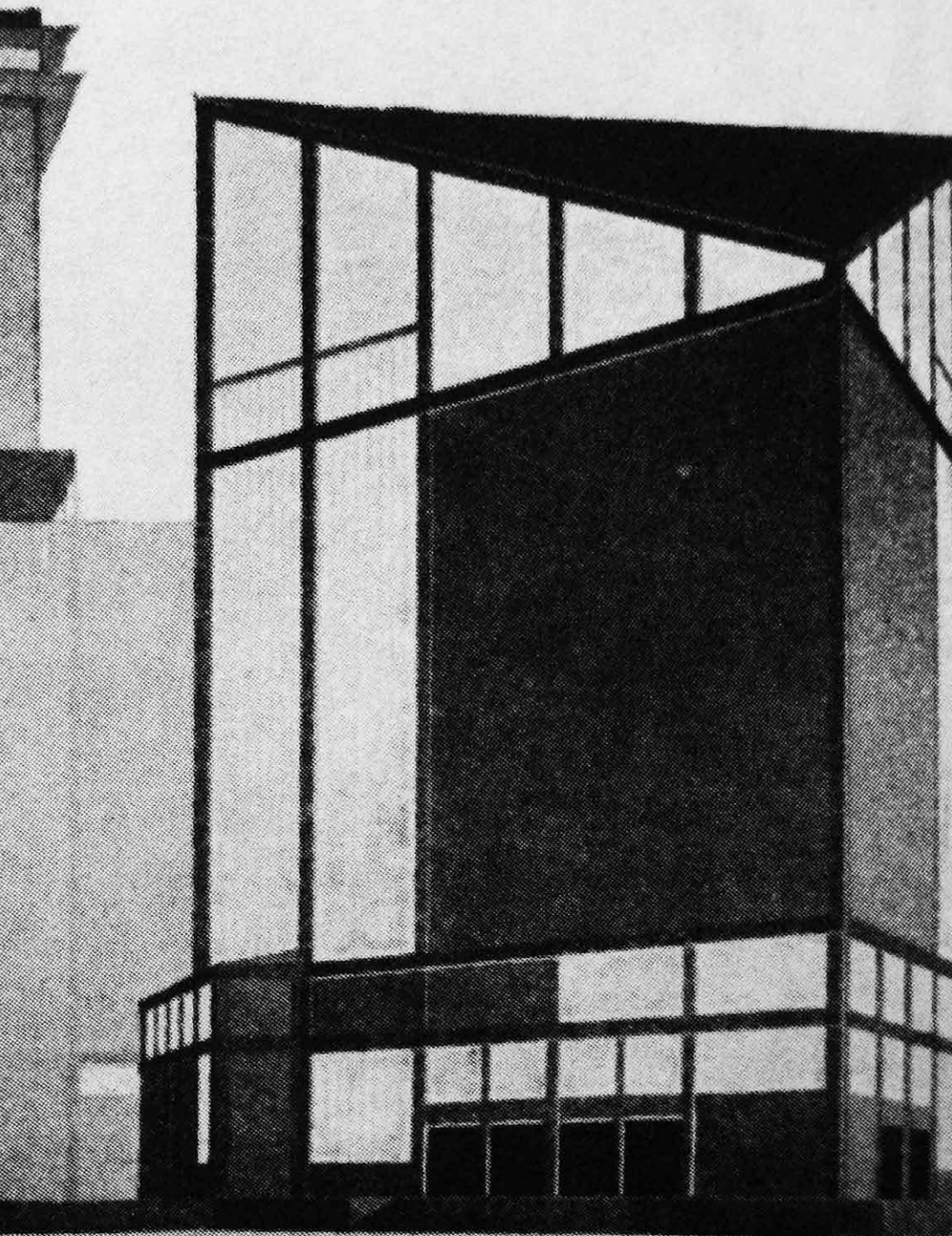
con los materiales que sus autores le han acercado. Pero dista de ser tan improvisado o ingenuo como sus palabras parecen sugerirlo. Ahí están todos: Zholtovski, jefe de taller neoclásico de la VKhUTEMAS; alumnos del taller de la Izquierda Unida liderado por Ladvovski; proyectos de Konstantin Melnikov y Ilya Golosov cabezas del tercer taller de Arquitectura Experimental; Alexander Kutznesov director de la MUTV; el proyecto del Departamento de Exteriores de V. A. Schukó y visiones del pathos de la ciudad industrial E. I. Norvert, ambos de la MAO la Sociedad de Arquitectos de Moscú; varias obras de los hermanos Vesnin, incluido el afamado decorado de Alexandr para El Hombre que fue jueves para el Teatro Kamerny;⁵¹ las primeras transferencias del arte objetual a la arquitectura en el pabellón de A. A. Ekster; ejercicios de racionalidad geométrica de sus alumnos G. Vegman y V. Vladimirov; incluso los kioscos de Gosizdat y Vserokompom como unas de las primeras exploraciones productivistas de A. Lavinski y Aleksei Gan. Finalmente su propio hercúleo y expresivo proyecto para el Palacio del Trabajo una suerte de síntesis entre expresionismo romántico y alusiones a la potencia volumétrica de los silos norteamericanos, donde también pueden leerse referencias a la Central Eléctrica Taccani de su profesor Moretti y a los esquicios de centrales eléctricas de Antonio Sant'Elia.



**G Vegman proyecto para
el museo del Moscu rojo**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 238

58





52. Moisei Ginzburg "Novye metody arkhitektumogo myshleniia" en **SA** nº1 (1926): 1-4, y "Nasha deistvitel'nost' i biostvo" en **SA** nº 2 (1927): 47-50 (reproducidos como "Nuevos métodos en el pensamiento arquitectónico" y "Nuestra realidad" en **Escritos 1923-1930** op. cit., pp. 245-251 y 309-315).

53. Formado en 1923 por el Grupo de Trabajo de Arquitectura del INKhUK y liderado por Ladovski, propusieron la continuidad de las indagaciones experimentales de las

CONTINÚA EN PÁGINA 59



El color de la bandera

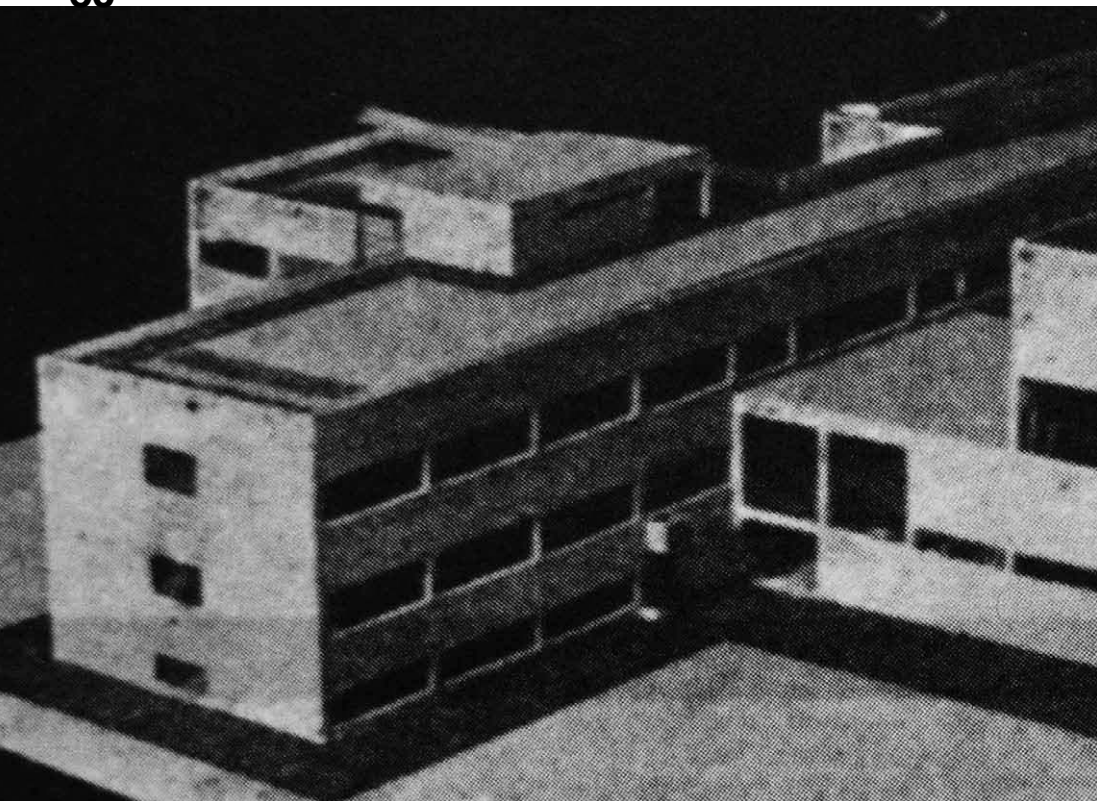
El arte siempre ha estado emancipado de la vida y nunca su color ha reflejado el color de la bandera que ondea sobre la ciudadela.

V. Shklovski

Hasta aquí, estas piezas teóricas habían resistido la atracción del color de la bandera.

Pero se abre una nueva etapa. Como numen intelectual de la OSA y redactor estrella de su publicación **SA** (*Sovreménaia Arkhitektura*) -la más destacada por su continuidad, contenido y postura militante en la segunda mitad de los 20's- la voz del príncipe fue escuchada. La suya dejó de ser una operación deconstructiva del hecho arquitectónico, orientada a la búsqueda de los fundamentos de una estética esencial espejada en las reflexiones del Formalismo literario, para reconvertirse en un método positivo de creación, vector de una propuesta eficiente puesta al servicio del nuevo comitente: los trabajadores, pero también el Estado.

Pensado como grupo de investigación, el objetivo de OSA fue dar una imagen unitaria del movimiento y ser un instrumento de cohesión profesional asumiendo un rol hegemónico en la nueva fase económica cuando la



vanguardias artísticas defienden un concepto de lo racional vinculado a la percepción de la cualidad volumétrico-espacial desde el principio de economía de la energía psicoperceptiva. Así como la crítica de Ginzburg al abstraccionismo de la postura racionalista es acertada, también lo es la crítica de Salavin y Lamcov a su funcionalismo ingenuo en su giro productivista: lo acusan de americanismo, de "confundir la arquitectura con la ingeniería y de la implementación de un método crasamente técnico que no tiene en cuenta sus dimensiones emocionales abriendo las puertas a un idealismo subjetivista".

Reproducido por Vieri Quilici **Guide all'architettura moderna. Il Costruttivismo** (Ed. Laterza, Bari, 1991), 57

54. Moisei Ginzburg "Itogi i perspektivy", op. cit.

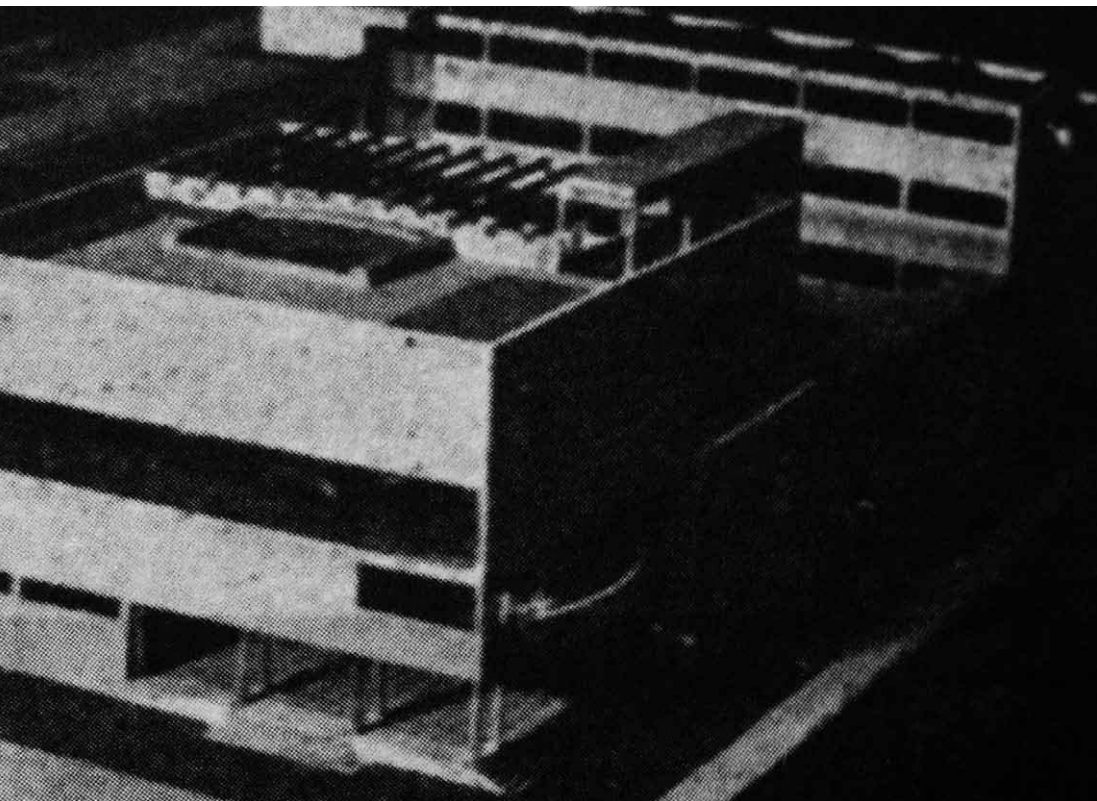
▶ **Tapa SA**

V. Quilici, *Guide all'architettura moderna. Il Costruttivismo*, (Laterza 1991), 56

▼ **M. Ginzburg Casa de los Soviets de Kazajstan en Alma Ata**

Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930* (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 388

planificación ofreció la oportunidad de elaborar nuevos tipos de organismos arquitectónicos. Procuraron recoger para sí la herencia del primer *Konstruktivizm* verificando en concreto los alcances del arte como construcción de la vida (*Ziznestroenie*) de modo de preservar el estatuto del artista, pero como creador fuertemente motivado por las nuevas condiciones del modo de vida socialista. Perseguían lo que Tafuri ha caracterizado como "el antiguo sueño de ser la guía moral de la vanguardia política", manteniendo inalterada la ilusión de una función anticipadora y profética. De allí que el tono de sus intervenciones cambiara sustancialmente con duras críticas a la escuela neoclásica de Zholtovski⁵² y a las abstracciones de la ASNOVA⁵³ en procura de encontrar un lugar de privilegio en los despachos oficiales. Fuertemente comprometido con el pulso político, Ginzburg participó en varios concursos de edificios públicos, promovió la investigación sistemática sobre prototipos para casa comuna (*kommunadliblii dom*), organizó la exposición de arquitectura celebrando los diez años de la Revolución donde su crítica a la emergencia de una nueva fórmula de fachada -retícula más vidriomanía- fue despiadada aún con el edificio ARKOS de los hermanos Vesnin.⁵⁴ Consonante con la formación URSS, tuvo intervenciones claras a favor de la recuperación de los rasgos nacionales



55. Moisei Ginzburg, "Novye metody..." op. cit., "Funksionalnyi metod i forma" SA Nº 4 (1926): 89-92 (reproducido como "Método funcional y forma" en **Escritos 1923-1930** op. cit. p. 269-275) y "Konstruktivizm kak metod laborator noi i pedagogicheskoi raboti" SA nº6 (1927): 160-167, (reproducido como "El constructivismo como método de trabajo, investigación y enseñanza" en **Escritos 1923-1930** op. cit, p. 339).

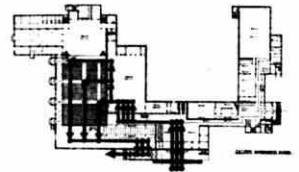
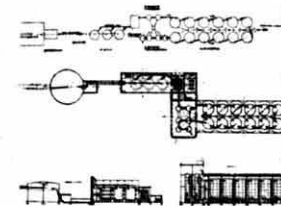
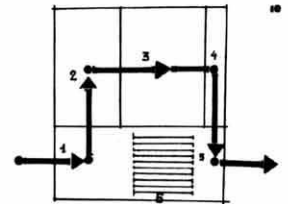
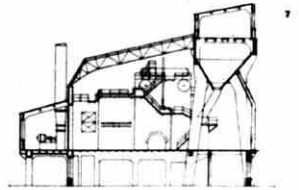
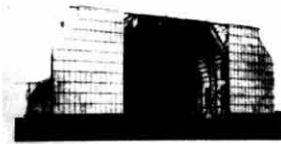
56. Recuperado su método como simiente de reflexiones posteriores sobre las posibilidades de un método lógico para informar el proceso de diseño -que ha formado parte de la Vulgata de la enseñanza del proyecto en tantas escuelas de Arquitectura-, se lo ha rescatado sólo como un ordenamiento sistemático de gestos.

57. Moisei Ginzburg "Konstruktivizm kak metod laborator ..." op. cit., p. 339.

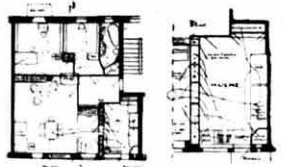
en una arquitectura expresiva de la cultura de oriente, en una acepción que se aleja de la inspiración directa en las construcciones populares de su temprano Pabellón de Crimea para hacer una reflexión más abstracta sobre los factores ambientales y los modos tradicionales de vida en su resolución en torno a un patio y jardín central de la Casa de los Soviets de Kazajstan en Alma Ata. Hacia el final de la década, se concentró en proyectos de planificación urbana promoviendo la desurbanización como organización centrífuga y no jerárquica del territorio, alternativa a la ciudad concentrada que descartaba como producto histórico de la sociedad capitalista-mercantil. Pero quizás lo más recordado sea su propuesta, renegando de sus propias posturas anteriores, de un método funcional para orientar a las oficinas públicas en la materialización de las nuevas relaciones económicas y sociales, donde sus reflexiones previas sobre los medios específicos en sintonía con las preocupaciones del Formalismo fueron recuperados para cobrar una dimensión operativa, productiva.

Lo que en un primer momento se restringía la enunciación de principios de un arte autónomo, desde su primer artículo en SA se transfigura en la definición de un método correcto y lógico de creación, que dice aprender de la ingeniería, para poder enfrentar la resolución de los problemas sin inspiración abstracta o individual.⁵⁵ De este modo, Ginzburg da por cumplida una primera fase "artística" del nuevo estilo caracterizada por la hipertrofia expresiva y el ingenuo simbolismo de las formas de la máquina, en el que quedan incluidos tanto el período emocional y esteticista de la arquitectura occidental como el simbolismo idealista de Tatlin o el formalismo abstracto de ASNOVA. El suyo es un método de invención para organizar y construir nuevos tipos arquitectónicos que no busquen soluciones en edificios singulares dentro de los estrechos límites de la densa ciudad real, sino nuevos patrones aptos para la producción normalizada en vistas a lograr una fisonomía más razonable de las agregaciones urbanas. Fruto de una revolución social y consecuencia del progreso inaudito de la técnica, propone eliminar la dualidad entre el carácter práctico y su forma, resolviendo los problemas expresivos conforme a la organización funcional y constructiva del espacio donde quedaría integrados -orgánicamente, de adentro hacia afuera, partiendo de la planta como había sugerido Le Corbusier- los aspectos estéticos de la arquitectura sin caer en el sinuoso camino de la intuición subconsciente.⁵⁶

Por tanto *la integridad de esta operación monista del constructivismo no se fundamenta en el rechazo a la expresividad de los aspectos materiales* (aspecto frecuentemente atribuido al constructivismo) *sino en el proceso mismo de formalización práctica y constructiva de esos objetos.*⁵⁷



▶ Analogía entre edificio para máquinas y edificios para el pueblo en "Alma en la arquitectura contemporánea" SA nº 1 (1927) VV. AA. Constructivismo Ruso (Barcelona: Ed. Serbal, 1994), 67

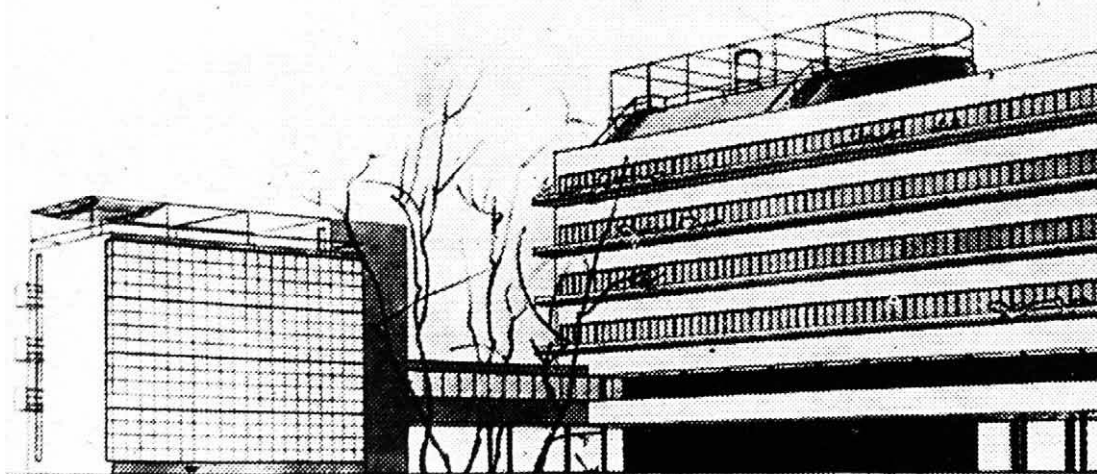


Para ello recurre a la división analítica del proceso en tres fases, temporal y artificialmente aisladas, recuperando sus indagaciones sobre los medios específicos y las leyes de la producción poética de la Arquitectura para reorientarlas a la invención de los nuevos condensadores de la vida colectiva socialista, primero, y a la utopía desurbanista, después.

La primera fase tiene que ver con el *espacio*, con el sentido con que el cual el propósito es interpretado y decodificado en un programa resultante del análisis de los movimientos y la división de las funciones estableciendo su mutua dependencia. Los resultantes son un gráfico de movimientos, un esquema de equipamientos y uno de necesidades físicas. El modelo es la fábrica, pero ha llegado la hora de aplicarlo a la vivienda y los establecimientos públicos

Un club, las casas de los Soviets, un hospital, un comedor, una estación, un teatro, un cine, etc. (...) ¿Qué son todos estos usos modernos desde el punto de vista del método funcional? Se trata de un sistema de procesos productivos y humanos que han de ser analizados, fragmentados y materializados con la misma exactitud que cualquier empresa industrial? ⁵⁸

Estos esquemas derivan en un diagrama de espacios unidos por gráficos de movimientos que reciben una

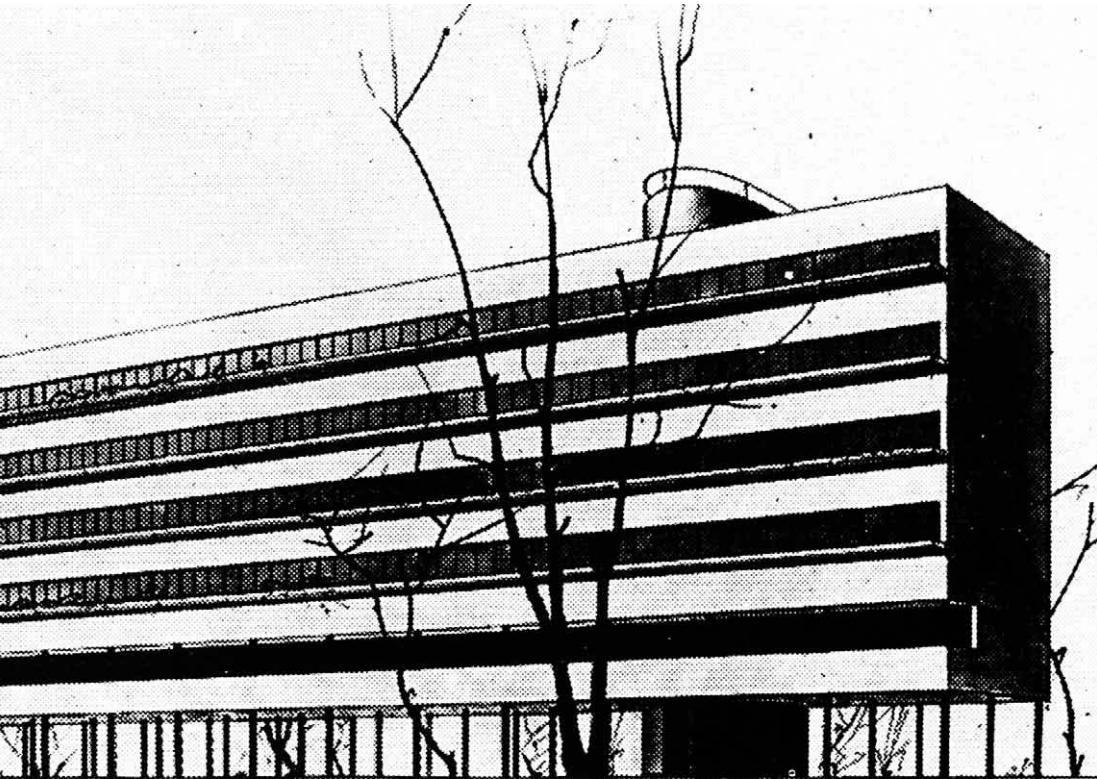


definición volumétrica particular según una planta asimétrica, abierta, para hacer más legible la vida dinámica que se desarrolla en ellos.

La segunda fase tiene que ver con la *estructura*, con la configuración material de ese interior según el cálculo de las posibilidades de los materiales disponibles (eligiendo los más ligeros y dinámicos) y de los sistemas constructivos (proponiendo los más racionales e industrializables).

Nunca llega a renegar de la condición artística de la arquitectura sintetizada en su potencial expresivo; es la que organiza la tercera etapa relativa a la *envolvente*. Tiene que ver con el cálculo de los efectos psíquicos y ópticos: el ordenamiento de los volúmenes en el espacio exterior, la forma, particiones y proporciones de las aberturas, el tipo de cubierta, la riqueza de las divisiones, los elementos móviles y otros elementos funcionales, las relaciones entre cuerpos que se cruzan y entrecortan, el contraste entre superficies portantes y portadas, el orden rítmico de las fuerzas verticales y horizontales, la escala, los contrastes, la masividad, la silueta. También con la *Faktura* y el color. Todos deben ser manipulados para que aparato psicofísico perciba el propósito del edificio con la mínima pérdida de energía posible, una versión funcionalista de la vieja categoría del carácter.

▼ **M. Ginzburg Narkomfin**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 394



59. Moisei Ginzburg "Konstruktivizm kak metod laborator ..." op. cit., p. 343.

60. La caída en el favor de la administración de la arquitectura moderna y la gran purga de 1934, que acabó con la vida de dos personajes tan cercanos como A. Gan y M. Okhitovich, no implicaron el ostracismo de Ginzburg que, si bien se alejó de Moscú, siguió trabajando en forma activa, principalmente con hoteles y sanatorios termales en Crimea y estaciones ferroviarias en Asia central y Siberia. Reunió todas sus teorizaciones y experimentaciones sobre el tema vivienda en otros dos libros **Habitat** (1934) y **Industrialización en la construcción de viviendas** (1937). Elegido en 1939 como miembro activo de la Academia de Arquitectura, dirigió un proyecto colectivo para la redacción de una Historia General de la Arquitectura de la que llegó a publicar un primer tomo. Durante la Segunda Guerra fue encargado de la sección de estandarización y industrialización de la construcción y trabajó hasta su muerte en 1946 en el proyecto de reconstrucción de Sebastopol.

66

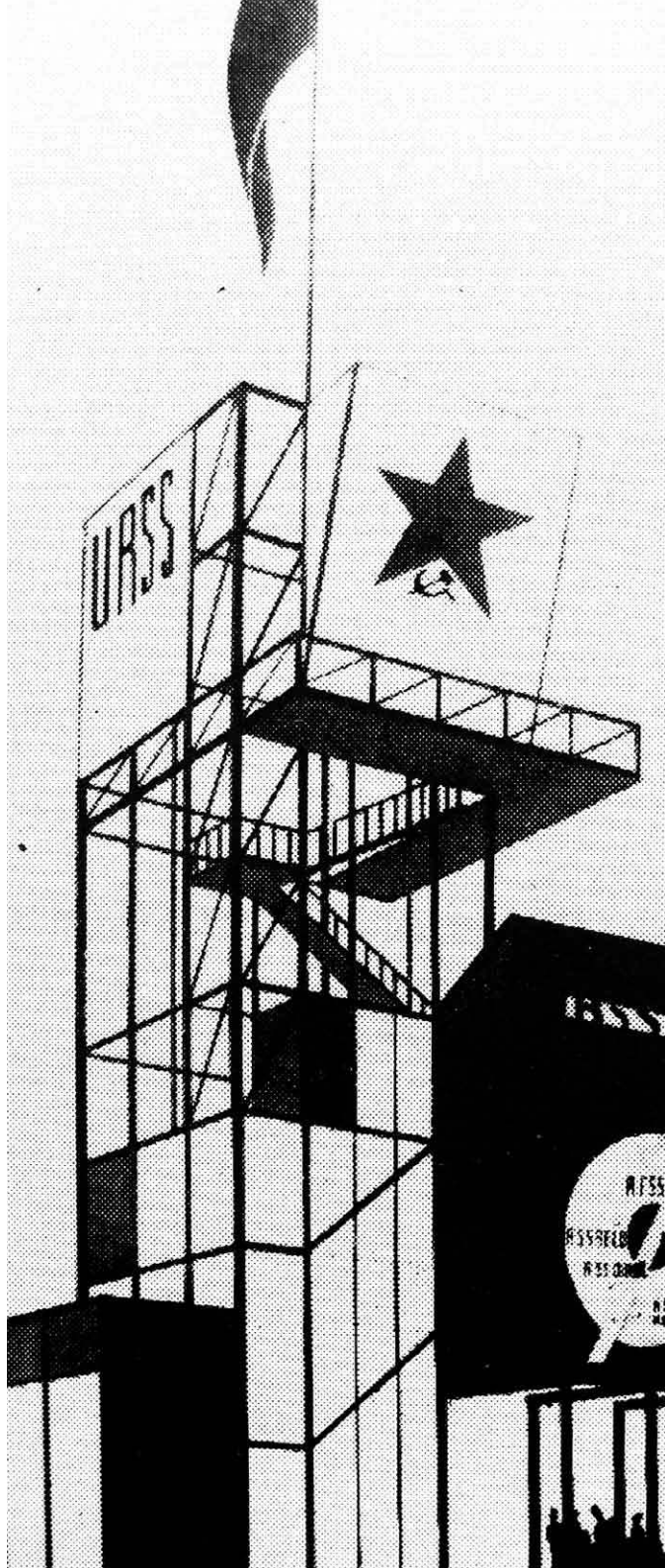
La percepción pasiva y predominantemente sensitiva y contemplativa del pasado se sustituye en gran medida por *una percepción activa y preferentemente cognoscitiva propia del presente y del futuro*. (...) Es difícil imaginar que un hombre moderno perciba la forma de un automóvil sin tener en cuenta sus funciones como máquina de moverse. (...) Cuando se trata de la percepción de la forma, el color o la configuración el constructivista *no resuelve estas cuestiones de modo general, sino en función de un propósito, unos materiales y unas condiciones de acción determinadas*.⁵⁹

No se trata de un proceso puramente intelectual, sino que debe ser entendido en relación a la experimentación concreta en una serie de proyectos donde se verifica un pasaje desde la exploración geométrica con juegos de grillas y transparencias (pabellón soviético para la Exposición de Artes Decorativas de 1925, Palacio del Trabajo Rostov on Don del mismo año), pasando por composiciones donde se acentúan las características funcionales de cada una de las partes del edificio (Orgametal, 1926) a la sabia manipulación de volúmenes centrífugos que en secuencia y articulados por puentes o corredores despliegan la diferenciación de actividades como si se tratara de un tren de producción y para el que basta como ejemplo su célebre conjunto Narkomfin (1928). Culmina con su propuesta para la Ciudad Verde (*Zeleny Gorod*) según un sistema de zonificación con parques, volúmenes de servicios comunes y viviendas lineales para las que crea un prototipo de células industrializables y montables con facilidad.

Su apreciación funcionalista distó del rigor materialista y el determinismo constructivo promovido en los discursos más radicales de la *neue Sachlicheit* o de otros integrantes de la internacional constructivista como Karel Teige. Aunque mitigada en sus consideraciones, la suya siguió siendo una defensa de la dimensión expresiva de la Arquitectura. Su "método funcional" culminaba en la definición estética de la forma que no era mecánicamente determinada por lo programático espacial y lo constructivo, sino que seguía teniendo a su cargo, como en sordina, la manipulación artística de los efectos del ritmo. No obstante ello, sus indagaciones se convirtieron en motor de una ideología de la organización extremando su instrumentalidad al punto de vista del poder político.⁶⁰

Sobre el signo de estos esfuerzos Tafuri fue lapidario: "aferrados desesperadamente al único espacio que en el período de la NEP (*Nóvaya ekonomicheskaya politika*) estaba prohibido -la prefiguración de un mundo nuevo como proyecto abarcador de reorganización ética del universo de la producción y sus proyecciones sociales- la casa comuna y el desurbanismo no son más que propaganda tecnificada. Y además propaganda que tiende, desesperadamente, a crearse una clientela, a justificar, con la *apariencia* de ser un mero aporte técnico, la autonomía del mismo aporte del





◀ **M. Ginzburg Proyecto Orgametal**
S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 182

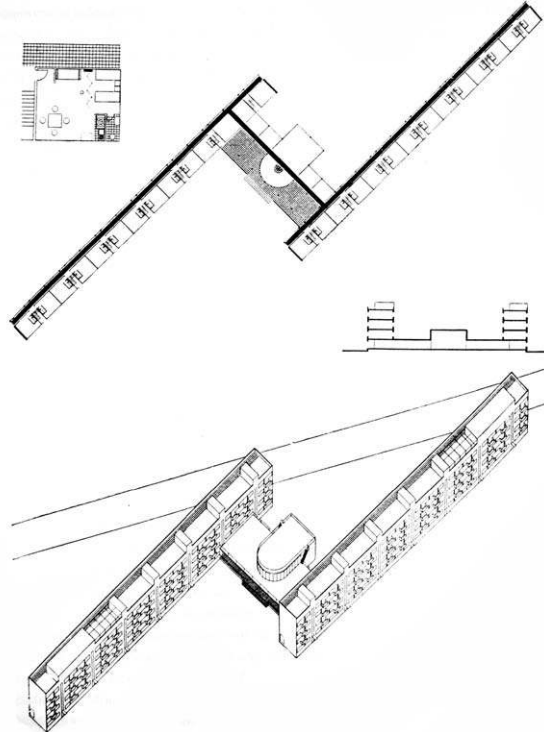
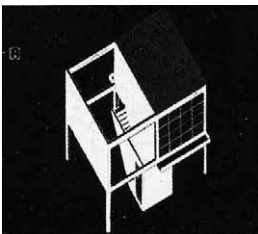
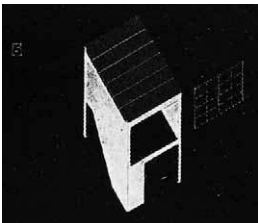
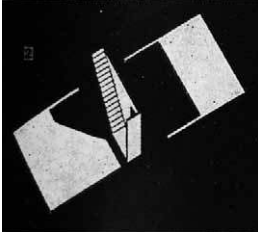
▶ **M. Ginzburg Proyecto de Pabellón soviético para la Exposición de Artes Decorativas de 1925**
S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 182

61- M. Tafuri, "Formalismo y vanguardia...", op. cit., p. 28.

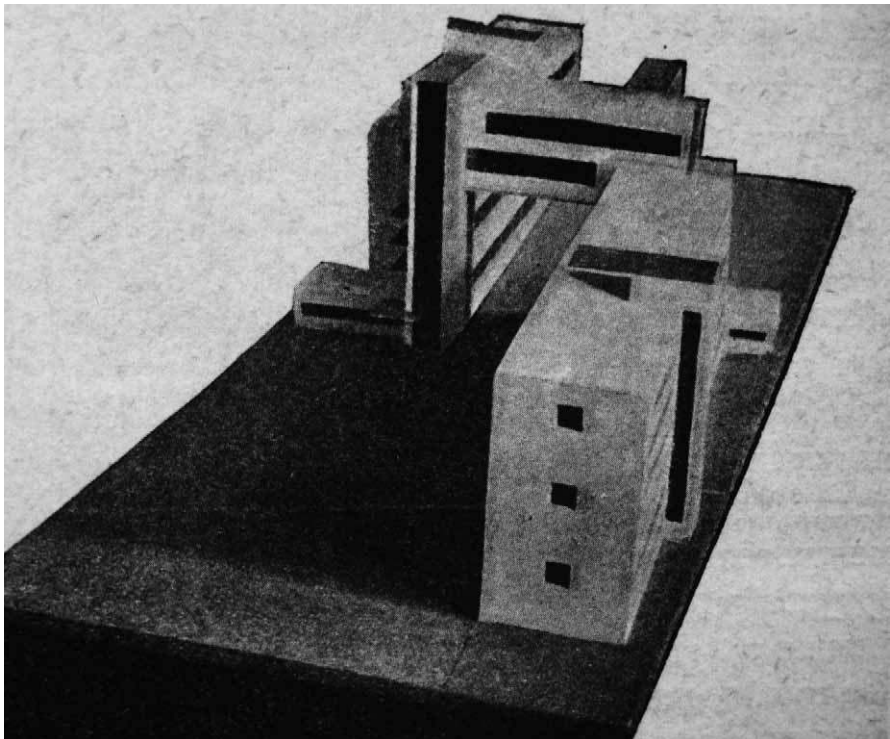
proyecto".⁶¹ Esa misma autonomía que sus primeros dos libros buscaron argumentar.

A pesar de la operación tan crítica como desmitificadora producida por Tafuri, se ha seguido simplificando el avance teórico de Ginzburg. Se lo ha desprovisto de los matices de una maduración compleja en diálogo -no explícito- con el Formalismo, deshistorizando la gestación y el desarrollo de un pensamiento complejo. Pero la productividad de un aporte a la teoría de la arquitectura no se mide exclusivamente en relación a resultados inmediatos sino en el devenir histórico. El espesor de cada uno de los medios específicos sobre los que él argumentó extensamente -*espacio, materia, forma*- recobran nuevos sentidos como un esfuerzo sistemático por desbrozar radicalmente los principios de un hacer autónomo, en la reconsideración de un período donde otros teóricos de la arquitectura nueva indagaban cuestiones semejantes.

68



- ◄ **M. Ginzburg y Barshch Módulo con elementos prefabricados para la Ciudad Verde**
(S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 387
- ◄ **M. Ginzburg Viviendas comunales A-2 y A-3**
Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, 376
- ▼ **M. Ginzburg Viviendas comunales A-1**
Moisei Ginzburg. *Escritos 1923-1930* (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 335- 377



SIGFRIED GIEDION

EL GUARDIÁN DE LA TORRE

70

UNR
M. Carla Berrini · UNR
Martín Gascón

¹. Citado por Sigfried Giedion, **Befreietes Wohnen** (Zürich:, Editorial Orell Füssli, 1929), 3.

². Sigfried Giedion: **Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton** (Leipzig: Georg Biermann, 1928). Las referencias para el presente trabajo han sido tomadas de la reedición en inglés del libro original: Sigfried Giedion, **Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete** (Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995) del cual son las referencias directas a páginas; para cotejar el uso de las palabras claves en alemán se ha utilizado la edición original. En todos los casos la traducción es de la autora.

También en la arquitectura, igual que en el mundo vegetal y en el animal, sólo aparece una nueva raza después de la desaparición de la antigua. LA RAZA DE LOS SUMOS SACERDOTES DE LA ARQUITECTURA DE PIEDRA TENDRÁ QUE DESAPARECER, igual que los animales prediluvianos, para hacer sitio a una nueva estirpe constructiva.
Jobard 1849 ¹

En 1928 Sigfried Giedion, historiador del arte de origen suizo, publica en Alemania, **Bauen in Frankreich- Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton**.² El libro será considerado por muchos como el primer intento de dotar a la arquitectura moderna de una genealogía arraigada en las construcciones de hierro del siglo XIX, y se volverá una referencia ineludible para aquellos historiadores y teóricos que revisen o retomen la importancia del hierro en la Historia de la Arquitectura. No obstante, ha sido un texto poco aludido y su valoración ha quedado generalmente restringida a los temas mencionados, soslayándose en gran medida sus contribuciones teóricas, en particular respecto a la noción de un nuevo tipo de espacio. Esto se ha debido, en parte, a la utilización que de este libro hace el propio Giedion en su obra posterior **Espacio, Tiempo y Arquitectura**, en la que **Bauen in Frankreich** (con ampliaciones de datos y casos que incluyen a América e Inglaterra) constituye el principal

► Cuadros del film
Paris qui dort
René Clair - Francia 1923



material para la redacción del capítulo III titulado “Desarrollo de las nuevas posibilidades técnicas”. Allí Giedion fundamenta -desde aspectos técnicos vinculados al uso del hierro y la irrupción de la industria en la construcción- el comienzo de una nueva tradición en la Arquitectura, siendo su hecho inaugural el puente sobre el río Severn en Inglaterra, el primero construido en hierro entre 1775 y 1779.

El presente trabajo propone revisar uno de los aspectos centrales de **Bauen in Frankreich** en el momento de su publicación: la creación y la conquista de un nuevo tipo de espacio. Se reconocerá, además, cómo a través del libro y de su estructura, Giedion no sólo intenta dar fundamento histórico a la nueva Arquitectura, sino que usa el discurso historiográfico para discutir con las posiciones teóricas contemporáneas, asumiendo en el debate la defensa de la *neues Bauen* como una nueva estirpe constructiva: estirpe superadora de estilemas formales que hace centro en el problema del espacio y en su *contenido funcional*.

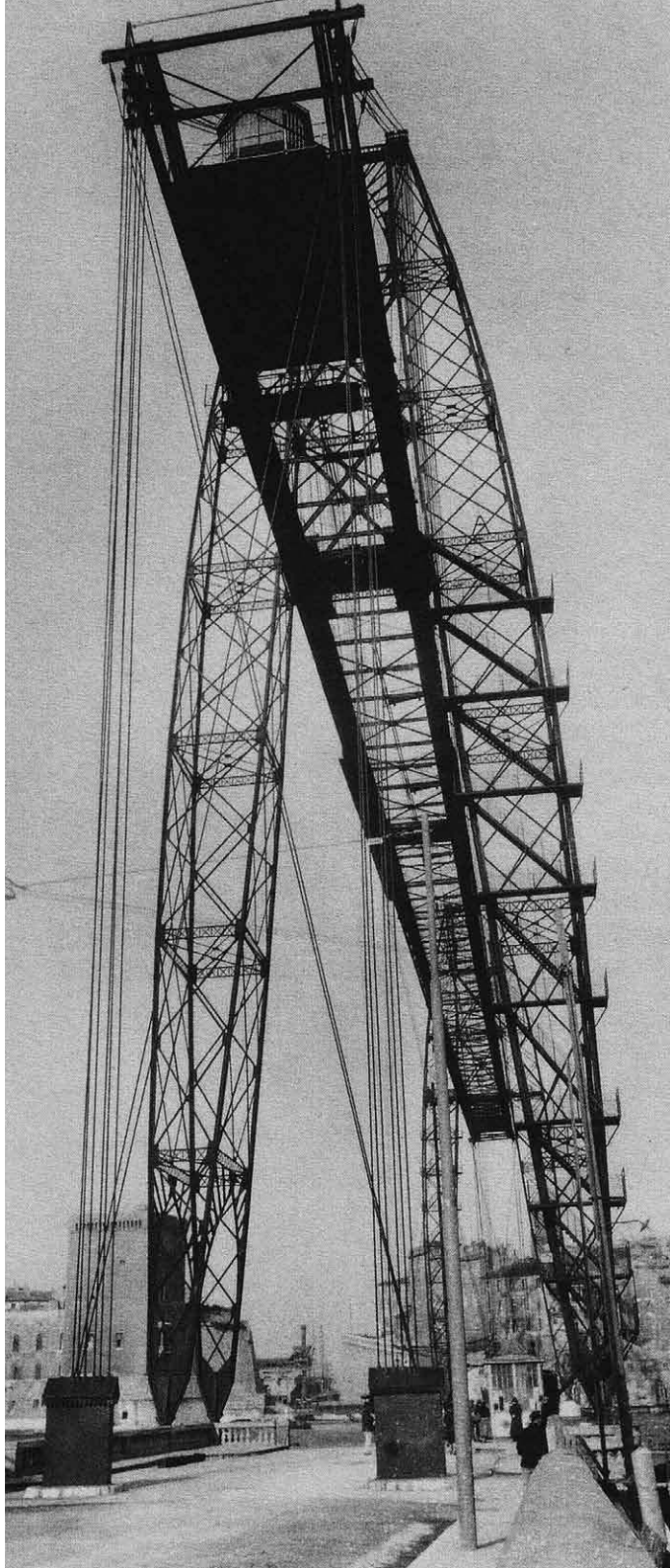
El libro

Formado en ingeniería mecánica y luego en Historia del Arte (siendo Heinrich Wölfflin uno de sus profesores y, luego, su director de tesis), Giedion comienza a publicar en diferentes periódicos y revistas artículos sobre el tema de *lo moderno*. A mediados de los años veinte, tendrá contacto con los más destacados arquitectos contemporáneos: en 1923, durante la Semana del Bauhaus en Weimar, se encuentra por primera vez con Gropius; en 1925, en la Exposición de Artes Decorativas en París, conoce a Le Corbusier. Hacia 1927 trabaja como redactor para la revista alemana **Cicerone**, dirigida a artistas, amigos del arte y coleccionistas; allí publica diversos artículos sobre la arquitectura moderna que serán la base para el proyecto de un libro sobre esta arquitectura en Francia. Con igual propósito realizará una extensa investigación en la biblioteca del Conservatoire des Arts et Métiers de París. Tras el fracaso de su intento de publicar el trabajo en francés en la colección dirigida por Le Corbusier, Giedion convendrá la publicación del mismo en alemán, con el editor de **Cicerone**, Georg Biermann. El libro es finalmente publicado en Leipzig en 1928.

El texto se desarrolla como un recorrido que se inicia con la revisión de las construcciones utilitarias en hierro del siglo XIX y llega hasta las últimas construcciones y proyectos en hormigón armado, ya entrado el siglo XX. En esta última etapa, el gran personaje del relato es Le Corbusier, cuya importancia se manifiesta tanto en la ponderación recibida como en la cantidad de espacio (texto e imágenes) dedicado a sus obras y propuestas, que supera a la de cualquier otro arquitecto mencionado.

► **Puente Transbordador
de Marsella**
Constructor;
[Ferdinand – Joseph]
Arnodin. 1905

El ferry está suspendido a una altura de 51 metros desde los guías que corren sobre la plataforma. El ferry se desliza a pocos metros sobre el agua. El largo de la plataforma es de 240 metros. Combinación agraciada de partes fijas y móviles.



3. Sigfried Giedion, **Befreietes Wohnen** op. cit., p.16.

4. María Luisa Scalvini y M. Grazia Sandri, "De Platz a Giedion", **L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea** (Roma, Officina Edizioni, 1984), 24. Ver también en Ver Vittorio Magnago Lampugnani, "Una storia dell'architettura del XX secolo", **Sigfried Giedion: un progetto storico**, Revista *Rassegna* N° 25, (Italia, Milán, 1979), 18.

La recepción

El libro tuvo sólo una edición de tres mil ejemplares. Sin embargo, y a pesar de obtener una buena recepción de la crítica especializada del momento, se estima que sólo se vendieron unas novecientas copias hacia el final de 1928. Según el editor, el fracaso se debió a la pésima elección del título que centraba el florecimiento y desarrollo de la nueva arquitectura en la vecina nación de Francia.

Pero aun cuando haya sido una decepción editorial, el libro no pasó desapercibido para sus colegas, quienes coincidieron en señalar que, al fin, había sido incorporada la arquitectura en hierro del siglo XIX a los orígenes de la arquitectura moderna.

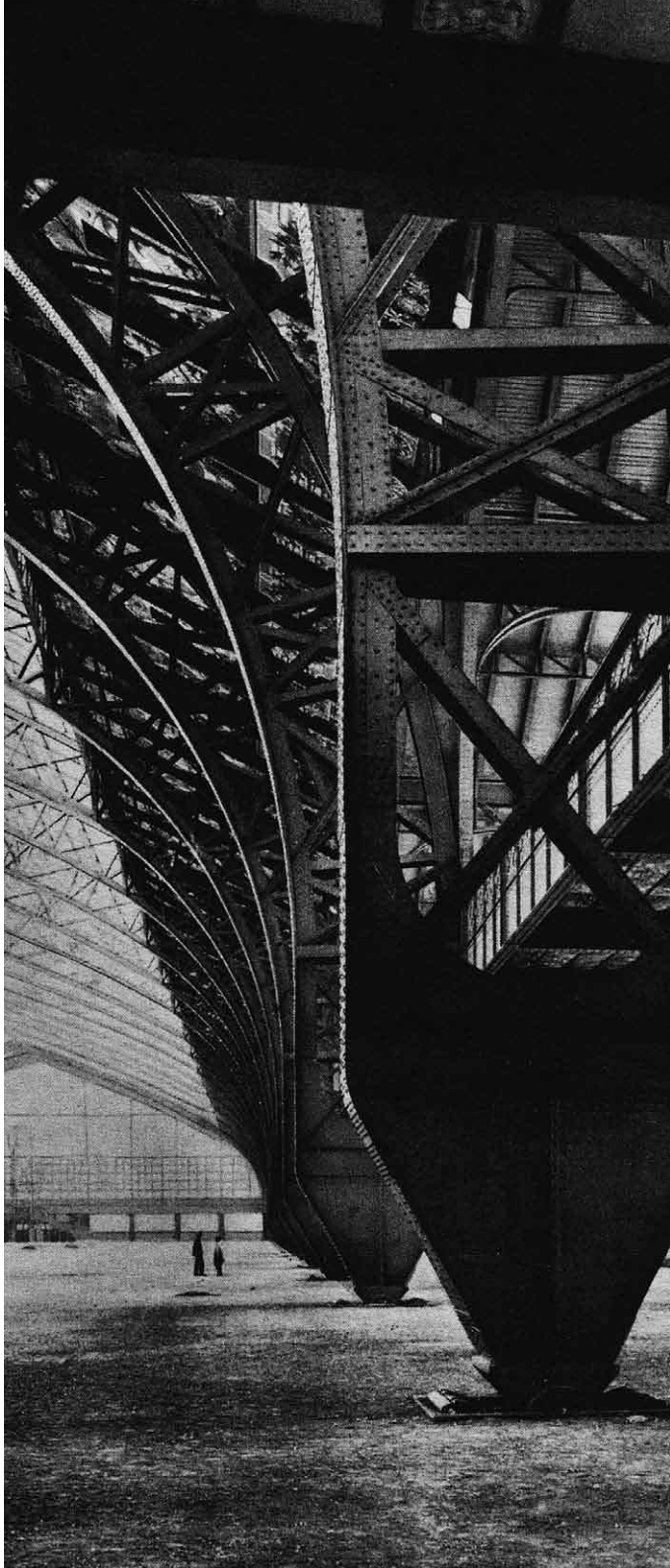
En los textos teóricos e históricos subsiguientes, no aparecen voces que proclamen grandes disensos con la genealogía propuesta por Giedion. Se trata de un listado de obras y eventos (ya señalados por autores como Hermann Muthesius o Alfred Gotthold Meyer) que Giedion hábilmente engarza como precursores de la arquitectura de los años veinte.

En 1929 en Inglaterra, Bruno Taut publica su libro **Modern Architecture** en el que, claramente, adopta a **Bauen in Frankreich** como fuente explícita al momento de abordar la arquitectura moderna en Francia. No sólo se vale de los mismos ejemplos, sino que utiliza las mismas imágenes de Giedion, aclarándolo expresamente al pie de cada una de ellas.

En **Befreietes Wohnen**, libro que Giedion publica en 1929, no sólo alude a una futura segunda edición de **Bauen in Frankreich** (que nunca llegó a concretarse), sino que expresamente señala que en él "el lector podrá encontrar una visión, en lenta gestación desde hace un siglo, de lo que generalmente se denomina *Neues Bauen*".³

Esta afirmación del autor es importante si atendemos a lo ocurrido con la segunda edición del libro de Gustav A. Platz, **Die Baukunst der neuesten Zeit**, de 1930.⁴ Tanto en la introducción como en el desarrollo del texto, Platz comenta expresamente que se vio obligado a reorganizar en forma total la primera versión de 1927, a causa de la aparición de **Bauen in Frankreich**. La consideración del texto de Giedion no sólo es manifiesta en la alteración necesaria de la obra de Platz, sino principalmente en la explícita confesión de parte, inusual para los textos teóricos del momento.

Más tarde y en un sentido similar, Nikolaus Pevsner destaca como un gran aporte de este libro el reconocimiento del uso del hierro en la arquitectura, aunque critica la excesiva importancia puesta en la ponderación de la técnica constructiva por sobre otros aspectos. Pevsner entiende que, para Giedion, la arquitectura moderna es efecto directo de la aparición de nuevas técnicas.



► **Galería de máquinas, París 1889**
"Sin basamento", el peso de toda la nave descansa sobre pequeñas uniones articuladas, sin conexiones rígidas con el suelo.

5. Reyner Banham, "Alemania: Los Enciclopedistas" en **Teoría y Diseño arquitectónico en la Era de la Máquina** (Buenos Aires: Nueva Visión, 1975), 294. [**Theory and Design in the First Machine Age** (Londres: The Architectural Press, 1960)].

6. Reyner Banham, "History and Psychiatry" en **Design by Choice** (Londres, Academy Editions, 1981), 20.

7. Georgadis Sokratis, "Introduction" en **Sigfried Giedion, Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete** (Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995).

Como se observa, la recepción inmediata del libro valora su señalamiento de la (a partir de entonces) *evidente* conexión de las construcciones utilitarias del siglo XIX con la arquitectura moderna. Pero, desde fines de los años cincuentas, las revisiones historiográficas coinciden en que se trata de una operación más compleja que una genealogía, porque da cuenta de una militancia en defensa de una particular arquitectura moderna que a partir del libro, comienza a canonizarse. Es Reyner Banham el primero en denunciar que en **Bauen in Frankreich** Giedion presenta un relato que "salta" mágicamente desde el fin del siglo XIX a los años veintes, creando una "zona de silencio" sobre la arquitectura de las primeras dos décadas del siglo, silencio reforzado por Nikolaus Pevsner en su **Pioneros del Movimiento Moderno**. Según señala Banham,⁵ esto demuestra que el libro es un intento de fundamentar el linaje racional y funcional de la arquitectura moderna; pone de manifiesto que se trata de un historiador *comprometido* con el movimiento moderno y que el libro y su discurso están regidos por el objetivo de posicionar, teórica y estéticamente, a esta arquitectura.⁶ Si bien Banham reconoce que el recorrido de obras desarrollado por Giedion no es inédito, ya que retoma muchos de los ejemplos que Hermann Muthesius utilizara en su libro **Stilarchitektur und Baukunst**, de 1902, no advierte el hecho de que estos ejemplos son retomados por el suizo con intenciones opuestas a las de Muthesius. Tampoco hace referencia a las diferencias implícitas entre los términos *Baukunst* y *neues Bauen*; o a sus debates con Le Corbusier, no menores si uno atiende a sus implicancias teóricas. Banham prefiere hacer hincapié en las convergencias, sobre todo formales, entre estos personajes para fundamentar su tesis de una unitaria ruptura estética y lingüística operada en la arquitectura de lo que denomina "primera era de la máquina".

María Luisa Scalvini y María Grazia Sandra, en su revisión historiográfica de los primeros textos históricos de la arquitectura moderna, reconocen como Banham su "doble naturaleza": una verdaderamente historiográfica y otra decididamente panfletaria, que se observa claramente en las numerosas deformaciones de los datos históricos. El marcado acento de las autoras en estas "deformaciones", sirve para demostrar que la naturaleza historiográfica está, en Giedion, claramente subordinada a la panfletaria.

Por su parte, Sokratis Georgiadis, en la amplia introducción correspondiente a la edición del libro en inglés de 1995,⁷ lleva adelante una profusa revisión de la emergencia y realización del libro, centrada particularmente sobre sus deudas con los debates teóricos alemanes abiertos desde el siglo XIX. Intentando dar cuenta de todos los temas del libro, será el primero en señalar las consideraciones

8. Jean-Louis Cohen, reseña de "Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete", **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 57, No. 2 (Junio 1998), 209-211.

9. Sokratis Georgiadis, "Un libro di storia al servizio di una causa" en **Rassegna** 25 Siegfried Giedion: un progetto storico (Milán, 1979): 49; Vittorio Magnago Lampugnani: "Una storia dell'architettura del XX secolo" en **Rassegna** 25 op. cit, p.18.

espaciales que Giedion allí plantea y algunas de sus fuentes teóricas. El tema del espacio, sin embargo, se enuncia de un modo prácticamente descriptivo. Deja de lado posibles imbricaciones intelectuales con las propuestas de sus contemporáneos y no aprovecha sustancialmente el acertado reconocimiento de que, para Giedion, Le Corbusier cumple dos roles bien diferenciados: el de *arquitecto* y el de *teórico*. Con el ocurrir de los temas, queda la sensación de que **Bauen in Frankreich** poco nuevo ha aportado, con excepción del cuestionamiento de la disciplina arquitectónica tal como se la conocía hasta el momento, aunque este cuestionamiento ya había sido planteado anteriormente, sin ir más lejos, por el propio Le Corbusier en **Vers une Architecture**.

Jean-Louis Cohen remarcará el esfuerzo de Giedion por "construir una genealogía de la edificación moderna",⁸ objetivo que intenta alcanzar formulando la continuidad de una línea de pensamiento racionalista francés que parte de Viollet-le-Duc. Para Cohen fueron sustanciales para el libro (y para el propio Giedion) sus contactos con los arquitectos franceses contemporáneos (Le Corbusier, Tony Garnier y, principalmente, André Lurçat), rescatando así una *evidente* congruencia entre los postulados teóricos de estos actores directos y los del "historiador militante". El reconocimiento de la construcción de una noble ascendencia que apoya y acompaña la nueva arquitectura, recuerda claramente lo planteado por Banham, a quien Cohen le atribuye haber notado varias de estas cuestiones previamente. Más allá de ello, su revisión es mucho más meticulosa y aporta, en el escaso marco de una reseña, valiosos datos de sede francesa.

En general, la historiografía ha encontrado en los textos sobre la arquitectura moderna que se sucedieron hasta mediados los años cincuentas, una intencionada y manipuladora búsqueda de *unidad* de hechos y obras.⁹ No sorprende, entonces, el esfuerzo que esas miradas y revisiones han puesto en encontrar una correspondencia de *objetivos* entre los historiadores productores de aquellos textos y sus pares arquitectos, siendo sobresaliente en este sentido las consideraciones vertidas sobre la obra de Giedion y su accionar institucional en los CIAM.

Neues Bauen: una nueva estirpe constructiva

Muchas de las teorías de la arquitectura moderna buscaron en el arsenal de las construcciones anónimas, industriales y producto de la ingeniería, los modelos para una necesaria renovación de la disciplina bajo las nuevas condiciones de producción.

10. Horacio Torrent, "Fotografía y objetividad. Silos y elevadores en el *rappel à MM. Les architectes*" en A. M. Rigotti, S. Pampinella comp. **Una cosa de Vanguardia - Hacia una Arquitectura** (Rosario: A&P ediciones, 2009), 134.

11. "El TEORICO: Corbusier ha ejercido tanta influencia en nuestro tiempo como teórico (su impacto en América Latina es similar al que tiene aquí) como el que ha ejercido a través de sus edificios" (p. 186).

12. Ana María Rigotti, "Moisei Ginzburg: fundar el estilo contemporáneo" en este mismo libro. Nota 47.

Eric Mendelsohn, Walter Gropius, Moisei Ginzburg y Le Corbusier constituyeron a los silos como íconos de la arquitectura moderna. Horacio Torrent señala que el silo encarnaba potencialmente la unión de su síntesis volumétrica y formal con la representación espacial y constructiva de su entidad maquinista.¹⁰

Bauen in Frankreich se desvía de los silos y transita el camino marcado por las construcciones utilitarias de hierro del s. XIX. Anclado en una serie de ejemplos concretos, a modo de manifiesto retroactivo, el libro no sólo da cuenta de los cambios en la tecnología de la construcción, sino también de las modificaciones que estas construcciones introdujeron en los modos de percepción. La reflexión de Giedion sobre la relación entre la forma y la estructura es un eje que articula la diferencia de su posición respecto a la de sus contemporáneos y, en particular a la de Le Corbusier,¹¹ tanto como un cuestionamiento a la validez de los conceptos decimonónicos.

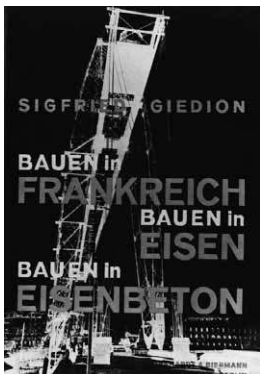
Aquí es necesario que nos detengamos un momento a considerar la elección de la imagen de tapa del libro, en su edición alemana de 1928, en la que se repite un recurso. En vez de la imagen de un transatlántico, como el que Le Corbusier presenta en la portada de **Vers une Architecture** para esbozar el destino de *una Arquitectura*, Giedion elige la foto del transbordador de Marsella: un elemento puramente utilitario y de *carácter anónimo*, que manifiesta el rol sintetizador y central de la construcción y de la industria afectando la escala de la ciudad y que afirma el pretendido carácter *internacional y colectivo* que la nueva arquitectura debe seguir.

Frente al ambiguo título **Vers une Architecture**, que asigna no sólo una dirección sino también un destino casi mítico para la Arquitectura entendida como práctica artística e intemporal, un título como **Bauen in Frankreich** señala, a un tiempo, la localización precisa y material de la *neues Bauen* en Francia y la afirmación su punto de partida en el campo de la construcción, en contraposición a la apuesta teórica de Le Corbusier.

Para Giedion, "sólo ahora los procesos anónimos de la producción y los procedimientos interconectados de la industria dan forma a nuestra naturaleza" (p. 89). La elección de la voz **BAUEN** (construir) en el título del libro es el eco de esta afirmación.

La deliberada omisión de la palabra **KONSTRUKTION** para el título, lo distancia de las implicancias formales de la acepción rusa de la palabra¹² y de las asociaciones directas a los *grands constructeurs* franceses; a la vez que establece, en sede alemana, una diferencia con *Baukunst*

78



13. La noción Tektonik de Bötticher establece una dialéctica entre Kernform y Kunstform: una relación de interdependencia constitutiva entre un corazón que localiza en lo material, estático y funcional (Kernform) y una envolvente artística orientada a poner de relieve, en la forma, la función del núcleo al cual está íntimamente ligada (Kunstform).

y con *Architektur*. La noción de *Baukunst* se vuelve anacrónica, al quedar vinculada a una era en la que el arte era fruto del trabajo manual y de los modos de producción artesanales. La noción de *Architektur*, en los angostos términos que la circunscriben a planteos estéticos, frente al impacto de la industrialización y la estandarización en la construcción, para el autor, ya no puede resistir.

El libro se inaugura con la tríada: “Construcción, Industria”, y finalmente la pregunta por la “¿Arquitectura?” (*Konstruktion, Industrie, Architektur?*). La secuencia de los términos altera el producto: la propuesta está sesgada por una visión evolucionista de la disciplina y tiene el fin de caracterizar la nueva estirpe constructiva –la *neues Bauen*.

Para Giedion, la irrupción de la industria completa la transición del trabajo manual a la producción mecánica; por lo tanto, marca el paso determinante del diseño individual y de los productos únicos, a los productos seriados de diseño anónimo y colectivo. Esta irrupción es la que releva en su elección de las construcciones utilitarias del siglo XIX, edificios que en general tuvieron asignados nuevos programas (halles de exposiciones, estaciones de trenes, almacenes y edificios comerciales) y en los que señala además las acertadas respuestas que éstos dieron a necesidades tales como la movilidad, la iluminación y el máximo espacio liberado, exigencias que considera insoslayables en la arquitectura de sus contemporáneos.

Por lo tanto, la conciliación entre el campo de lo práctico y el de lo espiritual debe rastrearse en estas construcciones -que en su carácter anticipatorio manifiestan la expresión interna del proceso vital (*Lebensprozesses*) y la futura expresión de los edificios. Giedion afirma:

“LA CONSTRUCCION SE VUELVE EXPRESION.
LA CONSTRUCCION SE VUELVE FORMA.” (p.142)
(*KONSTRUKTION WIRD AUSDRUCK.
KONSTRUKTION WIRD GESTALTUNG*)

Al otorgarle valor de *expresión* a la *construcción* (entendida ésta como esqueleto estructural) asume que, en ciertas condiciones, en tanto expresión se vuelve forma. Desplaza la noción de forma como volumen para colocar en el centro la noción de una estructura que, al explota su capacidad expresiva, se ha vuelto ella misma forma; al presentar un *Kern* considerado en sí mismo artístico, eclipsa el debate abierto por Bötticher entre *Kernform* y *Kunstform*.¹³

El cierre de la primera parte del libro con la imagen de la Torre Eiffel es la confirmación material del significado que le atribuye a la *construcción*, al advertirnos que no es sólo *ratio* y que no está únicamente determinada por un propósito o por un fin, sino que a veces trasciende valores racionales.

◀ Portada original del libro diseñada por Lászlo Moholy Nagy Foto Sigfried Giedion La construcción en Francia La construcción en hierro La construcción en hormigón armado

14. Georgadis Sokradis, "Introduction" en **Sigfried Giedion, Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete** (Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995). Estos dos tópicos, la validez de los conceptos heredados de forma y el organizado en torno a la desmaterialización, son los que le otorgaron un gran interés al libro al momento de su publicación.

80

Por lo tanto, las discusiones en torno a la condición artística de la Arquitectura en contraposición a la técnica, en la que resuenan las disputas entre arquitectos e ingenieros inauguradas en el siglo XIX (y que Giedion ejemplifica con l'École Polytechnique y la de Beaux Arts), quedan saldadas y superadas con la Torre Eiffel. En ella se advierte esta presencia de la industria en su concepción, materialización y en el tiempo de su ejecución, pero lo más destacable es que provee también una experiencia espacial novedosa.

De esta manera queda desarticulada la oposición entre arte libre de fines y la construcción confinada a un fin práctico determinado. Giedion postula la posibilidad de una nueva síntesis presente en la estructura expresiva de la Torre Eiffel: ejemplo patente de una nueva forma de equilibrio en suspenso, aérea, flotante, contraria y superadora de la piedra. El viejo concepto de Arquitectura queda asociado a su pesadez y su monumentalidad y, para el autor, bajo las piedras quedan también las disputas formales y las discusiones sobre los estilos nacionales que atravesaron el siglo XIX.

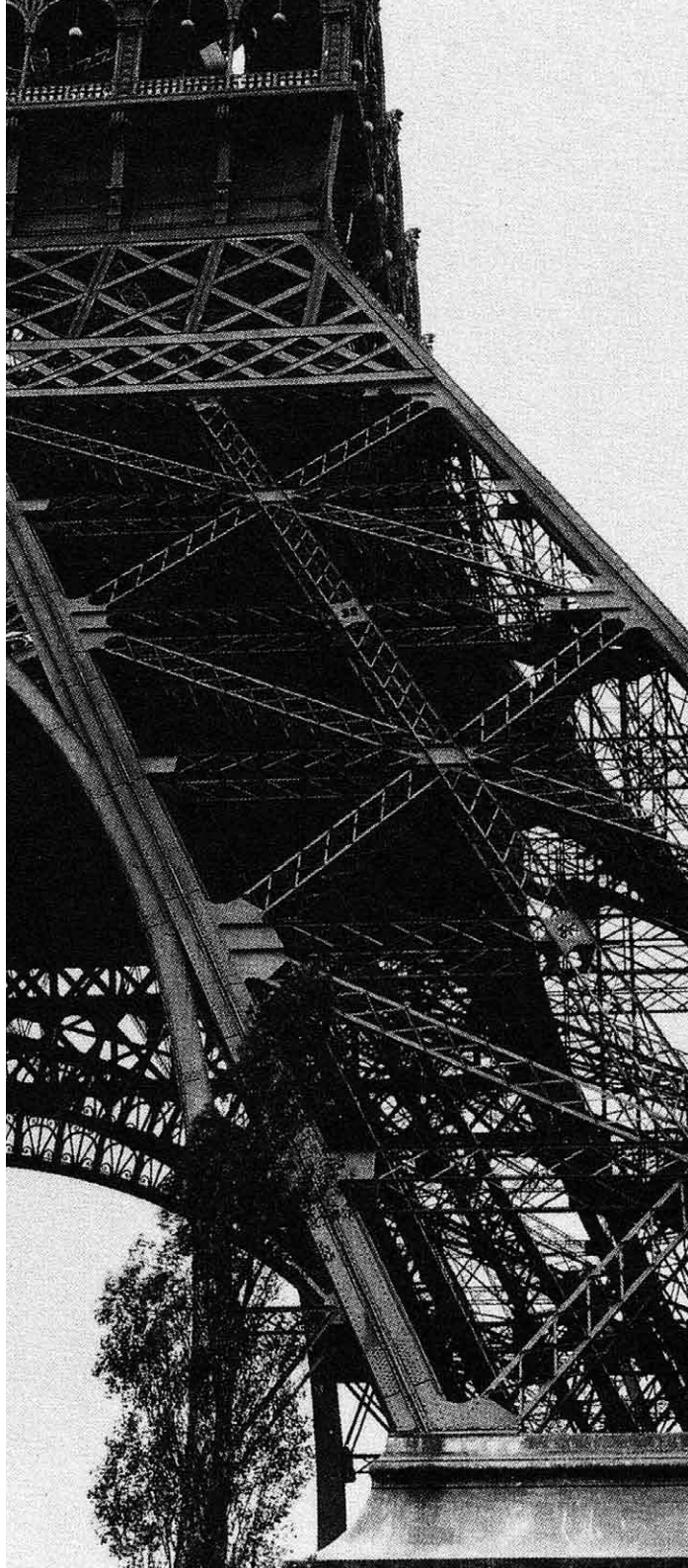
Esta afirmación clausura el debate abierto por Semper en relación a la cuestión de la invisibilidad del hierro frente a la condición monumental de la Arquitectura y, como señala Georgadis Sokradis, "intenta superar el debate que, desde la aparición del Crystal Palace en 1851 y por más de ocho décadas, se inaugura en la disciplina sobre el uso arquitectónico del hierro. Debate que se abre con Semper y Bötticher, atraviesa todo el siglo XIX y tiene como tema central a la 'desmaterialización' que la construcción en hierro había producido".¹⁴

Por lo tanto, el limitado concepto de Arquitectura, vinculado a la validez de las nociones heredadas de forma, no puede resistir bajos las condiciones desplegadas por la industria. La era de los estilos basados en la artesanía y en el trabajo manual, "se terminó en el preciso momento en el que la noción de arquitectura como algo aislado de la vida se hizo insostenible" (p.100).

Y es con el uso de la voz *Bauen* con el que se designa esta nueva estirpe constructiva, hija de la industria, por tanto de los procesos de racionalización y estandarización de la construcción; procesos anónimos que no hacen más que subrayar el necesario destino internacional de la *neues Bauen*.

En esta misma dirección debe considerarse el interés de Giedion por los materiales. La demanda, hacia el final del libro, de un nuevo material para las viviendas da cuenta de que éstos no son determinantes. Como señala Georgadis Sokradis, a Giedion le interesan los materiales sólo en la medida en que estos materiales revelan nuevas posibilidades para el diseño y se presentan como medios

► **Torre Eiffel 1889**
Apoyo. Exterior
Desde la primer plataforma
Foto Sigfried Giedion



15. Georgadis Sokratis, "Commitment to the Modern" en **An Intellectual Biography** (Edinburgh: University Press 1993), 41.

16. Sigfried Giedion, **Befreietes Wohnen**, op.cit. p.11.

17. Sigfried Giedion, **Spätbarocker und romantischer Klassizismus** (Munich: F. Brückmann, 1922).

18. Heinrich Wölfflin, **Renacimiento y Barroco**. (Barcelona: Paidós, 1991) 14 [**Renaissance und Barock**. Basilea: Schwacke und Co., 1888]. En el libro el autor afirma la necesaria tarea de definir el dónde, el por qué y los personajes para avanzar en la observación y la caracterización de un estilo. Afirma que para observar las características del estilo pintoresco Roma es el lugar ya que allí "el renacimiento alcanzó un grado de máximo de maduración y con Bramante a expresado su estilo más puro. El relajamiento de la forma podía en Roma ser sentido en más intenso grado que en cualquier otra parte (...) la transformación estilística barroca debe ser observada allí donde se sabía mejor lo que era una forma rigurosa, allí donde la disolución de la forma fue llevada

82

a cabo con plena lucidez. (...) No estamos ante un estilo de malos imitadores, que sustituye al genio que desfallece; hay que decirlo en seguida: los grandes maestros del Renacimiento introdujeron ellos mismos el barroco. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo. Roma ha quedado como cabeza de la evolución artística. (...) El barroco romano es la transformación más completa y más radical del Renacimiento"



dadores de forma.¹⁵ Esta afirmación también está presente en **Befreites Wohnung**, donde sostiene que "ahora componemos materiales para hacerlos útiles a nuestros fines de una manera muy diferente que antes. No sólo construimos nuestras casas, sino que primero 'construimos' nuestros materiales".¹⁶

La creación de una nueva armonía

Al señalar el impacto de la industria y concebir el proceso vital como totalidad indivisible (*Lebenprozess*), Giedion establece un sistema de pares opuestos entre una era de piedra y otra aérea, marcada por la aparición del hierro y una inédita experiencia del espacio.

Contrario a la piedra, el hierro no encierra sino que abre espacio. Si la piedra expresa la *forma* de la gravedad, el hierro manifiesta el equilibrio en suspenso *de una nueva armonía*. Si la piedra separa interior y exterior, el hierro posibilita una relación de fluida continuidad entre estos espacios. Para Giedion el peso sólo estaba justificado cuando los juegos entre soporte y soportado tenían en el muro de carga su razón de ser; cargas reales o simbólicamente intensificadas, que en el Barroco habían alcanzado el máximo de su expresión.

El hierro inaugura la posibilidad para la construcción de expresar suspensión y liviandad, replicadas luego con el esqueleto de hormigón armado; estas expresiones son las que reúne la noción de *Bauen* (otorgándoles nuevos sentido y contenido) y ponen fin al legado de monumentalidad en arquitectura (p.169).

La mención al Barroco no es casual. Ya en su libro anterior, **Spätbarocker und romantischer Klassizismus**, los pares opuestos funcionan para caracterizar el paso del Barroco al Romanticismo, operación deudora de los pares polares de Heinrich Wölfflin.¹⁷ Giedion opone a la perfecta unidad del Barroco, la confusa multiplicidad de individualidades del Romanticismo; presenta al Barroco como universal, agresivo y audaz, mientras que el Romanticismo es local, pasivo y retraído. La operación que realiza en **Bauen in Frankreich** para caracterizar y delinear la *neues Bauen* es equiparable a la del Barroco diseñado por Wölfflin: la nueva era del hierro, superadora de la impronta individualista y disgregadora del Romanticismo, ha reencontrado una nueva unidad, manifiesta en todos los niveles de la vida práctica y la espiritual, análoga a la del Barroco. Por otra parte, la estrategia del libro como manifiesto de batalla en la disputa teórica por el contenido de la discusión disciplinar, también da cuenta de lo aprendido por Giedion del libro **Renacimiento y Barroco** de su maestro que casi podría parafrasearse para su nueva empresa.¹⁸

◀ **Puente Transbordador 1905**

Vista desde las escaleras hacia el ferry y la ciudad. El "ferry suspendido" más antiguo de este tipo está en Rouen – también ejecutado por ARNODIN en 1899- ahora se encuentran otros, por ejemplo, en Nantes y el más largo , aún en construcción, en BORDEAUX.

▶ **Torre Eiffel (1889)**
Interior del apoyo

En lugar de una torre masiva, un entramado abierto condensado en dimensiones mínimas. El paisaje ingresa a través de fragmentos que cambian continuamente.



19. Eugène Viollet-le-Duc, **L'architettura ragionata** (Milano: Jaca Book, 2002) 315-317. "El gótico respecto al románico no supone transición en la forma sino en el principio estructural. En eso el arte actúa como la naturaleza, el estilo es el corolario del principio." "Los romanos no son soñadores, no razonan sobre el sentido místico de una curva, no saben si el arco apuntado es más religioso que el de medio punto. Ellos construyen, una cosa más difícil que fantasear en el vacío."

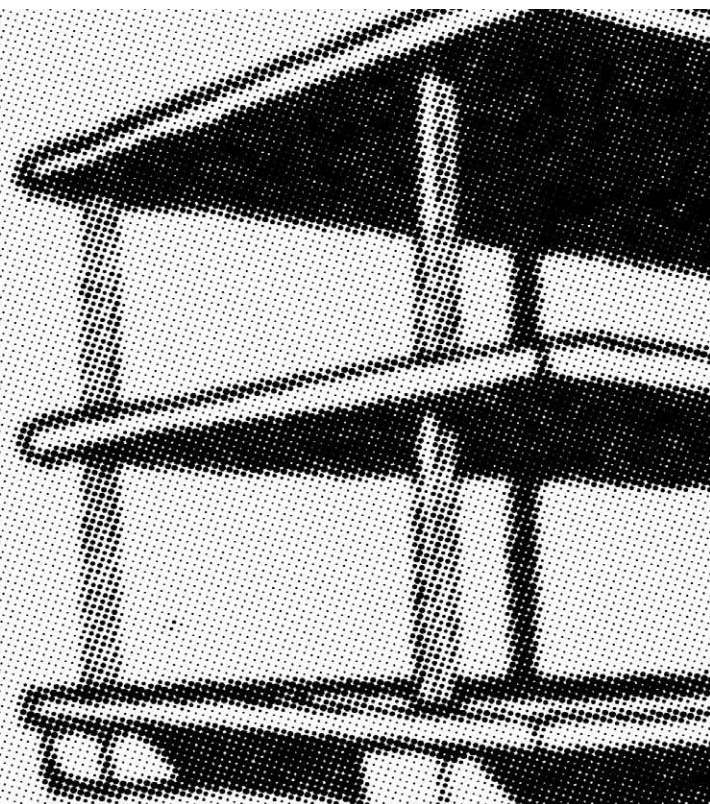
20. Ana María Rigotti, "La cuestión de la estructura: *ossature vs. carcasse*" en A. M. Rigotti, S. Pampinella comp. **Una cosa de vanguardia: Hacia una Arquitectura**, op.cit., p 104 "Sabemos que, una y otra vez, Le Corbusier sostiene que las leyes de la arquitectura son las mismas

CONTINÚA EN PÁGINA 83



En este sentido, es central la elección de Francia como el lugar por antonomasia para caracterizar la nueva arquitectura marcada por la idea de *Bauen*, si atendemos tanto a las teorizaciones francesas en relación a la noción de estructura (introducidas por Viollet-le-Duc), como al lastre que supone para Giedion la tradición academicista francesa en general (vinculada a la École de Beaux Arts), y las renovaciones teóricas en la voz de Le Corbusier, en particular.

Viollet-le-Duc entiende la estructura como razón interna, principio generativo y organizativo de la forma definido en relación a las lógicas estáticas dominantes en un sistema constructivo, y que, además, permite establecer registros estéticos.¹⁹ Su posición hace hincapié en que los cambios en los estilos son el corolario del principio estructural y no de una transición en la forma. Giedion, por su parte, destaca y usa el temperamento constructivo francés (posible de rastrear en el desarrollo del Gótico y en la línea que traza desde Viollet-le-Duc uniendo a Labrouste, Perret y Le Corbusier) y omite deliberadamente todas las referencias que estas teorías hacen a la naturaleza artística de la disciplina,²⁰ operación que le permite reforzar la idea de que, bajo el estado actual de la construcción, el rol de



y no varían con los cambios de medios técnicos, en un marco que parece aludir más a leyes absolutas presentes en todas las épocas bajo formas diferentes que a principios positivos como en el caso de una afirmación muy similar de Viollet-le Duc: 'Si nos detenemos a conocer mejor el arte de tiempos antiguos, analizándolo pacientemente, estableceremos los fundamentos del arte de nuestro siglo, reconoceremos que junto a los datos materiales que varían permanentemente, están los principios que son invariables y que, si la historia preserva curiosidades, también contiene tesoros de saber y de experiencia que el hombre debe usar' Fin de la voz 'Proportion' en **Dictionnaire raisonné de la Architecture Française.**"

21. Ibidem p.98.

- ◄ **Holanda 1915 Rob. Van't Hoff: Casa en Huis Ter Heide cerca de Utrecht 1915. (Hormigón)**
Tratamiento independiente influencia de Frank Lloyd Wright. Las losas horizontales de hormigón están conectadas a la casa como alas, sin el cubo cerrado la casa se presenta penetrada por cubos de aire.

la envolvente como definidora de la forma, se ha vuelto materialmente obsoleto.

Si Le Corbusier repetidamente rechaza cualquier intento de asimilación de la arquitectura con la construcción —“*la Construction, c'est pour faire tenir, l'Architecture, C'EST POUR EMOUVOIR*”—, y la cuestión de la estructura no integra ninguna de *los trois rappels à l'ordre* que organizan **Vers une Architecture** (tal como, en forma reveladora, lo señala A. M. Rigotti),²¹ Giedion en cambio, sostiene que el problema de la forma arquitectónica no puede ser tratado de manera independiente del problema de la estructura. Forma y estructura convergen en una misma entidad, la *construcción* puede llegar a ser expresión y por lo tanto, conlover.

De igual manera, en la referencia poco explícita que hace a **Les Cinqs points d'une architecture nouvelle** (1927), Giedion minimiza la consistencia teórica de la obra de Le Corbusier al destacar que, al igual que para el caso de la Torre Eiffel, los medios por él utilizados se originaron primero en la industria o ya habían sido explorados por otros arquitectos: los *pilotis* pueden rastrearse en las tiendas francesas; las *fenêtres en longueur* y la columna de hormigón liberada a través de diferentes niveles, ya estaban





86

presentes en las fábricas y en las edificaciones en madera como resultado de la construcción; la *terrazza-jardín* aparece en los techos planos de Tony Garnier y Frank Lloyd Wright ya había explorado la planta libre (p. 186)

Por lo tanto, la valoración que hace del aporte de Le Corbusier está íntimamente vinculada a la cuestión de la estructura, y más precisamente, a la invención del sistema Domino. Para Giedion, el mayor logro de Le Corbusier fue “traducir, con la sensibilidad de un sismógrafo, en la forma de la casa el equilibrio en suspenso que Eiffel en su torre había anticipado” (p.186). Con la Domino, Le Corbusier no sólo puso a la vivienda en el centro de las preocupaciones sino que la “liberó también de su peso tradicional; le puso fin al legado de monumentalidad en la casa, aboliendo con el esqueleto de hormigón la necesidad de paredes portantes exteriores. Le Corbusier creó la casa eternamente abierta” (p.168).

Sin embargo, para Le Corbusier liberarse de las marcas de la estructura era finalmente una excusa para trabajar la condición artística de la envolvente sin restricciones, como si la misma fuese la tela en blanco de un pintor. Para Giedion, en cambio, la Domino valorada como esqueleto estructural representa el máximo de aire con el mínimo de paredes y es la re-afirmación de que la razón de ser y la función de la envolvente son los vestigios de una era de piedra -*escombros*, como agudamente señala Banham²² de los cuales el autor se despoja para colocar en el centro de la tradición disciplinar esta nueva estirpe constructiva, marcada por la noción de *Bauen*.

La lección de la Torre

¿Qué nos enseña la Torre Eiffel? Hace 40 años en 13 meses fue construida la Torre Eiffel, dos veces más alta que las catedrales góticas y en una céntupla de tiempo. La Torre Eiffel dio cuenta por primera vez de los medios rápidos y atrevidos disponibles para construir. Pero por sobre todas las cosas la Torre nos enseña que podemos construir aéreamente. Nos es posible reducir a un mínimo las partes portantes (la Construcción). En lugar de casas encerradas por muros tenemos una ligera construcción en esqueleto(en hierro o en hormigón armado) que solamente queda separada del espacio exterior por una lámina de cristal.

Sigfried Giedion, *Befreietes Wohnen* (1929)²³



En *Bauen in Frankreich*, la edificación que resume toda la *vitalidad* de la *neues Bauen* es la Torre Eiffel. Es con la elección de este modelo que Giedion rechaza toda discusión en términos estrictamente formales y corpóreos sobre la nueva arquitectura y pone en foco la experiencia espacial inédita que ésta propicia: *la conquista y la realización del espacio aéreo*.

22. Reynier Banham, "Alemania: los Enciclopedistas" en **Teoría y Diseño arquitectónico en la Era de la Máquina**, op. cit., p.294.

23. En Sigfried Giedion, **Befreietes Wohnen**, op. cit. p.13, la única construcción del siglo XIX que aparece es la Torre Eiffel..

24. Roland Barthes, "La Torre Eiffel" en **La Torre Eiffel, Textos sobre la imagen** (Buenos Aires: Paidós, 2001), 55.

25. "Escritores, escultores, arquitectos, pintores y aficionados apasionados por la belleza hasta aquí intacta de París, queremos protestar con todas nuestras fuerzas, con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés mal apreciado, en nombre del arte y de la historia franceses amenazados, contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel. ¿La ciudad de París será por más tiempo serás a las barrocas y mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas para deshonrarse y afearse irreparablemente? Pues la Torre Eiffel, que ni la misma y comercial América querría, es, no lo duden, la deshonra de París. Todos lo sienten, todos lo dicen, todos se afligen profundamente, y no somos más que un débil eco de la opinión universal, tan legítimamente alarmada. Por último, cuando los extranjeros vengan a visitar nuestra Exposición, exclamarán sorprendidos: "¿Cómo? ¿Este es el horror que los franceses han encontrado para darnos una idea del gusto del que tanto presumen?" Tendrán razón si se burlan de nosotros, porque el París de los góticos sublimes, el París de Puget, de Germain Pilon, de Jean Goujon, de Barye, etc., se habrá convertido en el París del Señor Eiffel. " Extracto de la "Protesta de los artistas" **Le Temps**, 14 de febrero de 1887. - firmada entre otros por Ernest Meissonier, Charles Gounoud, Charles Garnier, William Bouguereau, Alexandre Dumas, hijo, François Copée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme y Guy de Maupassant. Reproducida en Roland Barthes, "La Torre Eiffel", op. cit., p. 55.

26. Roland Barthes, "La Torre Eiffel" op.cit. p. 6.

▲ **Francia 1915**
Le Corbusier. Estructura en esqueleto de hormigón armado para vivienda "Domino" 1915

▲ **Cuadros del film**
Paris qui dort
René Claire - Francia 1923

El plano material de la arquitectura y su traducción a un esqueleto en hierro o en hormigón -los dos anticipados por la industria y lúcidamente captados por Eiffel en su Torre y luego por el sistema Domino de Le Corbusier-, no sólo dan cuenta del espíritu de diseño serial, colectivo y anónimo inherente a los modos de producción industrial, sino que son presentados como el testimonio y los objetos concretos en los que se ha materializado un nuevo modo de mirar.

La Torre es aleccionadora, principalmente por las nuevas experiencias estéticas que provee, y es el modelo material de un nuevo modo de percepción asociado a la dinámica de la ciudad: la simultaneidad y la superposición. Es el ejemplo de una síntesis que expresa un nuevo sentimiento formal en el que convergen, sin conflicto, arte e industria.

A la luz del texto de Roland Barthes sobre la Torre Eiffel intentaremos marcar algunas características que no sólo revelan la singularidad de la elección del modelo, sino también su operatividad para sostener los presupuestos teóricos de Giedion.²⁴

La inutilidad de la Torre contrasta con la funcionalidad, racionalidad y objetividad de los silos corbuserianos. Monumento plenamente ineficaz, bien señala Barthes que, aunque Eiffel se esforzara en explicarla como algo serio, con múltiples posibilidades para el desarrollo de estudios científicos como la aerodinámica, la Torre no tiene ninguna utilidad mecánica o edilicia. Esto se percibió como un escándalo, ya que soportar la idea de un objeto inútil no era propio del espíritu de una época consagrada a la racionalidad y al empirismo de las grandes empresas burguesas, a menos que fuese declarado un objeto de arte.²⁵ Para Giedion, la Torre salda la brecha abierta en el siglo XIX entre el arte confinado a un reino autónomo y la ciencia aplicada a la industria, brecha que había alterado e irrumpido en todos los niveles de la vida práctica. Y la salda porque la Torre propicia una nueva experiencia espacial de simultaneidad entre el interior y el exterior.

La Torre es autárquica. En ella se puede soñar, comer, comerciar, mirar, en fin, vivir como en el transatlántico, el modelo que Le Corbusier presenta en **Vers une Architecture**. A los ojos de Giedion, Le Corbusier volvió a equivocarse: entre el paquebote y la Torre, el modelo correcto era el construido por Eiffel. La Torre es pura *construcción*, su inutilidad da prueba de ello. Despojada de convencionalismos estéticos academicistas, para la Arquitectura es el modelo que mejor expresa y capta un determinado sentimiento formal.

Quizás más importante aún sea la condición de la Torre de ser un "monumento vacío y sin profundidad". Como Barthes advierte, visitar la Torre no es entrar en contacto

con lo sagrado histórico, como en el caso de la mayoría de los monumentos, sino más bien con una nueva naturaleza, la del espacio humano. La Torre no es rastro, recuerdo ni, en suma, cultura; es, más bien, consumo inmediato de una humanidad que se vuelve natural a través de la mirada que la transforma en espacio. La Torre es un mirador que da sobre la ciudad y hace de ésta una especie de naturaleza. La ciudad, de pronto, se vuelve inteligible: por y a través de ella la ciudad se reincorpora a los grandes temas que se ofrecen a la curiosidad de los hombres.²⁶ La Torre no sólo ofrece una nueva experiencia espacial de simultaneidad entre el interior y el exterior, sino también *entre y con* la ciudad. Experiencia que desborda la opaca secuencia interior-exterior, o las diferenciaciones entre interiores, y vuelve transparente la continuidad entre el interior y la ciudad, experiencia dinámica, totalizadora e indivisible.

La Torre, efectivamente, se *visita pero, ¿cómo encerrarse en el vacío, cómo visitar una línea?* Lo que se visita es un “adentro” que diríamos hecho enteramente de una materia exterior. La Torre devela la nueva experiencia de la interpenetración, su arquetipo no es la caverna sino el “deslizamiento aéreo”. La Torre, como señala Giedion, es antecesora del vuelo, es la constatación material de los *ojos que vieron*, incluso antes que los aviones.

Una vez más, aunque en sordina, nuestro autor desafía la posición de Le Corbusier en **Vers une Architecture**, al afirmar que es en la construcción misma y no en los avances técnicos de los medios de locomoción, donde se presentó el origen de una nueva sensibilidad espacial y por consiguiente, allí están las claves que la volvieron inteligible.

La elección de la Torre como modelo es decisiva, pero lo es más aún la forma en que Giedion guía la mirada de los lectores a través de las fotografías.

En **Bauen in Frankreich** se advierte que la Torre no aparece en su visión más tradicional, aquella que permite percibir su silueta, su condición de objeto, salvo cuando lo hace a la distancia y levemente desdibujada, como fondo en una foto de Perret.

Para negar la Torre como objeto y ponderarla por la experiencia espacial que provee, es preciso instalarse en ella, ser el *guardián* que está dentro del objeto. Todas las demás imágenes (salvo la que acabamos de señalar), tomadas por el propio Giedion, son parciales, fragmentarias, desde adentro hacia afuera: una red de rayos de hierro que se confunden con los haces de sombra y se mezclan con los puentes, los elevadores y las pasarelas. Caóticas y dinámicas, las fotos son de un gran contenido expresivo. Una telaraña de hierro que fuerza a la mirada a sentirse rodeada por ese vacío construido, por una estructura que sostiene pero no contiene y que se abre a un espacio infinito.

► **Aug. Perret sobre el terraza jardín de su casa en el 25 de la Rue Franklin**
Terraza y barandas (hechas de caños de automóviles) construido en 1903.
Fotografía 1927.



27. Ver en p.91 fig.1 y 2- p.145 fig 57,58y 59.

28. Georgiadis Sokratis, "Commitment to the Modern", op. cit.,p.57.

29. "...en las escaleras flotantes de la Torre Eiffel (...) confrontamos la experiencia estética básica de los edificios actuales, a través de una delicada red de hierro suspendida en el aire quedamos inmersos en una corriente de cosas, barcos, mar, casas, antenas, mástiles, paisaje, y puerto. Éstos pierden sus formas delimitadas: mientras uno desciende, se relacionan circularmente y en simultáneo. Uno no desearía no trasladar a la vivienda esta experiencia absoluta que ninguna otra era ha conocido. Esta experiencia permanece aún embrionaria en la arquitectura: hay un único y gran espacio indivisible en el cual solo las relaciones y las interpenetraciones más que los límites cuentan" (p. 91).

30. Las obras son Mietschaninoff house y su casa en Weissenhoff.

90



La primera página de libro ofrece imágenes del transbordador de Marsella y de la Torre Eiffel.

Inmediatamente el autor nos remite a la figura 59, nuevamente la Torre Eiffel, pero ahora acompañada del proyecto de Mart Stam de 1926, de una superestructura del Rokin Dam en Amsterdam.²⁷ Estas imágenes, en dos movimientos, dan cuenta de la tesis de Giedion. En el pie de foto del proyecto de Stam puede leerse: "Sólo ahora las semillas presentes en estructuras como las de la Torre Eiffel dan sus frutos plenamente. La afinidad con un edificio como el de la Torre Eiffel no radica sólo en las conexiones y las interpenetraciones establecidas por medio de estaciones suspendidas; uno llega a la conclusión observando los dos edificios: QUE LA ARQUITECTURA NO TIENE MAS LIMITES RIGIDOS." (p.145).

Giedion construye, o inventa como señala Sokratis Georgiadis,²⁸ este "aparato perceptivo" que tiene su origen en la Torre y su correlato en la experiencia estética que provee el cine.

La referencia al cine y las fotografías de la Torre que nos presenta en el libro tampoco es inédita. En 1925 se estrena **Paris qui Dort**, una película de René Clair, cuya potencia visual y argumento también son útiles para revisar la construcción de este aparato de mirar que es la Torre.

Al comienzo de la película se ve al guardián nocturno que despierta por la mañana en la Torre y extrañado por la falta de visitantes en ese horario, comienza a descender por las escaleras. Durante el descenso se asiste a unas visiones espléndidas de la Torre, desde distintos ángulos y con encuadres sorprendentemente idénticos a los que Giedion presentará en **Bauen in Frankreich**, donde el observador se encuentra inmerso dentro del objeto y casi preso de la vitalidad espacial expuesta.²⁹

Pero si las fotografías de Giedion son visualmente impactantes, la filmación de Clair va más allá. La cámara, cuando la escena ocurre en la Torre, alterna constantemente encuadres estáticos con desplazamientos que acompañan el movimiento de los protagonistas y permiten reconocer la intensa conformación tridimensional del reticulado estructural, así como el fluir constante del aire que ella genera. Giedion lo reconoce y lo aplica en su descripción de Pessac y en otras imágenes de obras de Le Corbusier.³⁰ Aclara que la "fotografía no lo captura claramente [a esta nueva realidad espacial], uno debería acompañar al ojo mientras éste se mueve: sólo el cine puede hacer a la nueva arquitectura inteligible!" (p. 176).

La historia de la película de Clair continúa con el guardián en las calles de París asombrado porque todo ha quedado inmóvil y descubrirá que fue a causa del rayo inventado por un científico. El rayo "durmió" a toda la ciudad salvo a

31. En esta dirección dispara contra Le Corbusier y lo absurdo de su teoría en relación a los *tracés régulateurs*, que suponen aplicar una vieja fórmula –gestada en las formas cerradas del palacio renacentista– sobre edificios cuyas proporciones resultan de la estandarización: “En su teoría, Corbusier es menos audaz que en sus diseños. En **Vers une Architecture** hay un capítulo sobre *tracés régulateurs* –Hildebrandt lo tradujo (en alemán) a *Auftrissregeln* (reguladores de la elevación), es decir, a un intento de disponer triángulos similares en una fachada. Berlage fue quizás el último –en 1907– al que se le permitió hacer esto. Esto es permisible para una arquitectura antropomórfica uniformemente elaborada. Pero en el caso de Corbusier es absurdo. Las proporciones que resultarán de la estandarización no están más restringidas por las viejas fórmulas, pero además de esto, estas fórmulas no son válidas hoy porque una CONSTRUCCION no es más una forma cerrada como el palacio renacentista, sino que demanda CONEXIONES A LAS COSAS PROXIMAS A EL.” (p. 176).

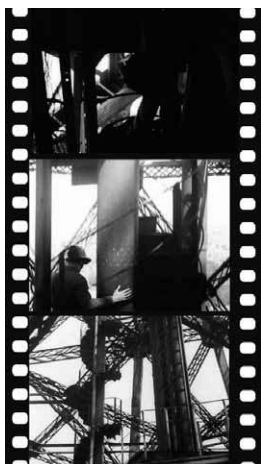
aqueellos que se encontraban a una altura extraordinaria: el guardián y un pequeño grupo que arribó a París en avión. Los protagonistas de la película, luego de recorrer fascinados la ciudad dormida, vuelven aburridos a la Torre. En esos pasajes, se los observa vivir en ese espacio fluido e imponentemente alto con sorprendente cotidianeidad, sin temor al vacío; viven literalmente *en el aire*.

La altura, y por lo tanto el desprenderse del suelo, es una condición necesaria para captar la dinámica que quiere poner en foco Giedion, tanto de la ciudad como de los espacios de esta nueva arquitectura. Las cuidadas fotografías dan cuenta de ello: en los emplazamientos y encuadres predomina la tensión diagonal; en su mayoría desde el interior hacia el exterior, incluyendo el paisaje inmediato; estratégicamente, las dobles alturas, los vanos y las aperturas hacia espacios laterales, superiores e inferiores desbordan los límites de las imágenes.

Los cubos de aire y no los volúmenes corpóreos, son los protagonistas principales.

Giedion, desde el interior de la Torre, observa que Le Corbusier en sus teorías se encuentra atrapado en viejas consignas y lo ejemplifica con el capítulo “Tracés régulateurs” de **Vers une Architecture**. Para Giedion, la inclusión de un capítulo como éste no sólo sostiene los presupuestos formales tradicionales, sino que valida un sistema de proporciones obsoleto y absurdo, desarrollado para las formas cerradas del Renacimiento; en consecuencia, condena esta operación por anacrónica, esteticista y superficial, restringida a viejas fórmulas que niegan el nuevo sistema de proporciones resultante de los procesos de estandarización.

◀ ▼ Cuadros del film
Paris qui dort
 René Claire - Francia 1923



La omnipresente fluidez

*El verdadero significado de la Torre Eiffel descansa en su estructura...
 Toda la carne fue despojada, todo se reduce a partes conectivas y el
 aire que corre en el interior, de una manera sin precedentes, se vuelve
 el material formativo.*

Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* (1928)

Según Giedion, la obra realizada por Le Corbusier da cuenta de esta conquista del aire como material formativo, aunque no su teoría.³¹ Pessac no es un juego de volúmenes bajo la luz. Para nuestro autor, “en conjunto las casas de Pessac no son ni espaciales, ni plásticas, el aire flota a través de ellas. El aire se vuelve un factor constitutivo, ni el espacio ni la forma plástica cuentan, sólo las relaciones y las interpenetraciones; hay un sólo espacio indivisible. La envolvente entre el interior y el exterior cae, estas casas expresan una transparencia flotante en la cual los contornos se desdibujan, la casa flota sin peso”(p.169).

32. Ana María Rigotti "El espacio" en **Teorizaciones sobre espacio, estructura y envolvente** Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana N°. 4"(Rosario, 2008), 31.

33. Le Corbusier: **Hacia una arquitectura** (Buenos Aires: Poseidón, 1964), 154: "El ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre, y el hombre también gira siempre a izquierda y derecha, hace piruetas. Se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del lugar entero. De repente el problema se extiende en torno a él. Las casas vecinas, la montaña lejana o próxima, el horizonte bajo o alto, son masas formidables que actúan con la potencia del cubo. El cubo de aspecto y el cubo real, son inmediatamente medidos, presentidos por la inteligencia. La sensación cubo es inmediata, primordial; vuestro edificio cúbica 100.000 metros cúbicos, es lo que cuenta. Luego viene la sensación de densidad: un árbol, una colina, son menos fuertes que la disposición geométrica de formas. El mármol es más denso a la vista y al espíritu que la madera, y así sucesivamente. Siempre jerarquías. En resumen, en

CONTINÚA EN PÁGINA 94

En cuanto a la *forma plástica*, Giedion recuerda las preocupaciones de Mondrian y van Doesburg, y afirma que fueron ellos "los primeros en abrir nuestros ojos a las relaciones oscilantes entre superficies, líneas y planos y los que han liberado los elementos de la arquitectura de la gravedad tradicional y por lo tanto de sus vestigios antropomórficos."(p.176). Giedion celebra las relaciones *oscilantes* de Stijl y el fin del antropomorfismo, pero se distancia de la urgencia neoplástica de "expresar un contenido espiritual mediante las relaciones puras entre formas y espacio".³²

La preferencia por lo flotante y transparente está presente también en la pintura cubista y en el purista Jeanneret y se manifiesta en la elección de los objetos que aparecen representados en sus cuadros. Estos objetos transparentes presentan contornos que flotan, se desdibujan y tienden a la disolución. Giedion, desde la pintura señala a la arquitectura y agrega "que no sólo en las fotos sino también en la realidad los bordes de las casas de Le Corbusier se difuminan. Los bordes de las casas se desdibujan y, bajo determinadas condiciones de luz en los paisajes nevados, las casas manifiestan esa desmaterialización de la sólida demarcación en la que no se distingue ni ascenso ni





descenso, y que gradualmente produce la sensación de caminar entre las nubes” (p.169).

La noción espacial de Le Corbusier en **Vers une Architecture**, tanto para el interior como para el exterior, siempre trata de la disposición de volúmenes en un espacio cúbico:³³ el espacio es entendido como extensión,³⁴ como distancia entre las cosas, entre cubos de densidades materiales cuya función principal está dada por la capacidad de estas entidades de servir *de límites, de enmarcar y de dirigir la mirada*.



Ni densidades materiales cúbicas, ni la arquitectura anticúbica de relaciones puras y estables de los holandeses: Gideon pone el acento en los cubos de aire y en los efectos que éstos producen en las interpenetraciones, las relaciones y las disoluciones de los límites operadas por fenómenos visuales, físicos y atmosféricos.



Las descripciones que Giedion realiza de las obras de Le Corbusier están signadas por este desplazamiento hacia una construcción que propició la experiencia de un espacio único, indivisible y fluido. Sobre Pessac afirma que “sólo la interacción y las relaciones oscilantes entre masa y vacío, superficies lisas y perforadas, capas horizontales y cuerpos



los espectáculos arquitectónicos, los elementos del lugar intervienen en virtud de su volumen cúbico, de su densidad, de la calidad de su materia, y son portadores de sensaciones bien definidas y bien diferentes... Los elementos del lugar se elevan como muros ataviados en potencia de su coeficiente 'cúbico', estratificación, materia, etc., como los muros de una sala...".

34. Jimena Cutruneo y Daniela Cattaneo, "El espacio como extensión. Reflexiones en torno al tercer *rappel*" en A. M. Rigotti y Silvia Pampinella comp. **Una cosa de vanguardia: hacia una Arquitectura**, op. cit., p. 86.

verticales, cuentan. Estas relaciones se vuelven oscilantes porque están penetradas por expansivos cubos de aire que proporcionan estímulos y modulación al conjunto, a la vez que, los delgados contornos de las cubiertas de Pessac, con los etéreos baldaquinos y pergolados de sus terrazas, se funden con el cielo."(p.176).

Como en el interior de la grilla del hierro, en la visión de los exteriores de Pessac se descubren nuevas formas de percepción y de simultaneidad. La dinámica del conjunto, la relación de continuidad con las cosas próximas, con la ciudad y el movimiento revelan una experiencia novedosa, en la que esta arquitectura, hija de la *neues Bauen*, se presenta disuelta en todo lo demás. Y si, a sus ojos, el trabajo presentando por Le Corbusier para el concurso de la Liga de las Naciones es valioso, lo es porque esta nueva experiencia está incluida en el proyecto. Por ejemplo: el tráfico no se vuelve un inconveniente sino un estímulo para el diseño; el problema de la acústica, presente en el programa en el edificio de la asamblea, es el que establece el diseño de la sala. Para Giedion, el acierto del proyecto de Le Corbusier consiste en que el diseño está determinado por las actividades que impone el programa.

94



El contenido funcional del espacio: el habitar liberado

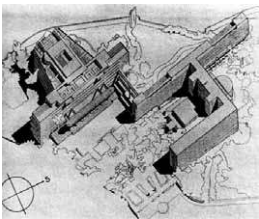
"Sabemos que la vivienda humana debe ser modelada con mayor sensibilidad que los garages. Pero quizás persiste un justificable miedo al énfasis estético, alentado por la experiencia de un siglo. Nadie piensa en términos de una máquina-de-habitar esquemática (machine à habiter).

Pero más importante para nosotros que estética y poesía es que el arquitecto se involucre con las funciones biológicas de la casa y por tanto ayude a combatir la manera vulgar con que estas cosas, en muchos casos, son aún tratadas. No dudamos que en el preciso momento en que estas cosas alcancen una solución, una belleza idéntica a la de los barcos y aviones, surgirá de las viviendas. Esta belleza será más intensa ya que emergerá conectada a nuestras funciones humanas."

Sigfried Giedion, **Bauen in Frankreich** (1928) 184

Para 1929, crítico de posiciones formales y estilísticas que no sólo confinaban a la nueva arquitectura al campo del arte sino que la condenaban a un anacrónico legado de piedra y monumentalidad, Giedion reorienta la discusión.

Una arquitectura que en su condición material ha logrado la conquista del espacio aéreo, único e indivisible, para involucrarse de forma consciente hasta ser un todo con el proceso vital, debía ocuparse ahora de los problemas de contenido programático vinculados a las funciones biológicas de la vivienda.



- ▲ **Le Corbusier: Pessac**
Casa Tipo pequeña con locales
en forma cilíndrica (Plan: 61-64)

- ▲ **Le Corbusier: Casa**
Miestchaninoff. Boulogne-
Sur-Seine 1923/24

Un paso en falso en el camino de liberar a la casa de su propio peso. Los techos planos aún no están orgánicamente integrados al cuerpo de la casa, y la pasarela en forma de puente es demasiado literal, así y todo el volumen rígido de la casa aparece ya desestabilizado.

- ▲ **Le Corbusier: Pessac. Casa**
tipo pequeña (Plan: 49-54)

En primer plano, pequeños espacios para animales están habilidosamente dispuestos a lo largo del muro. Gratte-ciel en el fondo.

- ◄ **Le Corbusier: Pessac. el**
Gratte-Ciel (Plan 17-35)

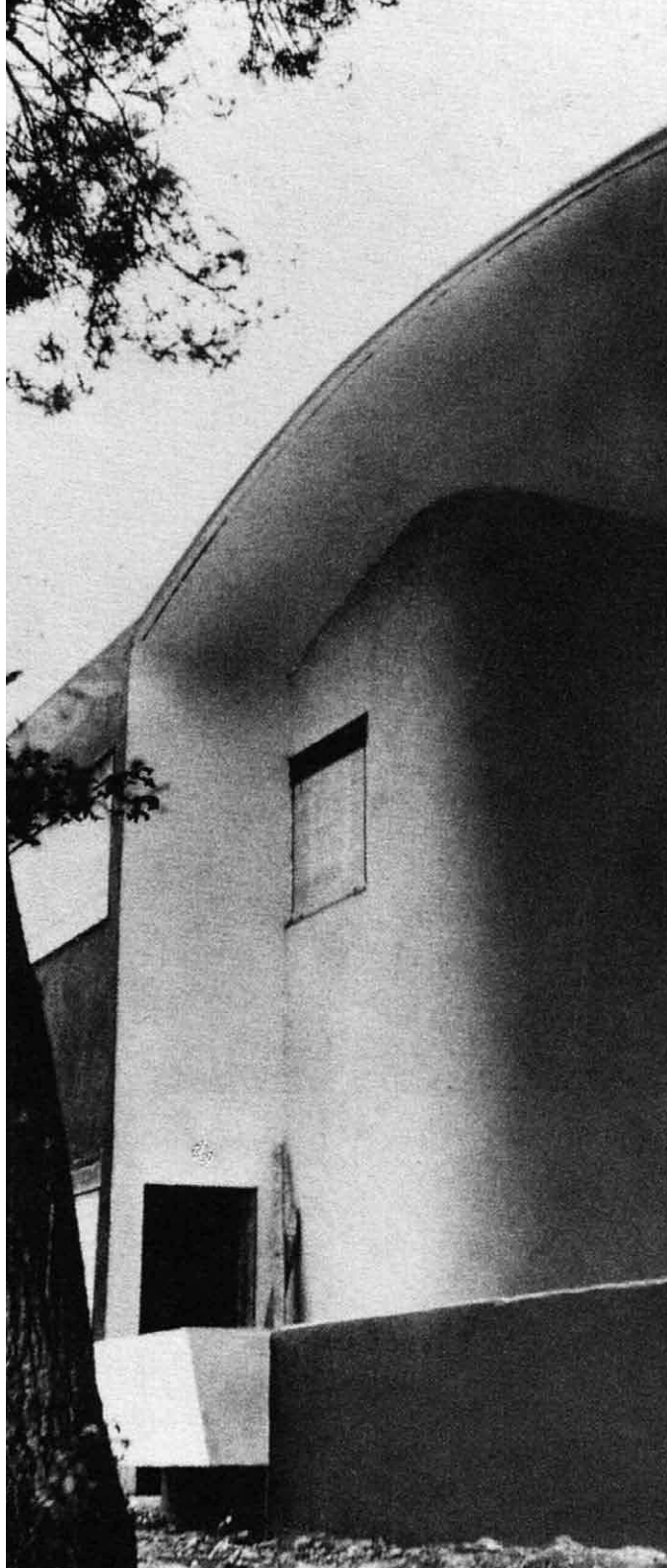
Estas estructuras altas están dispuestas a modo de no interferir con las otras. A los fines de preservar la unidad del conjunto ya no están unidas por el plano de fachada o por una altura uniforme

- ◄ **Le Corbusier: Edificio de la Liga**
del Palacio de las Naciones 1927

Axonometría. Vista desde el terreno hacia el lago y las montañas. Nótese la clara disposición del conjunto del edificio sin aire luces. Jardines cubiertos y amplias vistas. La Secretaría está suspendida permitiendo que el verde del suelo fluya. Se observa la PLATAFORMA para la llegada de los autos frente al edificio asamblea.

- **Le Corbusier: Pessac**
1925/26 (Tipo: Plan 1-13)

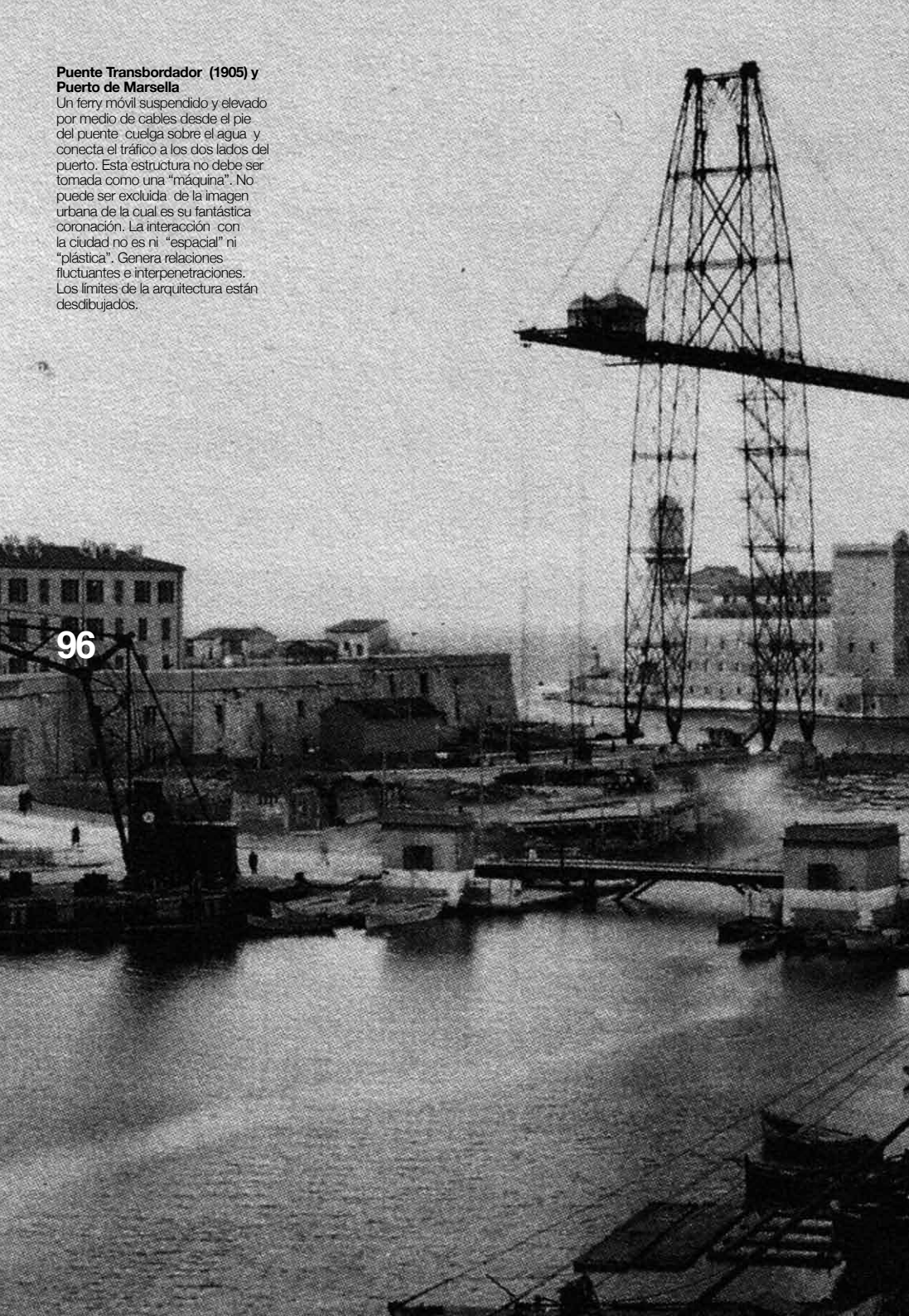
Los espacios entre las viviendas se vuelven jardines cubiertos. La bóvedas están construidas con muy bajo costo. Metal desplegado revocado con cemento proyectado.



**Puente Transbordador (1905) y
Puerto de Marsella**

Un ferry móvil suspendido y elevado por medio de cables desde el pie del puente cuelga sobre el agua y conecta el tráfico a los dos lados del puerto. Esta estructura no debe ser tomada como una "máquina". No puede ser excluida de la imagen urbana de la cual es su fantástica coronación. La interacción con la ciudad no es ni "espacial" ni "plástica". Genera relaciones fluctuantes e interpenetraciones. Los límites de la arquitectura están desdibujados.

96





35. Sigfried Giedion, **Befreietes Wohnen**, op. cit., pp.12, 16 y portada.

36. Sigfried Giedion, "Espacio-tiempo en Arte, Arquitectura y Construcción" en **Espacio, tiempo y Arquitectura, el futuro de una nueva tradición** (Barcelona: Hoepli SL, 1958).445 **[Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition** (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1941)]. En este capítulo desarrolla extensivamente argumentos que figuraban sólo en pocas líneas en **Bauen in Frankreich**, en el cual hace mención mínima al purismo de Ozenfant y Le Corbusier y al neoplascticismo holandés de De Stijl.

98

En el libro **Befreites Wohnen**, publicado inmediatamente después de **Bauen in Frankreich**, Giedion insiste en la unidad interna entre industria, construcción y sentimiento, superadora de las figuras disgregadoras del siglo XIX (academias, leyes estéticas de la construcción, cultura doméstica vs. condiciones de la vida productiva). Este estadio, marcado por la simultaneidad y la unidad de la experiencia entre interior/exterior, vida productiva/vida doméstica, se presenta a través de este espacio fluido y por lo tanto exige idénticos medios de formalización.

Die Wohnung für das Existenzminimum (la vivienda mínima) debe dar cuenta de esta nueva forma de residir en términos de la variabilidad y las posibilidades de habitabilidad sobre la planta, a partir de la organización de las actividades en la vivienda, por ejemplo, la organización de una actividad como dormir.

Tras haber logrado materializar un habitar liberado -que en la portada del libro se delinea y está caracterizado por la luz, el soleamiento, el aire y la apertura hacia el exterior (*Licht, Luft, Öffnung*)-³⁵ Giedion sostiene que, toda investigación y todo programa obligatoriamente deben partir de la siguiente cuestión: "¿Qué necesita el hombre?". Esto debe guiar la búsqueda de la solución funcional de las tareas arquitectónicas para no continuar tras los designios de una caduca visión estética de la disciplina.

Revisitar **Bauen in Frankreich** nos ha permitido ubicar el aporte de Giedion a la construcción de teorías de la arquitectura moderna en los años veintes y treintas cuando los debates se abocaron a la redefinición de los contenidos teóricos concernientes al espacio, la estructura y la envolvente.

Si **Bauen in Frankreich** demostró que la conquista del espacio aéreo, anunciada en la *Konstruktion*, había alcanzado la fluidez y la simultaneidad de la experiencia; en **Espacio, Tiempo y Arquitectura**, Giedion modifica su tesis para asignarle un lugar central a las artes plásticas (en particular, el cubismo) en su genealogía y cambia el valor del esqueleto estructural como soporte del espacio para instituir al plano en su lugar. Tal desplazamiento ha opacado y hasta borrado su tesis inicial.³⁶

LÀSLÓ MOHOLY-NAGY FUNDAR UNA NUEVA GRAMÁTICA

100

CIC · UNR
Silvia Pampinella

¹. László Moholy-Nagy, **Von Material zu Architektur** (Mainz und Berlin: Florian Kupferberg Verlag, 1968; faksimile der 1929).

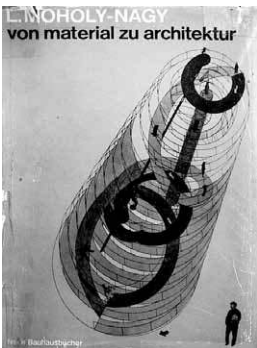
². Walter Groius, "Prólogo", en László Moholy-Nagy, **The New Vision**, 3ª edición en inglés, revisada y completada con Abstract of an Artist (Nueva York, Wittenborg and Coompany, 1946).

No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, será el analfabeto del futuro.

Walter Benjamin, **Pequeña historia de la fotografía**, 1931

El libro de László Moholy-Nagy **Von Material zu Architektur** (escrito entre 1925 y 1928), fue publicado en 1929 como **Buch 14**, último de la serie de los Bauhausbücher.¹ Más difundido como **The New Vision** -título de las ediciones en inglés-, es ampliamente conocido como una presentación de la didáctica de la Bauhaus. También se dijo que era una gramática, o que se convirtió en una gramática. Esa fue la estrategia de Walter Gropius para acentuar los aportes del libro a la comprensión de las nuevas técnicas del diseño moderno.²

En 1946, al prologar el libro de Moholy-Nagy, "pensador y educador", como una "obra basada en su propia experiencia educativa y en los cursos que dictara en el Bauhaus entre 1923 y 1928", acentuaba la pertenencia del libro al género de la didáctica. Él usó el término *gramática* en dos sentidos: para referir a técnicas y normas, a través de una analogía con el contrapunto musical, y para designar al libro que difunde esas técnicas y normas.



◀ **Von Material zu Architektur**
Tapa del libro

▶ **O. Firie**
Eje de ascensor
Foto: Krajewsky



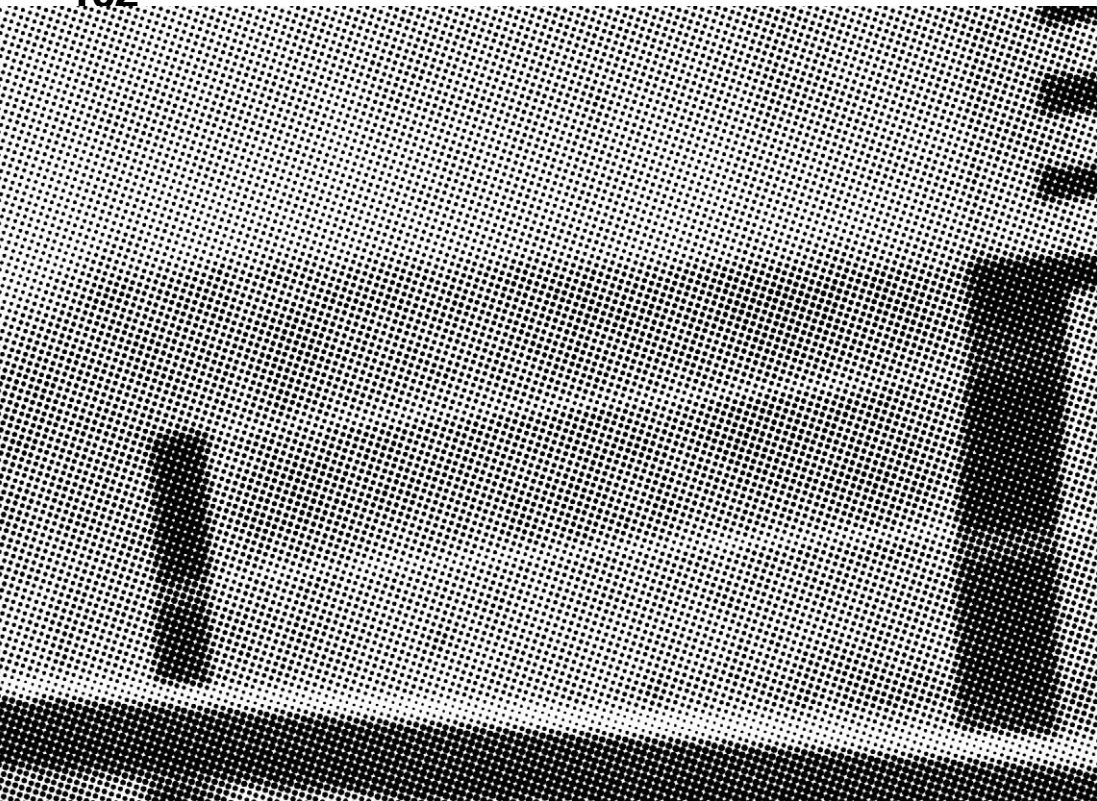
³. Voz "gramática", en **Diccionario Enciclopédica** (Madrid, Larousse Editorial, 2009).

The New Vision ha demostrado ser más que el credo personal de un artista. Se ha convertido en la gramática estándar del diseño moderno. Walter Gropius, **Prólogo**,

A diferencia de la estrategia de Gropius -que, como veremos más adelante, estuvo en relación a la construcción del mito de la Bauhaus-, la propuesta es leer **Von Material zu Architektur** como una gramática en el momento mismo de su emergencia en tanto fue el intento de una aproximación científica al lenguaje del arte como sistema. Recordemos que *gramática* tiene al menos tres sentidos: la ciencia que estudia y describe una lengua como sistema, el conjunto de normas y reglas para hablar y escribir correctamente una lengua, el libro que recoge y explica este conjunto de normas y reglas.³

Un breve *excursus* es necesario debido a que la presentación de Gropius ha teñido en gran parte la recepción del libro hasta hoy, desdibujando la idea de Moholy-Nagy respecto a que el dominio de las técnicas es sólo un medio y borrando su expreso rechazo de unas reglas fijas.

La confianza de Gropius estaba centrada en la capacidad de la pintura para anticipar los cambios que luego se



producirían en las demás artes. Decía que la pintura, como la composición musical, consiste en forma y contenido. Hay normas fijas para la forma musical (las leyes del contrapunto, la armonía y las escalas); en la creación, el músico recurre a “un arbitrio convencional que divide al mundo del sonido en ciertos intervalos determinados por reglas fijas”: el contrapunto. Esta analogía otorga enorme importancia al dominio de la técnica (“piénsese cuánto demoró el pintor en dominar la técnica de la perspectiva”, dice Gropius); sólo con nuevas técnicas se podrían enfrentar los problemas nuevos de una moderna concepción del espacio. Las artes visuales habían tenido por mucho tiempo “una especie de contrapunto regulador de la estructura del espacio”, cuyo olvido habría provocado que el arte decayera. Los pintores abstractos establecieron “un nuevo contrapunto del espacio, una nueva visión”; esto pudo ocurrir sólo cuando el contenido cedió en importancia y la pintura se concentró en la forma. Moholy -escribió Gropius- clarificó el uso de “un nuevo contrapunto del espacio” por parte de los pintores abstractos con sus modos de regular la estructura del espacio en el cuadro y aportó reflexiones sobre los nuevos problemas que surgieron de esa nueva técnica con la intención de “hallar definiciones objetivas

▼ **Charlotte Victoria
(Bauhaus, 1923)**

Volumen y estudio sobre el espacio (en vidrio y calicó).
Foto: Eckner/Weimar



4. Con el término *material*, Moholy-Nagy refiere a todos los materiales de la creación artística como el color, el espacio, la luz y hasta los objetos incluidos en el cuadro mediante el *collage*. En relación a los materiales, hablará de las técnicas específicas para el tratamiento de los mismos.

para la nueva concepción espacial”. Recogió y explicó las técnicas de la cuarta dimensión y la simultaneidad de acción, y los “nuevos recursos técnicos para traducir el espacio por medio de la luz”. Avanzó hacia un conjunto de normas que ejemplificó con las obras de los artistas que intentaban “cristalizar sus impresiones del espacio, transformándolas en nuevas relaciones espaciales”.

En un desarrollo lineal, la sucesión que lee Gropius es: registro de la emergencia del contrapunto de la pintura como nueva regulación del espacio en el cuadro, indagación acerca de los nuevos recursos o técnicas de las artes, cristalización en normas. La “conversión” en una gramática estándar ocurriría cuando los alcances obtenidos en el estímulo de los estudiantes de arte y diseño modernos supusieron la consulta habitual del libro como una fuente de criterios operativos.

Dos advertencias son necesarias respecto a algunos problemas que nos interesa desarrollar aquí debido a la escasa explicación que tuvieron por parte del propio Moholy-Nagy.

Una es que el propósito de construir una gramática no fue declarado. El análisis del libro nos permitirá demostrar que ese proyecto tuvo una amplitud y profundidad mayor que la asignada por la lectura de Gropius.

Veremos cómo Moholy-Nagy identificó y conceptualizó materiales ⁴ y campos de especificidad, formuló un sistema de elementos y sus relaciones y, además, se interrogó acerca de los sentidos posibles de los elementos (formas) y las combinatorias de elementos en aquellas artes que producen imágenes visuales; aunque esa fue una pregunta que no pudo responder con certezas, sólo con su formulación abría un universo de nuevas preguntas para el estudio del arte como lenguaje. En la “Introducción” -cuando privilegia la expresión (*Ausdruck*) y su capacidad de encerrar “un mensaje ‘objetivo’ para los demás”- queda clara la determinación del lenguaje de exteriorizar un interior que es propio del lenguaje; para él, era posible y necesaria una expresión diferente a la subjetiva, personal o individual. La indagación sobre los materiales y su tratamiento, sobre los elementos (o formas) y sus articulaciones permitiría alcanzar sentidos que se inscribieran en la cultura, en el campo de la significación colectiva. Asimismo, si había que normar, no sería sobre valores estéticos, sino que hablaba de una aproximación a cristalizar la calidad objetiva, es decir: los valores del lenguaje como tal, que se fundaban en la capacidad de la creación artística para articular lo instintivo y lo simple y, también, las complicadas relaciones de la vida con fundamentos en “lo biológico” (que él entendía en el sentido más amplio de lo humano).



5. L. Moholy-Nagy, "Die Photographie in der Reklame" en **Photographische Korrespondenz**, Viena, XIII, 9 (1927). reproducido en L. Moholy-Nagy, **Pintura, Fotografía, Cine** (Barcelona, Gustavo Gili, 2005).

6. Es una reseña del libro de Kurt Blossfeldt "Unformen der Kunst" (1928), publicada en el **Die literarische Welt**, nº 47 (23 de noviembre de 1928) y citada en Oliva María Rubio en **Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX** (Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007), 18

7. Recordemos que *gramatología* es la parte de la lingüística que se dedica al estudio de la escritura: evolución, historia, interpretación. En los estudios de los años sesentas, considerar el *grama* significó abrir la *gramatología* del campo de la escritura en sentido estrecho y clásico, al de la lingüística. Para los años veintes, los estudios recientes acerca de la lingüística eran los de Ferdinand de Saussure y de Edmund Husserl.

La otra advertencia es que la inscripción del libro en el género de la gramática y en el campo de la teoría implicaba una radical subversión del formato tradicional de los libros de historia de las artes.

Compuestos por una clasificación de tipo filosófico y teleológico que agotaban los problemas críticos en algunas páginas, pasaban luego a la exposición de datos y normas hilvanados linealmente. El proyecto de Moholy-Nagy, en cambio, no pudo evitar interrogarse sobre cómo el espacio había sido incorporado en las distintas artes como un material. Se preguntó por la emergencia de tal incorporación y construyó una genealogía con distintos inicios. Para contrastar este proyecto moholiano, tanto en los conceptos como en su organización, lo compararemos con la "gramática histórica" que estaba vigente en las escuelas de bellas artes y cuyo objetivo era la educación del gusto estético.

Finalmente, la preeminencia que dio Moholy-Nagy a las imágenes visuales -como parte de la indagación y no como meras ilustraciones del texto escrito- anticipaba un cambio que revolucionaría, intuía él, los modos de percepción y su relación con la *Technik* (la reproductibilidad técnica introducida por la fotografía) para conformar un nuevo tipo de *escritura*. Esa es la hipótesis.

No habló de escritura, pero sí de la insuficiencia del letrado en el futuro. Moholy-Nagy había escrito, ya en 1927:

El ignorante en materia de fotografía, y no el iletrado, será el analfabeto del futuro".⁵

Al año siguiente, Walter Benjamin aludía a esa idea en "Algo nuevo sobre las flores".⁶ Si a fines de los años veintes, ambos intuyeron que la imagen visual tomaría la delantera respecto a la palabra escrita, motivo por el cual Moholy-Nagy se dedicó a la fotografía y el cine, nos preguntamos qué vínculo hay entre la gestación de esa idea y la preparación de **Von Material zu Architektur** considerando que él habló por primera vez del "analfabeto del futuro" cuando estaba en plena tarea de escribir el libro.

El reemplazo de la escritura fonológica por otra, cuyos signos no fueran palabras conformadas por letras, requería de la experimentación sobre nuevos medios. Pensemos en sus fotogramas. Allí sintetiza la relación estrecha entre la imagen (sufijo *-grama*), la técnica (que captura efectos de la luz, prefijo *foto-*) y la idea de huella en el sentido que estaban indagando los nuevos estudios sobre el lenguaje (el grama, traza de trazas, presencia/ausencia).⁷

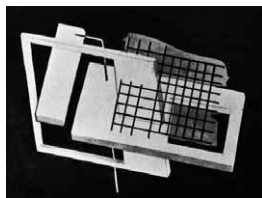
Este último problema de las huellas o trazas estaba también en la base de las indagaciones de Walter Benjamin cuando abordó las nuevas condiciones del arte

◀ La Torre Eiffel

Es frontera entre la arquitectura y la escultura, desde la argumentación de algunos libros es escultura: es volumen, es un bloque completamente perforado. Foto: Stavba

▼ Berenbrock (Bauhaus, 1926)

Estudio de interpenetraciones en la construcción del espacio Foto: Consemüller/Bauhaus



8. Sobre la huella y la presencia/ ausencia se han ensayado interpretaciones respecto a un sustrato teológico por parte de Walter Benjamin que no corresponden al sentido que subrayo aquí. Es en el problema de la recepción del arte, donde él preveía una revolución -en razón de la pérdida del aura y el consecuente cambio de la antigua recepción cultural de la obra de arte- de manera similar a cómo Moholy-Nagy lo vio en el campo de la creación, considerando esas mismas condiciones de revolución.

9. Retomo la reflexión desarrollada en extenso por Jean Louis Déotte en **Le musée, l'origine de l'esthétique** (París, Ed. L'Harmattan, 1993), a partir de los tres nombres propios instituidos por el propio Walter Benjamin: Alois Riegl, Marcel Proust y Georges Salles.

10. Llegado a Berlín a comienzos de 1920 por causa de una contrarrevolución en Hungría, su país de origen, integra el grupo **Ma** (Hoy, en húngaro) y entra en contacto con El Lissitzky, N. Gabo, Kurt Schwitters y Hans Arp y con los grupos *De Stijl* y *Sturm*. Desde su

y, específicamente, la recepción de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.⁸ Hay una “vida” de la obra constituida por todas las miradas puestas sobre ella; la obra es el conjunto de huellas de aquellas lecturas que se han acumulado sobre ella y no hay que olvidar que la cosa misma, el objeto en su materialidad, es lo que sustenta y sostiene esas perspectivas y comentarios.⁹

Volviendo al fotograma, es huella de los objetos y de los efectos de luz y, también, de la mirada de quien los captó. Es claro que la obra no son los objetos mismos o el intento de representarlos y tampoco es la técnica que permite capturar las imágenes. La “vida” de la obra es esa acumulación contradictoria de presencias y ausencias en un juego del lenguaje que refiere a sí mismo y que permite diversas capas de sentido.

Benjamin se centraba en los problemas de la recepción de la obra de arte. Moholy-Nagy en los de la creación, particularmente, en los nuevos problemas de las artes que usan imágenes visuales.¹⁰

Desarrollar una “nueva visión” era, entonces, no sólo una tarea de educación para la percepción del espacio, sino una reformulación de las artes visuales mismas para que fueran capaces de insertarse en la transformación del mundo, un nuevo mundo donde las imágenes visuales serían más importantes que la palabra escrita. Ese futuro que, tanto él como Benjamin, imaginaban muy cercano, necesitaba del proyecto de una gramática para la *escritura mediante imágenes*. O mejor: se precisaba mirar el recorrido de las artes visuales e interpretarlas en su “hoy” para que, al mirar ese recorrido y esa acumulación (como el ángel de Paul Klee, decía Benjamin), la creación artística (decía Moholy-Nagy) fuera impulsada hacia el futuro.

Los límites de las artes resultarían insuficientes, eso también lo intuyó, pero no podía partir de otro lugar que del estado del arte moderno en su presente,¹¹ de revisar el *hoy* para comprender “el espacio de nuestro tiempo”.

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico. Naum Gabo & Antoine Pevsner, **Manifiesto constructivista**, Moscú, 1920. Citado por László Moholy-Nagy en **Von Material zu Architektur** (Munich, 1929)

Del material a la arquitectura: hacia una gramática

El cambio de títulos para el libro ha sido contado sin problematizar las actitudes diferentes que había detrás de cada uno de ellos. El primer título que había pensado Moholy-Nagy fue **Del arte a la vida**, claro en la adscripción a una línea de las vanguardias. El que eligió para la inclusión en la serie Cuadernos de la Bauhaus, que

106

participación en **Ma**, sostuvo que para conceptualizar “el espacio de nuestro tiempo” había que prestar atención a aquellas formas en el espacio que podían ser captadas por los sentidos y registradas a través del arte.

11- En continuidad con el **Manifiesto constructivista**, Moholy-Nagy publicó -en colaboración con Alfred Kemeny- otro manifiesto: “El sistema de fuerzas dinámico-constructivo” en **Sturm** (Berlín, 1922) para “sustituir el principio estático del arte clásico por el principio dinámico de la existencia universal”.



12. Ver Pía Albertalli, "Blanco sobre negro. La dimensión artística de la superficie", en Rigotti, Pampinella (comp.), **Una cosa de vanguardia: hacia una arquitectura** (Rosario, A&P ediciones, 2009),. 68-80.

dirigían él y Gropius, fue **Del material a la arquitectura**. Finalmente, con el que alcanzó su mayor difusión, sería **La Nueva Visión**. Cada uno acentuó la posible pertenencia a un género: un manifiesto (de la vanguardia artística), una gramática (hacia la nueva arquitectura), una didáctica (de las artes visuales). Tales acentos no eran ajenos a las circunstancias en las cuales se insertaron, ya sea el primer proyecto o las distintas ediciones, cuestión que comprobaremos luego en los modos en que el libro fue presentado y comentado en cada ocasión. Los tres géneros que estuvieron rondando los títulos están presentes en el resultado, que fue decididamente híbrido. De allí, también, la diversidad de lecturas posibles.

La propuesta de leerlo como una gramática para la nueva arquitectura se asienta en el reconocimiento de una indagación sistemática sobre los elementos de la creación y sus relaciones a partir de lo más simple: el material.

El conocimiento de los materiales y el dominio de las técnicas para su tratamiento son, para Moholy-Nagy, el A B C de la expresión mínima. Los materiales son tanto el pigmento y la arena, el metal y el plástico, como el espacio y la luz. Partir del material para fundar una estructura gramatical de la creación exigía diferenciar las dimensiones específicas de cada arte, aunque no las enuncia como privativas y registra sus superposiciones. La pintura se desenvuelve en la *superficie*, la escultura en el *volumen* y la arquitectura en el *espacio*. Es así que el desarrollo transcurre en tres capítulos dedicados al problema del material, al del volumen y al de espacio. De esta manera, el título de la publicación original recupera sentido como la promesa de un pasaje que iría de la introducción del espacio como un material que había alterado la pintura al punto de ponerla en crisis (tuvieron que regresar a la superficie del cuadro ante el riesgo de muerte), que estaba ampliando los caminos de la escultura (alejándose cada vez más de sus inicios de masividad y estática) y que prometía ser el material fundamental de la arquitectura (de tal forma que las búsquedas para su tratamiento cambiarían esa disciplina radicalmente). Incluir el espacio como material básico es un "golpe de dados donde los blancos hablan" en todas las dimensiones. Si Le Corbusier, en **Vers une architecture**, había dado valor a los blancos en la superficie como el poema **Un coup de dés** de Stéphane Mallarmé ya lo había anticipado en la poesía,¹² Moholy va a dar valor al espacio como un material que se introdujo en la superficie, en el volumen y en la articulación y tensión dinámica entre los cuerpos o volúmenes.

El punto de partida es el material. El mayor desarrollo está en el capítulo referido a la pintura, continúa luego con los materiales y su tratamiento tanto en la creación

◀ **Von Material zu Architektur**

Página 205

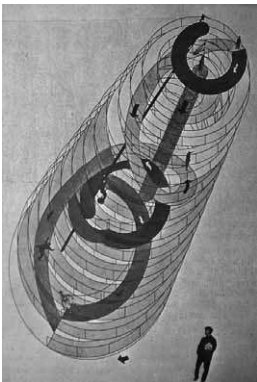
Moholy-Nagy 1922

Primera versión del Sistema Constructivo Cinético

▼ **Moholy-Nagy 1922**

Sistema Constructivo Cinético.

Construido con trayectorias para juego y ascenso. (Sofisticada construcción del ingeniero Stefanseböck 1928)



13. L. Moholy-Nagy, **La Nueva Visión y Reseña de un artista** (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1963). De aquí en adelante, entre paréntesis: la página de la cita según esa primera edición en castellano. En algunos casos, la traducción de Brenda L. Kenny fue modificada parcialmente por la autora de este trabajo después de cotejarla con ediciones en inglés y en alemán.

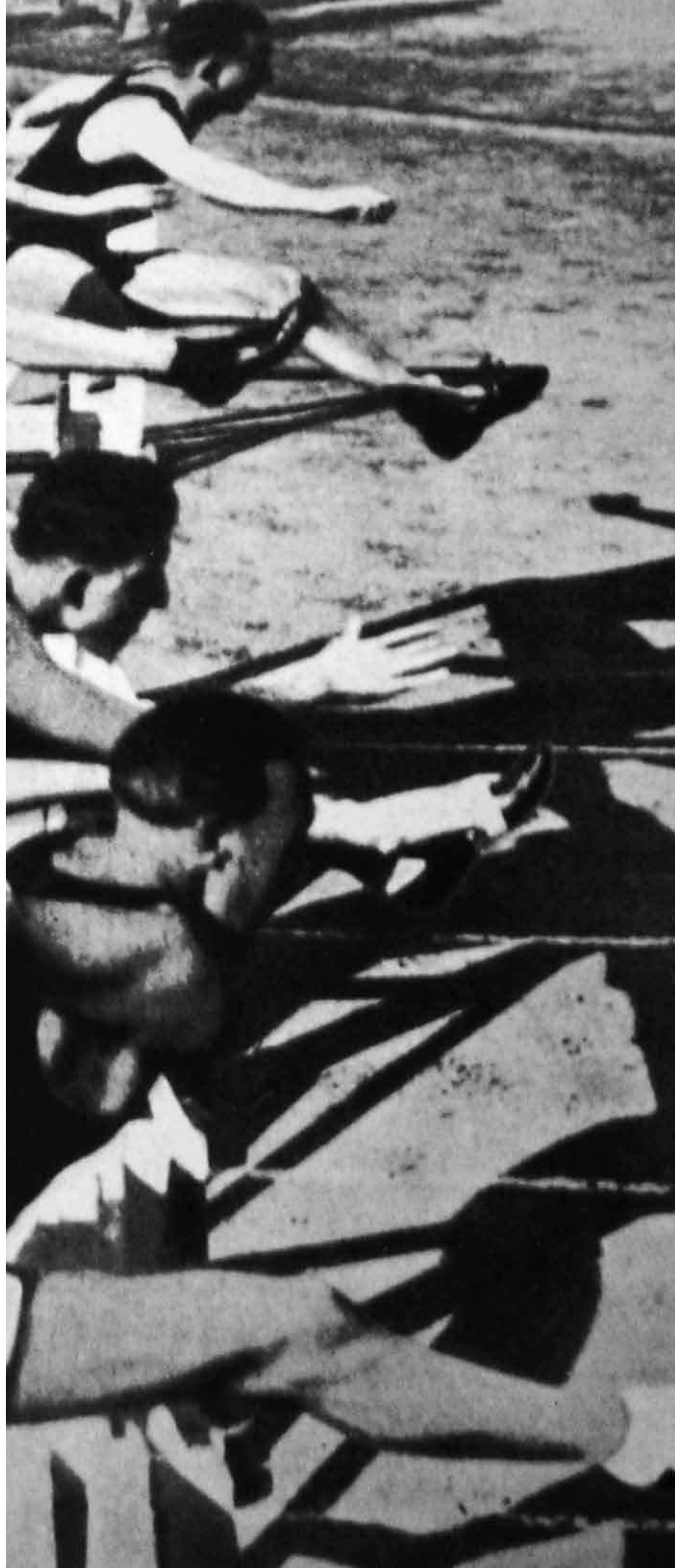
plástica como en la arquitectura. El punto de llegada es la arquitectura, cuyo material fundamental de creación es el *espacio*. El objetivo: que esa arquitectura fuese capaz de insertarse como portadora de mensajes en la vida colectiva, yendo más allá de las condiciones de funcionalidad, para introducir *valores* referidos al lenguaje mismo, *valores* de la creación espacial. Anunciaba la posibilidad de cambiar el rumbo de la evolución histórica mediante una reconciliación de la producción creadora con significados culturales o valores, que él veía como derivados de fundamentos biológicos (léase: humanos) de la expresión (léase: del lenguaje).

En la educación artística moderna nos orientamos, actualmente, hacia aquellos fundamentos biológicos de la expresión que encierran un significado universal. Este es el primer paso hacia la producción creadora, sin el cual el significado de una cultura (es decir, los valores de una evolución histórica) no podrá ser introducido. Por consiguiente, no nos interesamos en este momento por su capacidad personal de expresión que generalmente es denominada "arte", sino por sus elementos básicos primordiales, el A B C de la expresión mínima. (p. 15) ¹³

Abocado a tal empresa, ronda el género del manifiesto y se pregunta si no es una utopía. Diferencia dos miradas: una fácil, sobre la civilización técnica y, la otra profética, sobre el hombre del futuro.

Tenemos necesidad de utopistas de genio, de un nuevo Julio Verne, no para bosquejar los rasgos generales de una civilización técnica fácilmente imaginable, sino para profetizar la existencia del hombre del futuro, que en el dominio de lo instintivo y lo simple, así como en las complicadas relaciones de la vida, trabajará en armonía con las leyes fundamentales de su ser. (p. 26)

No hay vuelta hacia el pasado. Para el futuro promete la reconciliación de las complicadas relaciones sociales con lo instintivo y lo simple dominados. Lo biológico es aquello sin tiempo. No proyecta el dominio sobre la naturaleza, como en las teorías tradicionales del arte, sino sobre lo intrínsecamente humano. Por tanto, las leyes de la naturaleza no serán la cuestión central del lenguaje. No hay vuelta atrás hacia operaciones basadas en la mimesis con la naturaleza. La creación requiere de otros modos de obtener *calidad*. Al interesarse por el problema de la expresión como una manifestación de lo intrínsecamente humano, señala las limitaciones de la subjetividad del artista. La expresión es una posibilidad de todos que no siempre alcanza una *calidad objetiva* que esté más allá de la satisfacción subjetiva de la expresión de un contenido emocional personal. La *calidad* radica en la posibilidad de encerrar un *mensaje*, es decir: de ser un lenguaje "objetivo" capaz de insertarse en *lo colectivo*.



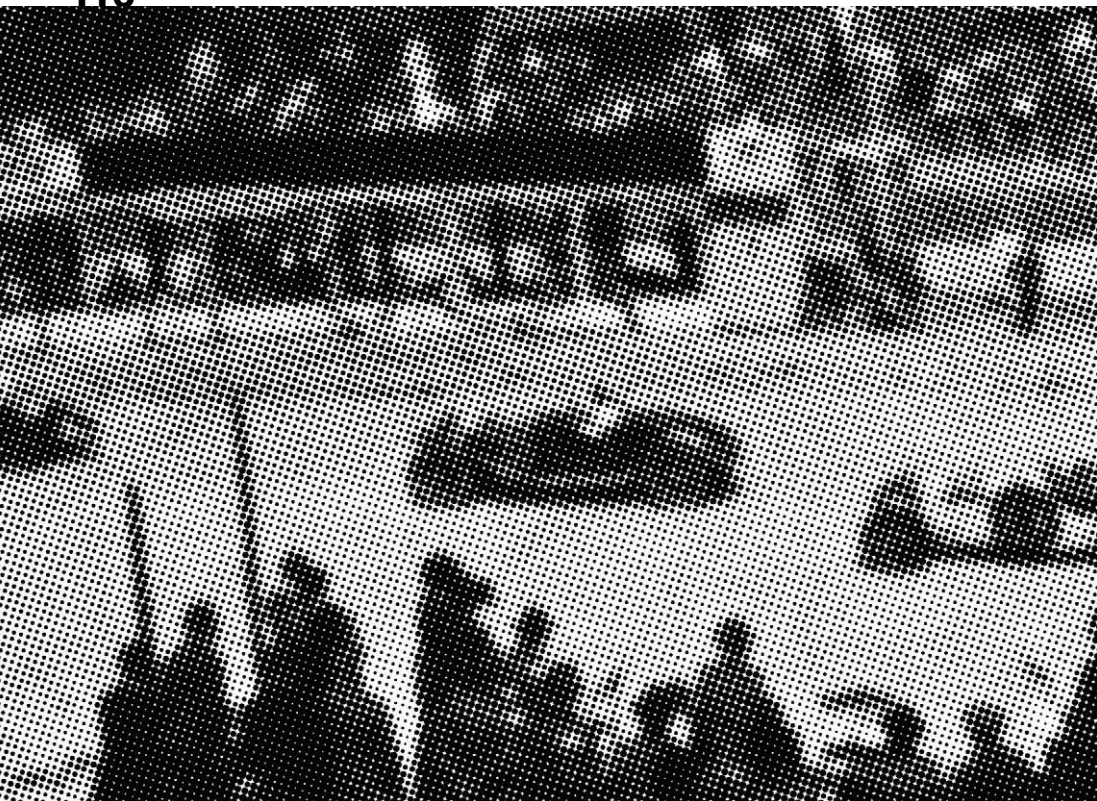
► **Competencia de carrera de obstáculos**

En lugar de imponerse el hombre de hoy se abre, sus esfuerzos se dirigen hacia la luz y el aire hacia una amplitud liberadora...

Foto: Berliner Illustrierte Zeitung

Dicha expresión será fructífera si encierra un mensaje “objetivo” para los demás. De esto depende el aporte de cada individuo a la evolución de la cultura. Cuanto más pueda el hombre aproximarse a las normas que cristalizan esa calidad objetiva, tanto mayor será su contribución histórica; lo actual y lo momentáneo trascenderán a la estructura permanente de la civilización. (p. 15)

Según Moholy-Nagy, hay una “estructura permanente de la civilización” en la cual pueden inscribirse las expresiones que remiten a los fundamentos humanos o biológicos y, en consecuencia, a significados universales. Para captar vivamente esa estructura que organiza los contenidos culturales en el plano de la percepción inmediata, volviendo accesibles los significados profundos mediante la aprehensión sensorial, sostiene que debemos poner entre paréntesis lo contingente a fin de identificar el A B C de la expresión que permite esos mensajes objetivos. No refiere a contenidos dados o traducibles en palabras, sí a la falsabilidad de su valor mediante la capacidad de inserción en lo colectivo y de permanencia. Dice: si logramos “mensajes que penetren la vida social”, entonces habremos hecho aportes a la cultura. Ahora bien, las *normas* que garantizarían la *calidad objetiva* devienen de la incesante búsqueda de unas raíces capaces de hacer penetrar el arte en la vida. Esas raíces nutren los medios de expresión.



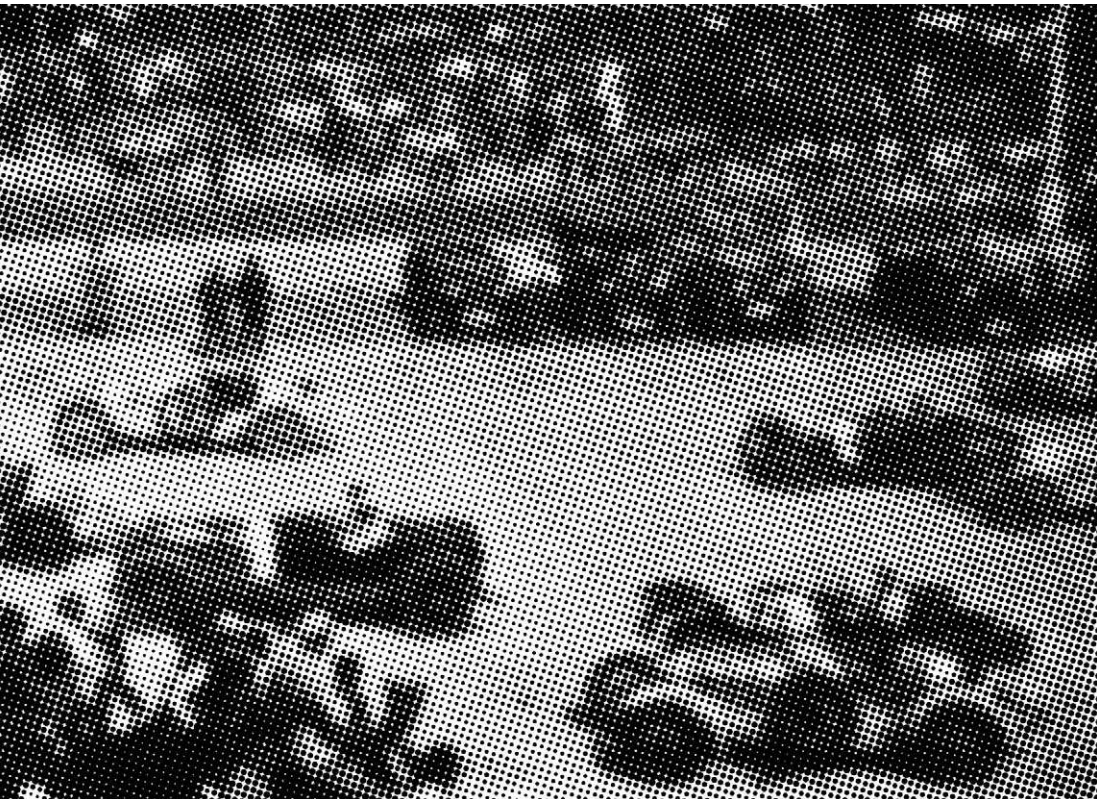
¿Cómo leer “medios de expresión”? La única clave que nos provee es la idea de algo que media entre el interior del lenguaje del arte y permite exteriorizar “mensajes”, expresar sentidos que devienen de unas raíces que alimentan la expresión en distintas culturas.

Contemplamos el arte debido a sus raíces básicas y comunes, que penetran en la vida. Intentaremos aclararlas -al menos en sus puntos esenciales- sin preocuparnos excesivamente si en ciertas ocasiones nos desviamos de nuestra ruta hacia el núcleo del problema, es decir, la articulación de los medios de expresión. (p. 16)

Quedaba delimitado el núcleo del problema: la articulación de los medios de expresión. Ahora podemos leer una progresión discursiva: el A B C de la expresión mínima, los medios de expresión, la articulación de los medios de expresión...

La tripartición de ese problema en campos de distintas dimensiones: la superficie, el volumen y el espacio, en relación estrecha con la pintura, la escultura y la arquitectura -aunque en una primera aproximación no parece alterar definiciones previas- en su desarrollo nos permite verificar fuertes subversiones respecto a la tradición del pensamiento sobre las artes.

- ▼ **Nürburgring de autos 1928**
Una vivencia condensada del espacio, que se traduce en una combinación de visión y movimientos significativos y estratificados
Foto: Atlantic



14. Charles Blanc, **Grammaire historique des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture...** (París, Henri Laurens, 1880), 5.

15. En este caso, el agregado entre paréntesis corresponde a la edición corregida en 1946 de L. Moholy-Nagy, **The New Vision**, op. cit.

16. En la edición original de L. Moholy-Nagy, **Von Material...**, op. cit, los capítulos son: *Erziehungfragen (Preliminares); II. das material; III. der weiterer weg des materials: das volumen (plastik); IV. der raum (architektur).*

17. En Kristina Passuth, **Moholy-Nagy** (New York, Thames and Hudson, 1985), la autora señaló la preferencia de Moholy por el término *Gesamtwerk* para subrayar la unión arte y vida, en oposición al tradicional *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total).

Moholy-Nagy propuso un orden inverso al que Charles Blanc le había dado a su gramática histórica.¹⁴ Blanc comenzaba con una exposición de principios generales y, luego, la evolución histórica respondía al orden mítico del desprendimiento de las diferentes artes a partir una arquitectura que las incluía en el origen. Comenzar con temas de la pintura, pero bajo el título “el material”, es la primera subversión moholiana porque prioriza la cuestión del material sin haber abordado los principios, condiciones, géneros y demás temas tradicionales de la historia de la pintura.

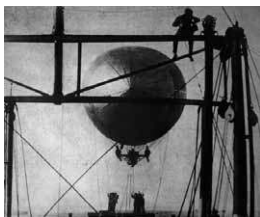
La segunda subversión es la progresión de la cuestión del material a lo largo de los tres capítulos, lo cual le permite superar la presentación de una gramática para cada una de las artes sin ligazón. Al capítulo de “el material” (tratamiento de la superficie, pintura),¹⁵ siguen: “el ancho camino de los materiales: el volumen (escultura)” y “el espacio (arquitectura)”.¹⁶ Es la progresión del tema del material lo que da continuidad al discurso a lo largo de los tres capítulos y, asimismo, el espacio como un material es lo que vincula las historias con inicios diversos que presenta en cada capítulo.

Atendiendo al concepto de *Gesamtwerk*¹⁷ y sin apoyarse en conceptos y principios sobre el arte, indaga los modos de la expresión en esas tres dimensiones. Esa indagación apunta a repensar los niveles de actuación que atiendan a “una expresión de fuerzas orgánicas”, basada en la capacidad para desarrollar los goces de la experiencia sensorial y las energías en sentido tanto colectivo como “íntimo” así como “orientar toda la productividad humana” (p. 24). Para un estadio de expresión orgánica, ya no usará la palabra “arte”. Más que una gramática de las artes, su objetivo es una gramática de la obra integral o *Gesamtwerk*.

La tercera subversión es la provisoriedad. Presenta un formato aún no normativo, en tanto basado sobre principios en elaboración, y una descripción de experiencias recientes que daría lugar a normas objetivas. Es exhaustivo en el registro de los avances y en la presentación de “esquemas” de posibilidades para la creación de formas nuevas, desconocidas hasta entonces; esto refuerza el interés por la construcción del sistema al que denomina “el esquema de un sistema general de elementos” (p. 101).

Veamos brevemente la organización que tenía la **Grammaire historique des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture** (1867) de Blanc.

Esta primera gramática de las artes del diseño enumera una serie de principios estéticos iniciales, los elementos de la forma artística y sus relaciones, las condiciones inviolables y las variaciones necesarias, los criterios de calidad y modos de representación, los géneros, los estilos históricos, los



18. Charles Blanc, **Grammaire...**, op. cit., "Au Lecteur", pp. 1-4.

19. *Ibidem*, pp. 83-88. Las citas son fragmentos de un desarrollo extenso y la lectura es intencionada.

materiales y los modos de trabajar los materiales. En el debate decimonónico acerca del lenguaje, o mejor de los lenguajes, estaba destinada, según su autor, a la enseñanza de "una multitud sin ideas, sin luces", que caía en el error por falta de algún rudimento para formar el juicio respecto al arte. De allí que consideraba necesaria una reforma de la enseñanza pública que sumase al desarrollo de la tradición racionalidad de Voltaire, los principios estéticos que introdujesen -como había hecho Edmund Burke en Inglaterra- que "el efecto de lo bello es elongar las fibras del cuerpo". Educar el gusto, formar el juicio estético y prestar atención al concepto de subjetividad tanto como a la base material del placer estético son las llamadas al lector.¹⁸

El artista, por su parte, vendría a "revelarnos la pura esencia de las cosas", "el divino misterio", a iluminar y definir las ideas que están difusas en la naturaleza, a "hacer visible para la mirada la belleza invisible". No vamos a extendernos sobre el libro de Blanc, sólo señalar la ideología metafísica acerca de un contenido/esencia (invisible) y un continente/ evidencia (visible), pero también presentar la "granda y misión del arte" como una escritura, que es el modo en que la materia es circunscrita para generar el reposo que nos conmueve, lo inmóvil, que es también lo inamovible y lo más perfecto por "semejante a aquello que Dios imprime al mundo". Lo bello sería, así, la impresión o la escritura de Dios sobre la materia.¹⁹

Observemos que, para Blanc, lo bello es fijo no sólo porque es lo inmóvil y lo perfecto, sino porque hay un sentido impreso de una vez y para siempre en la obra. Lo dice en varias ocasiones: cuando afirma que el dibujo es una proyección del espíritu, que el dibujo anticipa a la obra y que en la obra radica lo que se hace visible. Hay implícita una idea de esencia, pero es inalcanzable, sólo accedemos a las mediaciones de los signos visibles (el dibujo, la obra).

A los tres términos que refieren a cualidades de la arquitectura -conveniencia, solidez y belleza-, Blanc dice que les corresponden tres operaciones -planta, corte y elevación- o géneros del dibujo. Nos detendremos en estas operaciones para señalar la idea de escritura como huella. "Los griegos habían comparado ingeniosamente la planta de un edificio con la traza que deja el pie de un hombre en el suelo. También la llamaban la planta *ichnographie*, que significa la huella del pie". En los libros antiguos, "la sección o corte se llamaba también *profil*", en tanto proyección de los contornos o límites de una figura. Las elevaciones muestran el exterior del edificio de tal modo que la distribución queda oculta; es nombrada *géométrale* cuando las líneas del dibujo se cortan en ángulos rectos, pero los griegos la llamaban *orthographie*, que es un modo de decir: la correcta escritura.²⁰

4 Anclaje de un globo aerostático a una embarcación

En las imágenes aparece el espacio en su mayor parte relacionado y atravesado por cuerdas tensadas. Siempre que entre dos existencias queramos constatar una relación, debe existir la posibilidad de una tensión (biológica, psíquica, espacial, etc.)

20. Ibidem, pp. 77-78.

21. Esta analogía entre la expresión y el querer-decir estaría fundada en Edmund Husserl. Por otro lado, entre las miradas que se presentan como huellas -en sentido benjaminiano: la acumulación de lecturas sobre la obra-, el acto de creación sería la mirada del artista puesta en obra.

La tradición occidental había considerado la escritura, la letra, la inscripción sensible como el cuerpo y la materia, diferentes al espíritu, el aliento, al verbo y al logos. La escritura, materia sensible o exterioridad artificial, era un “vestido” del pensamiento.

En el género de la gramática de las artes, **Del material a la arquitectura** provoca entonces una cuarta subversión cuyos alcances deben ser revisados debido a la relación que propuso entre expresión y material.

En el material se *imprime* o *escribe* el acto de expresión a través del tratamiento o *faktura*. Por tanto, en la obra de arte se *leería* la voluntad de expresión, el querer-decir, cuya significación no es fija.²¹

La escritura ya no es un vestido del pensamiento, sino que construye pensamiento en la acción ¿Y si la escritura no fuera tampoco el vestido del habla? Abandonaríamos lo fonológico como algo exclusivo, es decir, lo que excluía los modos de escritura no fonológica; podríamos pensar en el lenguaje como escritura en un sentido amplio. Ante esta pregunta, una ciencia del lenguaje tenía entonces que volver a encontrar relaciones naturales, simples y originales, entre el habla y la escritura, tal como Moholy las buscaba entre la estructura permanente de lo humano (análoga al habla) y la expresión en imágenes visuales (escritura, en el sentido más amplio). Habría una cierta *naturaleza* de las relaciones entre signos de distintos órdenes, una “armonía orgánica” según Moholy-Nagy, algo *natural* según los estudios lingüísticos. Esto nos muestra la semejanza con las búsquedas que se realizaban en el campo del lenguaje -de Saussure y Husserl- siguiendo una lógica que no queda demasiado explícita en el libro.

Para construir una gramática -esto es: una sistematización de los elementos de la expresión y de sus relaciones a fin de conformar un lenguaje (para escribir un mensaje “objetivo”)-, Moholy-Nagy tenía en cuenta que la creación y la recepción de la obra moderna acaecen por el pasaje del espacio sensoriomotriz al espacio abstracto y del espacio estático al dinámico cuyo punto culminante, como veremos más adelante, es una nueva arquitectura. Sistematizar los elementos y las relaciones de la creación era buscar un modo de escritura que pudiera transmitir, mediante trazas o huellas, esos procesos interiores al arte.

El camino abierto por algunas experiencias de las vanguardias plásticas, que introdujeron el espacio como material de creación, le permitió preguntarse por el espacio como algo inclusivo de lo humano, tal como el habla y la escritura (no necesariamente fonológica). Asimismo, le permitió comprobar cómo las artes de superficie y de volumen, cuando abandonaron la representación y comenzaron a reflexionar sobre sus propios medios, se



22. Llamo la atención sobre la coincidencia con la terminología de Husserl, coincidencia que -al no haber sido probada con datos precisos del conocimiento de alguno de sus libros por parte de Moholy-Nagy- podemos atribuir a la circulación de ideas que crean un clima de época. Al respecto de la fenomenología y la gramatología de Husserl, los textos de Jacques Derrida han desbrozado los importantísimos aportes y las limitaciones.

vieron acorraladas en sus límites tradicionales por la necesidad de la creación espacial. Precisamente esa es la genealogía que él despliega a fin de ver posibilidades nuevas en el futuro.

Una genealogía o diversos inicios

Las historias -en plural- que le interesan son aquellas de problemas nuevos, problemas interiores al lenguaje de las artes, derivados de la introducción de materiales diferentes a los tradicionales en las distintas artes, específicamente: el espacio como un material. La reflexión se direcciona hacia cómo se generaron nuevos valores: valores objetivos. La genealogía participa de la construcción de conceptos gramatológicos: la pintura, la escultura y la arquitectura estudiadas como *escrituras*.

Rescapulemos. El material es el medio con el cual se logra una impresión en la superficie. El “ancho camino” del material refiere al volumen (que en principio era masa). La arquitectura como la escultura, inicialmente, fueron cuerpos modelados, donde el espacio era idéntico a vacío, negativo, carente de valores. El primer problema es la introducción del problema del espacio en la pintura, no el espacio representado, sino la experiencia del espacio. Aunque se empezó por intentos de representación -de algo exterior: la luz, los objetos, el espacio-, sólo cuando Pablo Picasso logró “la traducción precisa de su experiencia con los objetos” en la superficie del cuadro (p. 62) “crea un espacio ricamente articulado” en la inquietante composición del cuadro, en la superficie. Picasso produce, según Moholy-Nagy, el reemplazo de la representación de los objetos (o del intento de representación del cual había partido) por una *traducción de la experiencia* con los objetos.²²

El registro genealógico que hace de la pintura se remonta al impresionismo para subrayar el nuevo material que se incorporaba a la superficie del lienzo: la luz. El intento de trasladar la luz, de representarla, habría sido un “mal necesario” que finalmente obtuvo un “valor visual objetivo” que hasta entonces no se había reconocido (p. 60). Por su parte, los futuristas quisieron capturar la impresión de simultaneidad en la acción. Sólo los cubistas accedieron a las exigencias del material mediante distintas técnicas, distintas formas de tratamiento y un nuevo contenido a través de la investigación de la composición estructural del objeto; buscaron su realidad objetiva, sin jerarquías, e incluyeron trozos materiales en el cuadro. Picasso habría logrado, finalmente, la *traducción de la experiencia* con los objetos -mediante partes desmembradas, entrelazadas o interpenetradas-, la *composición visual* y un *espacio articulado* ricamente. Al incluir luego objetos reales, sombras auténticas que animaban las superficies, se

23. En la "pintura abstracta", ubica los aportes del "neoplasticismo (Mondrian, van Doesburg), suprematismo (Malewitsch) y constructivismo (Tatlin, Rodtschenko, Lissitzky, Moholy-Nagy)". L. Moholy-Nagy, **Von Material...** (edición en alemán), pp. 98-91.

24. Para la ortografía de los nombres rusos se respeta la usada por el mismo Moholy Nagy en su libro.

25. "El lector puede objetar la parcialidad de esta presentación del problema de la creación visual (...). En mi opinión, el problema de la 'pintura' es el de la creación visual autónoma y no el de la ilustración de una doctrina, por ejemplo, del psicoanálisis" (p. 72). Con esto, deja de lado: el dadaísmo, el purismo y el surrealismo.

116

acercó peligrosamente a la desaparición del cuadro (p. 63); por eso, retornó al plano, a la superficie llana y el tema se volvió secundario. Mientras avanzaba en el descubrimiento de distintos tratamientos de superficies y recurría a nuevos materiales, pasó al simple diseño de la superficie descubriendo una nueva realidad espacial que no tomaba la naturaleza como punto de partida. Esta operación es, para Moholy-Nagy, "el despertar del letargo visual". Aborda el problema del color, también a partir de los impresionistas, quienes se habían basado en las propiedades psicofísicas para representar el espacio esfumado. Luego, dice, Wassily Kandinsky daría *valor* al color como existencia en sí mismo, creador de una nueva tensión visual.

Para su *hoy*, las ideas sobre la nueva realidad espacial de los pintores abstractos se independizan de cualquier asociación con la naturaleza. En ese camino de no asociación con objetos del mundo exterior, de búsqueda de medios nuevos para una *traducción* dinámica del espacio-tiempo y de experimentación con relaciones de color puras, a los primeros pasos del cubismo le siguieron el neoplasticismo, el suprematismo y el constructivismo.²³

Los constructivistas indagaron en un nuevo espacio producido por las relaciones del *material elemental* de la expresión visual, un nuevo espacio creado directamente con la luz mediante el aerógrafo y el fotograma. El uso de transparencias y la exploración de la facultad del color de modificarse por la proximidad de otros condujeron a nuevas relaciones espaciales: el dominio de la superficie con fines plásticos y espaciales. Kazimir Malewitsch revalorizaría también a la superficie, pero como superficie lisa, blanca, un plano ideal para los efectos dinámicos de luz y sombra, "una pantalla cinematográfica en miniatura".²⁴ Es decir: ya no el cuadro como una ventana al mundo, sino el pasaje del cuadro pictórico al cuadro cinematográfico, posibilitado por los nuevos medios técnicos. Los problemas cinemáticos fueron encarados por el futurismo, que recurrió a la superposición del objeto en una secuencia de movimiento lineal, a diferencia del cubismo que veía objetos rotando en el espacio. En vez de la representación de objetos y de efectos de luz, cuando se comenzó a pintar con luz en vez de pigmentos, se dio otro paso en la nueva concepción del espacio-tiempo. Los carteles publicitarios eléctricos y las escenografías fueron los lugares de esa experimentación.

La nota final explicando la exclusión de aquellas experiencias que no aportaban, a su entender, a la *creación de una visual autónoma*,²⁵ reafirma el sentido del recorrido: una nueva concepción del espacio-tiempo desde un enfoque autotélico de la pintura que, paradójicamente, al ampliar el campo, replanteaba sus límites. La expresión artística se conforma como lenguaje con signos que sólo remiten a

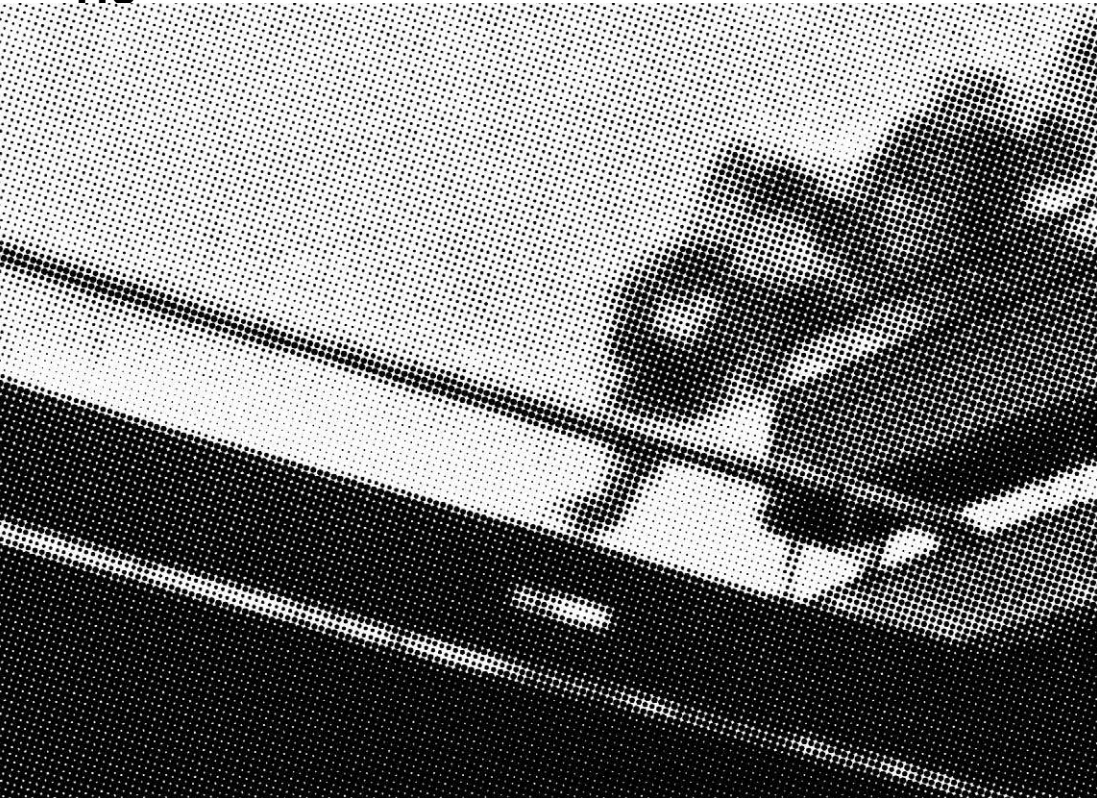


► Superposición de tráfico (San Diego / California)
Foto: Weltspiegel

otros signos en el interior del lenguaje mismo. El mundo de los objetos queda fuera. En síntesis: una historia de aquella pintura que había explorado sus propios límites, avanzando sobre los umbrales hacia la inclusión del espacio, lo cual -llevado a sus máximas consecuencias al incluir objetos reales- hubiera conducido al fin de la pintura.

Para la escultura, nuevamente recurre a una genealogía que, en este caso, se remonta a las pirámides de Egipto. Enuncia cinco estadios que sintetiza como un proceso que va “de la escultura de masa a la liberación del peso, del tratamiento estático al movimiento” (p. 76). El discurso refiere a la autonomía de la escultura, que se justifica en sí misma y cumple sus propias leyes (p. 77). Si bien señala cómo los distintos estadios presentan diferencias en la concepción técnica, no las explicita.

Entre los estadios -primero: la pieza bloque, segundo: el bloque modelado-, el tercero o bloque perforado logra “una liberación del material de su peso, un ir más allá de sus propósitos expresivos” (p. 80) hasta llegar a la pieza completamente perforada. Señala que el montaje ingenieril, como principio económico de trabajo, tuvo una gran influencia en las esculturas constructivistas. El cuarto y el quinto -escasamente desarrollados- son el de un



volumen que se contiene a sí mismo mediante “una audaz sublimación del material, un triunfo de las relaciones”; es la escultura equilibrada que “sólo contiene relaciones de material y de volumen dentro de su propio sistema”, sin dependencia de puntos exteriores. Del aligeramiento de la masa, el paso siguiente es hacia el equilibrio cinético donde las relaciones de volumen son virtuales, causadas por el movimiento; el material es utilizado como vehículo de movimiento agregando una cuarta dimensión, el tiempo, a las tres dimensiones del volumen. Es así que, finalmente, la escultura es el camino a la liberación del material de su peso: de la masa al movimiento y la luz.

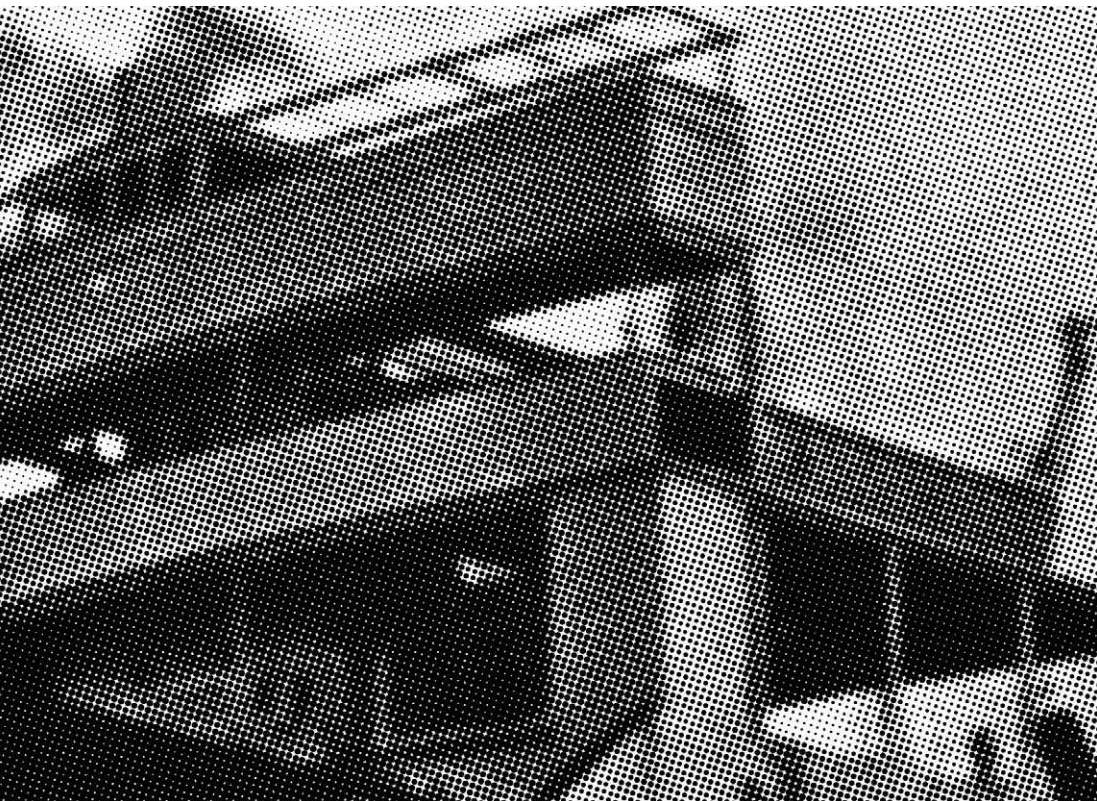
Tal aligeramiento tiene búsquedas similares en la pintura: de los pigmentos a la luz; en la música: de los tonos instrumentales a la pureza electrónica; en la poesía: de la sintaxis y la gramática a las relaciones de palabras; en la arquitectura: de los restringidos espacios cerrados a la libre fluctuación de fuerzas (p. 89). La ligereza proviene de haber encontrado conceptos simples y de *signos que hablan sólo de sí mismos*: la luz, la pureza del sonido electrónico, las relaciones de palabras que alcanza la poesía pura.

Ese aligeramiento confirma los cambios introducidos en la significación de la envolvente del volumen en tanto su valor plástico había estado ligado durante mucho tiempo a

▼ **Puente de mando de un transatlántico**

Los buques de ultramar del siglo XIX son los antecesores de la arquitectura de hoy. La necesidad de lograr la máxima capacidad y estabilidad con el mínimo peso se impuso para los ingenieros navales. Los arquitectos deben alcanzar soluciones similares para el actual concepto de función en arquitectura.

Foto: Moholy-Nagy



su capacidad de exponer valores de representación y, una vez que el material hubiera alcanzado la liberación de su peso, su nueva condición remitiría a valores objetivos de la superficie o del volumen. Las relaciones de volumen en la arquitectura habían sido logradas con el quinto estadio de la escultura, cuando “se convierte en la desmaterializada y alarmante fórmula intelectualizada: escultura = relaciones de volumen” (p. 86).

Así como delinea diferentes estadios de la escultura, para la arquitectura, esboza: 1. cuerpos cerrados (vacíos); 2. con un lado abierto; 3. de estructura desnuda; 4. agrupamientos horizontales y, luego, verticales de células; 5. células interpenetrantes (figura 184). En cualquiera de estos casos, para él, se trata de un cuerpo modelado: escultura. Continúa: 6. todos los lados perforados fluctuando horizontalmente (Wright); 7. igual, pero en vertical (figura 185: el puente de un transatlántico) o suspendidas en el aire (figura 186: las pasarelas y escaleras de una sala de máquinas). En estos casos, la idea de volumen, de escultura, “es reemplazada por una nueva y creativa búsqueda espacial” (p. 116).

Este relato, que sintetice en la medida que me fue posible, justifica las conclusiones expuestas anteriormente y pretende poner de manifiesto cómo Moholy-Nagy produce una reflexión de extrema precisión en los términos y en la construcción de la genealogía a fin de hacer comprender al lector la especificidad de los problemas y la importancia de unas operaciones lingüísticas: la identificación de los *materiales elementales*, la *reducción* de las experiencias a expresión y la definición de *relaciones interiores* dentro del propio *sistema*.

Las operaciones de traducir y retraducir

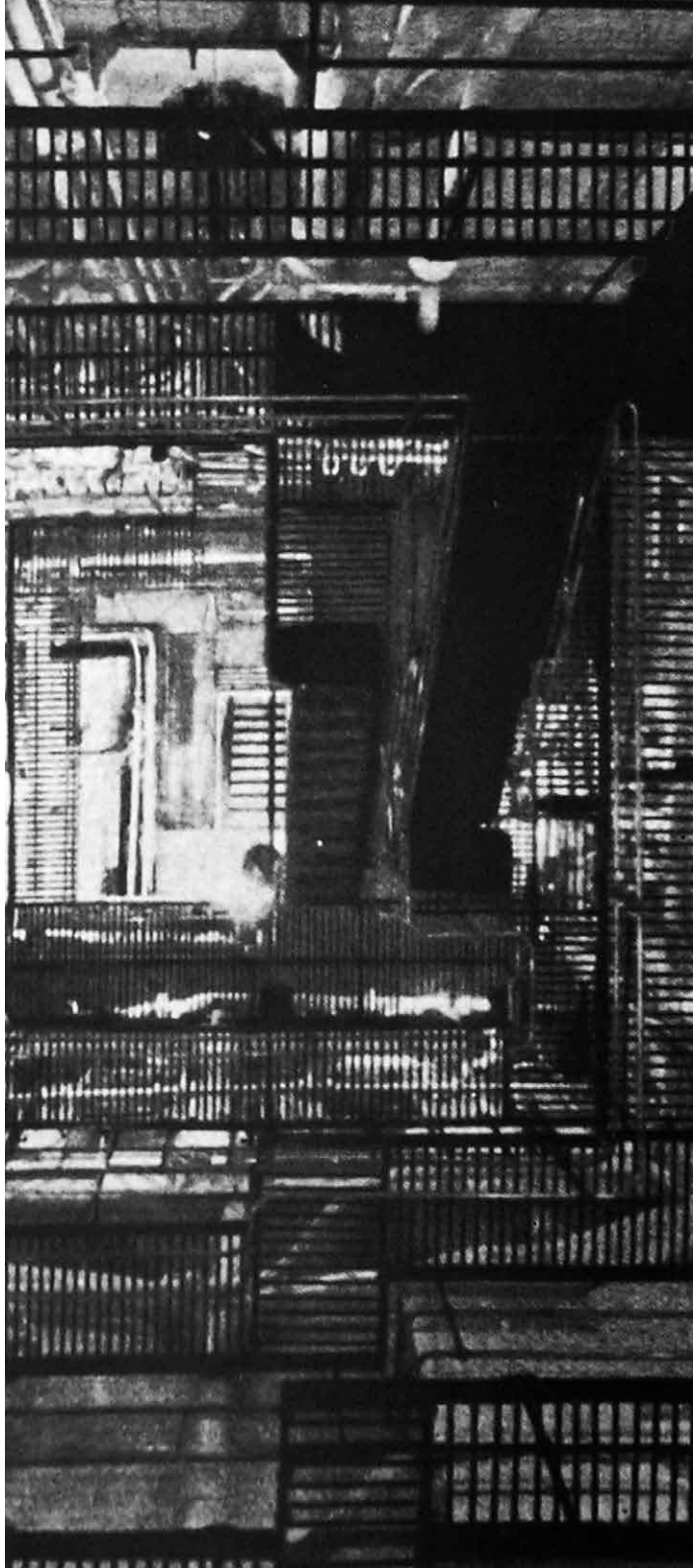
La operación reductiva de la experiencia con los materiales a su conceptualización como los elementos más simples es el paso fundamental (una primera traducción) que le permitirá luego retraducirlos de un arte a otra buscando especificidades en cada dimensión de actuación y en los modos del tratamiento del material. Relevemos los temas específicos que ordenan el discurso en el libro: 1) la base de las diferentes artes es el conocimiento del material y de los modos de su tratamiento; 2) hay tres dimensiones de actuación (superficie, volumen, espacio); 3) propone un sistema abierto de elementos y relaciones.

En el capítulo sobre el material, introduce la terminología que atiende a los aspectos de los materiales de superficie: *Struktur*, *Textur* y *Faktur*. La estructura del material es inalterable; la textura puede ser resultante de diversos procesos; la factura es el resultado (o efecto) de un proceso determinado, de un tratamiento dado intencionadamente al material.

► **Escaleras de la sala de máquinas del buque a vapor "Albert Ballin" (fotografiada desde abajo hacia arriba)**

Todas las salidas del hueco de la escalera, que conducen a la sala de máquinas, están armadas en parrillas. A través de ellas el aire caliente de la caldera puede salir libremente. La realización de la función tiene a la vez una armonía en la forma.

Foto: Uhu



26. En nota al pie, dice: "Ver también **Der Raum**, Kantstudien, Berlín, 1922, y **Der logische Aufbau der Welt**, Weltkreisverlag, Berlín, Schlichtensee, 1928, del doctor Rudolf Carnap." (p. 103). Esta es la única referencia explícita sobre el tema.

En el siguiente, dedicado a la "creación de volumen", jerarquiza el volumen como valor por sí mismo y ya no la semejanza, diferenciándose de lo que había ocurrido durante mucho tiempo, cuando se daba prioridad al contenido sobre la forma. Enumera modos de abordaje.

La escultura puede ser encarada desde distintos puntos de vista: de las herramientas, del material, de la forma, del volumen, del tamaño, de la proporción, de lo positivo-negativo, de la ubicación y de la expresión. (p. 74)

Registra el cambio de la escultura, cómo tiende a pasar de la comprensión táctil a una comprensión visual y del volumen material al volumen virtual. El volumen puede ser, en tres variaciones del mismo concepto: masa, volumen negativo y volumen virtual por el movimiento en "el camino a la liberación del material de su peso" (p. 87). Es decir: puede arribar a traducir una experiencia del espacio, la luz y el movimiento.

Afirma que "la clave de la arquitectura estriba en dominar el problema del espacio" (p. 111). La creación con el material *espacio* incluye cuerpos o volúmenes, posición de los mismos, relaciones. El tema principal es el de las relaciones de posición.

La creación espacial es la creación de relaciones de posición de los cuerpos (volúmenes). (p. 104)

Sus aproximaciones son aseveraciones que destacan el lugar de mayor jerarquía para la creación espacial. El espacio es el material, ahora positivo, entre los cuerpos. El espacio es "una realidad";²⁶ el espacio es "la relación de posición de los cuerpos" (p. 104); el espacio es "imponderable, invisible y, sin embargo, omnipresente" (p. 120). No nos da una definición restrictiva del espacio, sino todo lo contrario, opta por una presentación ampliamente inclusiva mediante una tabla donde registra diversas adjetivaciones. Su propósito es abrir caminos más que cerrarlos con definiciones *a priori*.

Establece diferencias claras con otras posiciones.

El concepto de volumen difiere respecto a otras teorías que en los años veintes lo rescataban como medio específico de la arquitectura. Por el contrario, los sólidos de volumetrías simples quedan relegados a un primer estadio de la escultura.

Por otra parte, lejos de las lecturas de un funcionalismo simplista en la relación forma y función, afirma:

Nuestro sistema de vida actual juega un rol importante, pero no determina la forma de la creación espacial. (p. 109)

122



27. L. Moholy-Nagy, **Von Material...** (edición en alemán), op. cit., pp. 86-87. Esta nota es más extensa en la edición en alemán que en la versión corregida en inglés.

En las primeras aproximaciones a normar o a establecer juicios de valor, sus afirmaciones son contundentes y marcan diferencias. Por ejemplo: no toda construcción espacial "da prueba de la *calidad* de la creación espacial misma".

Sucedee que muchos arquitectos "modernistas" adoptan de la arquitectura revolucionaria solamente algunas características de estilo, como por ejemplo un exterior supuestamente "cubista". Parten de la disposición de una serie de ambientes: un tipo de solución práctica, pero que nunca constituirá una arquitectura auténtica en el sentido de relaciones espaciales articuladas que deben ser experimentadas como tales. Toda arquitectura debe ser concebida como una unidad -en sus partes funcionales tanto como en su articulación espacial- porque, sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible, pero que no brindará jamás la experiencia emocionante del espacio articulado. (p. 109)

Crítica a quienes se olvidan de la cuestión de la *calidad* en beneficio de los problemas sociales, económicos y de higiene. De este modo, se diferencia del taller de arquitectura de la Bauhaus, dirigido por Hannes Meyer, con tendencias racionalistas basadas en lo cuantitativo.

Indudablemente, mucho se ha adelantado si junto con las consideraciones económicas y técnicas se han estudiado concientemente los problemas de la estructura y la economía social, de la técnica y de la eficiencia. Pero la auténtica concepción arquitectónica, más allá de la fusión de todas las funciones racionales -es decir, la creación espacial- generalmente no se discute. (p. 110)

Al denunciar que la experiencia del espacio generalmente no se considera como una necesidad humana, señala en una nota:

Una importante revisión teórica, tal vez la más valiosa de los últimos años en relación a la pregunta por la arquitectura es la que presenta S. Giedion en **Bauen in Frankreich, Bauen in Eisenbeton, Bauen in Eisen** (Verlag Klinkhardt, Biermann, Leipzig). Giedion intenta mostrar que, en la construcción actual, el uso lógico de los materiales y principios económicos es lo que produce la verdadera creación arquitectónica. También dice que los materiales y la construcción son sólo medios para alcanzar una visión arquitectónica.

Por supuesto que esta intención es importante para diseñar espacios y que, de momento, es una problemática de total actualidad, como también lo es hoy la tarea de edificación de viviendas mínimas (para la existencia mínima), una necesidad urgente. Pero no debe olvidarse que este conjunto de tareas deben ser atendidas y considerarse en relación a los principios biológicos a los que pertenecen.²⁷

Diferencia la construcción de la creación arquitectónica. Anuncia, para un futuro cercano, una arquitectura que no será un mero refugio ni un recinto cerrado fijo sino que atenderá a "un plan general organizado en torno al sistema biológico de vida" (p. 111). Una vez que se haya conquistado

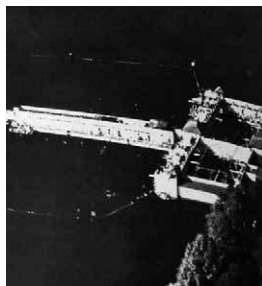
◀ **Set de Filmación**

El cine y el teatro permiten liberar al diseño de interiores, pero en la práctica usan una cierta distancia antilusionista.

Foto: Ufa

▼ **Balneario en el Lago Hallen (Berlín)**

Foto: Lufthansa



el espacio como una realidad, una experiencia y un medio de expresión, emergerán otros materiales para la expresión (como la luz y el movimiento).

Ante la dificultad para hallar ejemplos de creación espacial abstracta en obras arquitectónicas de ese tiempo, los buscará en el teatro, el cine y algunos pabellones de exposición. En una apuesta a la especificidad, dice que el teatro, ni bien abandone lo literario, será el primero en sacar partido de los nuevos estudios acerca del material, el volumen y el espacio. De hecho, ya lo estaba realizando con sus escenografías.

El espacio es una realidad y, una vez que ha sido comprendido, puede ser captado y ordenado según sus propias leyes. En verdad, el hombre ha intentado constantemente poner esta realidad (es decir, este material) al servicio de su ansia de expresión. (p. 104)

Si bien la unidad o totalidad de la expresión no surge de la mera adición de las partes, dice Moholy-Nagy, “un buen conocimiento de los elementos básicos de la expresión será sumamente provechoso”.

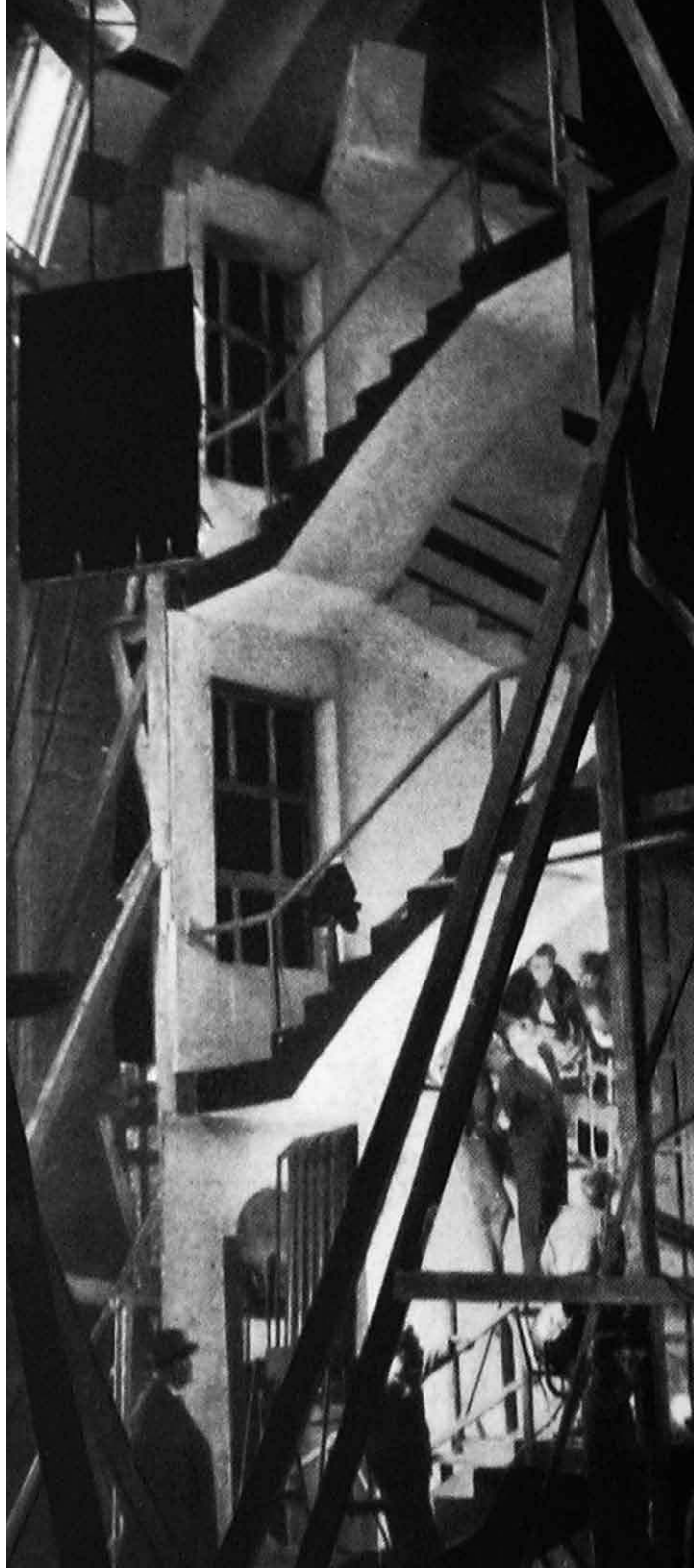
Estos elementos pueden fusionarse en una síntesis si un deseo orgánico de expresión brinda el espíritu necesario. Esto no establece un sistema de armonía -pero enseña al menos los principios elementales necesarios para producir calidad. El fin de tal estudio es supervisar y organizar todos los elementos de expresión utilizables; en esta forma, haría las veces de un bien provisto ‘cajón de herramientas’, o de un diccionario, pero no podrá ofrecer seguridad a la obra creadora en sí. (p. 100)

Organiza las formas -un “compendio de elementos de la creación” o “esquema de un sistema general de elementos”- como un diccionario. Esa analogía permite pensar los elementos -las formas disponibles, ya conocidas o a crearse- como voces, palabras o unidades de sentido. Así como una de las funciones humanas, la función humana por excelencia, es la lengua, se pregunta entonces por los preceptos de los elementos de la creación, otra función humana por excelencia que constituye la posibilidad de expresión y recepción por medio de la percepción, instrumento de conocimiento. El material, “cualquier material”, está en la base de las operaciones con las formas, que son elementos básicos para la extracción de sentido (volviendo a la analogía del diccionario).

Podemos esbozar un proyecto de sistematización de los elementos de la creación artística. El proyecto en sí es un extracto, que puede ser desarrollado concretamente en cualquier material dado. (p. 100)

El “compendio” o “esquema” diferencia formas conocidas (matemáticas, geométricas, biotécnicas) de formas nuevas. Estas últimas pueden fundarse en relaciones

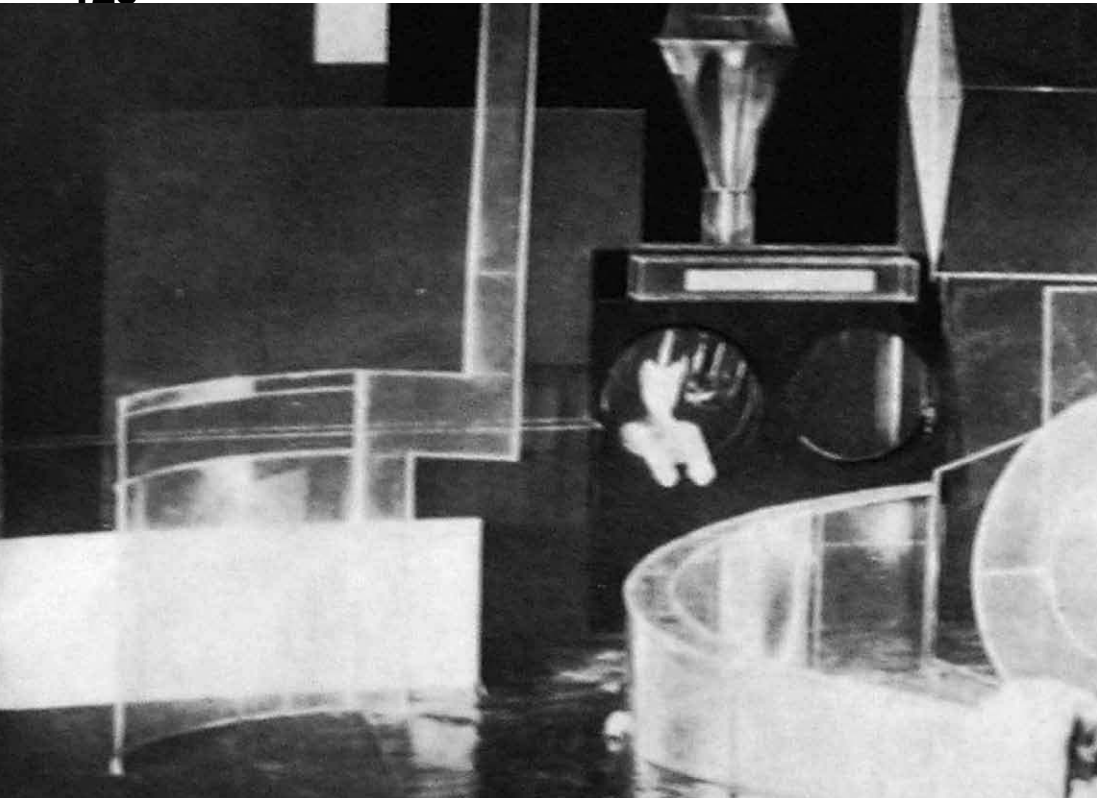
► Escalera de un cine
Foto: emelka



de dimensiones, posición y movimiento; aspectos de los materiales (estructura, textura, factura) y la luz. Asimismo, las relaciones entre formas comprenden: contraste, desviaciones y variaciones (p. 101). Augura que habrá nuevas formas -nuevos elementos que se incorporarán en el sistema- surgidas de las relaciones simples, de los aspectos de los materiales y de la luz. También, que las relaciones entre las formas devendrán más complejas. Es decir, desde relaciones simples, el acento sobre algunos aspectos de los materiales y la inclusión de la luz estarían en la base de nuevas relaciones complejas. La inclusión del espacio como un material era el camino que le permitiría -después de haber tratado el problema de la superficie y el tratamiento de la superficie, del volumen y el tratamiento del volumen- reconceptualizar la arquitectura como la dimensión específica del tratamiento del espacio.

Las operaciones señaladas hasta aquí son propias de un enfoque gramatológico del lenguaje como escritura.

Al asimilar el espacio a una realidad y a un material, reconoce su existencia por fuera de la conciencia y también su disponibilidad como medio de expresión. Es una conquista, tanto de la realidad externa como de la capacidad de expresión humana. Esa conquista, tal como la



28. El término que utiliza es "funciones humanas" y, considerando el conjunto de sus ideas, no debería leerse como "funcionalismo".

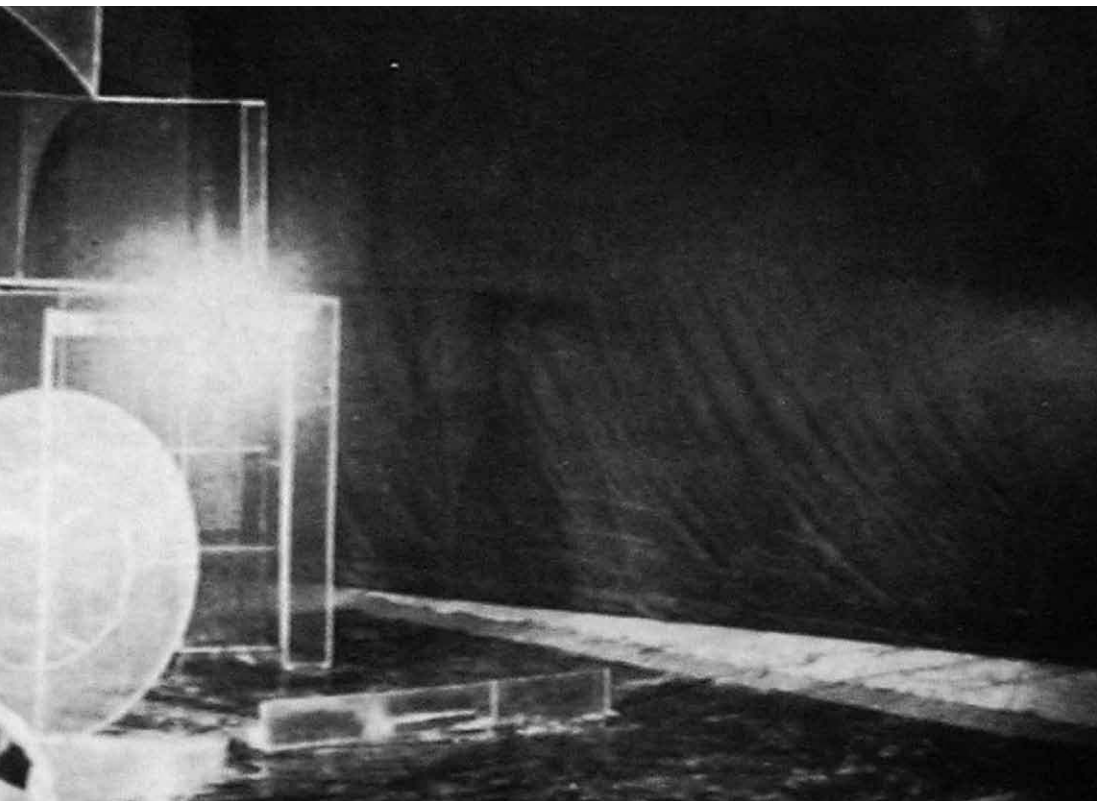
conquista del lenguaje, implica una relación con la realidad -una traducción de la experiencia- y, fundamentalmente, un proceso interior de la expresión -una retraducción. No lo dice, pero está implícito que, logrado el dominio del espacio humano en su conjunto, ya no habrá exterioridad del lenguaje. La experiencia del espacio, al coincidir con la expresión, no dará lugar a ninguna translación de experiencia de una dimensión a otra. La creación espacial será el mundo y la arquitectura, tal como la conocemos, habrá desaparecido.

El sentido de la construcción de una gramática que ya no busque la representación de los objetos sino que establezca "relaciones de volumen, material, masa, forma, dirección, posición y luz" (p. 96); que se referencie más en las leyes de la dinámica que en las de la estática; que se base en nuevos preceptos, ya no necesariamente la armonía -con leyes y cánones fijos- sino en preceptos de función -con las dificultades que implicará codificar las leyes de las funciones humanas-, es su modo de proyectar un camino.²⁸

▼ **Gabo y Pevsner 1927**

Construcción para el ballet "le chat"

Foto: Emelka



29. El Cuaderno, nº 9 de la serie Bauhausbücher: W Kandinsky, **Punkt und Linie zu Flächen: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente**, 1926, 1928 [Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos (Barcelona, Barral Editores, 1974)]. El Cuaderno, nº 11: K Malewitsch, **Die gegenstandslose Welt: Begründung und Erklärung des russischen Suprematismus**, 1927 [véase del autor: **El nuevo realismo plástico**, (Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975)].

30. L. Moholy-Nagy, **Von Material...** (edición en alemán), op-cit., p. 148.

128

Veamos, además, cómo Moholy-Nagy se desvía por momentos hacia cuestiones laterales, que no dejan de tener importancia para comprender su proyecto.

Se niega a dar recetas de combinación o garantías de efectos.

Si la publicación de los libros de Kandinsky y de Malewitsch en los Cuadernos de la Bauhaus ²⁹ parece indicar un clima de confluencia, Moholy va a dejar expuestas sus dudas sobre la posibilidad de certeza en la interpretación del efecto de los elementos y de las más ricas combinaciones, de color por ejemplo.

Toda expresión puede ser reducida a una serie de elementos. Cada elemento es registrado fisiológicamente, y cada experiencia fisiológica tiene también su equivalente psicológico. El efecto sensorio-reactivo (psicofísico) de los elementos sensorialmente perceptibles (color, tono, etc.) constituye la base de nuestras relaciones con los objetos y con la expresión. Constituye también la base material del arte. (...) Generalmente percibimos tales efectos con independencia de los procesos intelectuales, más o menos inconcientemente. Si aceptamos esta interpretación, resultará evidente que la formulación exacta sólo será posible en los casos en que se considera exclusivamente el efecto psicofísico del elemento único en una determinada forma y posición -y aún en esos casos, sin seguridad alguna. En cuanto estos elementos se combinan entre sí, cesa la posibilidad de descubrir exactamente su efecto. Aunque los elementos sean combinados según un ordenamiento ya conocido, puede originarse otra estructura diferente, independientemente de control conciente alguno. (pp. 99-100)

Vacila sobre la validez de algunas ideas de quienes entonces pretendían cientificidad.

En cuanto a los estudios de la aplicación racional del material, del tratamiento más apropiado y de la incorporación armoniosa de los elementos, destaca el aporte del naturalista Raoul Francé basado en analogías orgánicas. En “la biotécnica como método de actividad creativa” (p. 47) y “los elementos estereométricos y biotécnicos de la construcción”,³⁰ subraya la intención de Francé por obtener un modo conciente para encarar las invenciones desde la relación entre naturaleza y forma. La esencia de la forma orgánica como cristalización de la función y los resultados de la biotécnica con sus elementos -el cristal, la esfera, el cono, la lámina, la varilla, la barra y la espiral- han aportado “un nuevo concepto de belleza” (p. 83). De todas maneras, Moholy-Nagy piensa que “el hombre, al ahondar en el problema de sentir y reconocer acertadamente las singulares propiedades del material (medio) + la herramienta (máquina) + la función, ha dado con las mejores soluciones” que luego ha comprobado eran similares a las de la naturaleza (p. 48).

Rechaza que su proyecto de un compendio de elementos (formas) y relaciones sea el de un léxico.

31. Reyner Banham, **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina** (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965) [Londres, The Architectural Press, 1960], p. 297.

La analogía con un diccionario le valió la acusación de que el libro era *lexicálish*,³¹ cosa que él rechazó. La propuesta de un léxico hubiese implicado mayor énfasis sobre el catálogo de elementos; vemos, en cambio, que estima que “un conocimiento amplio y profundo de las características y de los elementos es menos importante, para la labor creativa, que la capacidad y el coraje de establecer nuevas relaciones entre los elementos de expresión disponibles, y de elevarlos por encima de lo común, dándoles una nueva interpretación -en algunos casos- por la modificación de su significado” (p. 94). Esa modificación del significado por parte del arte moderno, podemos entenderla como el cambio de significaciones externas al lenguaje por otras referidas al interior del lenguaje, algo así como trazas de trazas o, como dijimos antes, signos que refieren a otros signos.

Descarta la sola intuición. Valora la racionalidad.

Para la experimentación del espacio, confiaba en una interrelación entre acción y pensamiento, es decir: en la intuición -donde los ejercicios de la escuela sobre objetos sin finalidad habrían de resultar productivos y, aún antes que éstos, los ejercicios de agudización de los sentidos desarrollarían capacidades atrofiadas-, como un fundamento *natural* olvidado. El discurso moholiano teoriza las relaciones entre los elementos percibidos por los sentidos, vista y tacto, y por el movimiento como un proceso de elevación de la percepción a relaciones de tipo cognitivo, en franca sintonía con la teoría estética de Konrad Fiedler.

Renuncia a la “estética” entendida como una reducción a viejos conceptos, una fórmula que ata a una tradición y que “es honrada como guía infalible hacia la belleza y la perfección” (p. 53). Propone poner a un lado la expresión individual de la emoción para abocarse al A B C y a la articulación de los medios de expresión. No le interesa profundizar sobre los procesos autorreferenciales derivados del *Einführung* y, si el tema de la emoción y la psicología colectiva según Einrich Wölfflin está presente en sus consideraciones, tienen mayor peso el concepto semperiano acerca de la relación entre la forma y el cuerpo como un fundamento biológico que, para él, sería la base en la cual se inscriben los aportes de una cultura, y los avances de August Schmarsow en la conceptualización del espacio.

Reflexiona en un campo más amplio que el del arte.

No le interesa qué es arte y qué no lo es. Dice que Piet Mondrian ya había señalado que marchamos hacia el fin del arte como algo aislado del ambiente que nos rodea; Mondrian había anunciado cómo la unión de la arquitectura, la escultura y la pintura crearán una nueva realidad plástica, “un ambiente no meramente utilitario o racional, sino puro y completo en su belleza” (pp. 54-55). Moholy-Nagy anuncia

que “la nueva arquitectura será la encargada de resolver el conflicto entre lo orgánico y lo artificial, lo abierto y lo cerrado, entre el campo y la ciudad”. Si bien la nueva arquitectura podrá recurrir a medios diferentes que no podemos prever, lo que será básico es que algún día -creo él- se llegará a exigir como elemental el concepto de la creación espacial.

La estructura discursiva del libro va mezclando temas de gramática y de didáctica -con extensos fundamentos para algunos conceptos y no tanto para otros- y, en ocasiones, asume el tono augural de un manifiesto. Participa de estos tres géneros, sin dudas. Sin embargo, uno es el que da sentido al libro como totalidad. Hay una línea subterránea preocupada por la escritura en imágenes que pudimos recomponer atravesando y vinculando los tres capítulos correspondientes a las artes visuales.

Ese recorrido es el de un proyecto gramatológico de la expresión como escritura. Y esa escritura en el mundo de los materiales necesitaba de la *Technik*.

Las “técnicas” a las que hemos referido son las específicas de las distintas artes siguiendo el sentido con que el término se usa tanto en inglés como en castellano. En alemán, *Technik* tiene el sentido de tecnología. La *Technik* ocupó un lugar central en la reflexión de Moholy-Nagy sobre la fotografía.

La fotografía o el discurso en imágenes

Hemos visto que Moholy-Nagy sostuvo que la autonomía del arte no la liberaba de obligaciones en el confrontamiento de la sociedad ni de ocuparse de las competencias de la cultura en sentido general. Vimos cómo replanteó el diálogo entre una genealogía de los problemas de la expresión artística y el hombre moderno, atendiendo a cambios en la relación entre arte y cultura que habían sido anunciados por parte de algunas vanguardias pictóricas. Sabemos, además, que la relación entre lo moderno y la *Technik* estaba planteada por Walter Benjamin subordinada al cruce de los caminos entre arte e imagen. Es el mismo tema que Moholy-Nagy piensa como cruce de caminos entre arte y producción de objetos. La reproductibilidad técnica revolucionó los modos de percepción. No es la *Technik* la que va a resolver la vinculación entre arte y producción, sino el artista, el uso que haga de la *Technik*.

¿En qué posición estamos respecto a la *Technik*? (p. 20).

Para él, lo tecnológico no es el desencadenante de la nueva creación espacial. La *Technik* es siempre un medio. La máquina es, por sí misma, tema para un llamado hacia el porvenir, aunque no para una estética.



No es posible concebir la vida sin el progreso técnico. (...) La verdadera misión de la máquina –la satisfacción de necesidades masivas- debe ser contemplada más y más en el porvenir (...). No sólo el sistema económico moderno, sino también el proceso productivo, exigen ser mejorados desde los cimientos (...). El hombre puede ser liberado por la *Technik* si sabe interpretar su verdadera función; brindarle una vida equilibrada a través de la utilización plena de nuestras energías liberadas. (p. 21)

No ve la *Technik* de manera aislada, sino integrada en procesos de liberación de las energías sociales:

Las relaciones entre distintos campos (ciencias, arte, economía, conocimientos técnicos, métodos educativos) y su integración deben ser constantemente esclarecidas dentro del conjunto social. (p. 23)

En el camino de esa liberación de energías que compete al arte, la ciencia y la *Technik*, propone indagar en las bases de la experiencia sensoriomotriz -siempre del material- hacia procesos del intelecto, pero también del experimentalismo -con los materiales- hacia procesos de producción industrializada.

Para esa liberación de energías en el tema del espacio, busca referentes externos a la disciplina arquitectónica -los ejemplifica con objetos que incorporan el movimiento- ya que los materiales de construcción disponibles aún conducen, en el mejor de los casos, a volúmenes o al ordenamiento de células que contienen volumen. La escasez de obras arquitectónicas entre las numerosísimas fotografías confirma que encontraba muy pocas de interés en la arquitectura de los años veinte. Debemos remitirnos a la apertura que había dejado pendiente sin mayores especificaciones: “las formas nuevas”, “las formas libres”, “las relaciones de formas”... (p. 101). Sin embargo, aunque los ejemplos son escasos, cuando conceptualiza “la creación espacial” en la arquitectura, usa un ajustado enfoque para reforzar la autonomía de los medios creativos.

La creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción.

El material de construcción es un auxiliar: sólo hasta cierto punto puede ser utilizado como medio de lograr relaciones creadoras de espacio. El principal medio creativo es el espacio mismo, de cuyas condiciones debe partir el tratamiento. (p. 115)

Moholy-Nagy no entiende los cambios en la arquitectura como procesos de selección de tiempo largo que habrían ido incorporando nuevas técnicas constructivas, sino como la absorción de formas tecnológicas que aparecen en campos ajenos al arte.

◀ **Moholy-Nagy**
1928 Escenografía
("Cuentos de Hoffmann") /
Staatsoper, Berlin)
Foto: Lucia Moholy

Lo que hemos conquistado hasta hoy está en estrecho contacto con las formas tecnológicas que aparecen en otros campos. El común

denominador es la dinámica, en oposición a la estática jerárquica de otros períodos.

Antiguamente, las construcciones del arquitecto eran volúmenes visibles, mensurables y bien proporcionados a los que él llamaba "creaciones espaciales". Pero la experiencia espacial genuina se apoya en la interpenetración simultánea de lo interno y lo externo, lo superior y lo inferior, en la comunicación del interior con el exterior y en el frecuentemente invisible juego de fuerzas existentes en el material y en sus relaciones con el espacio.

La creación espacial no depende primordialmente del material de construcción (original en negrita). Así, una creación espacial moderna no consiste en un conglomerado de pesadas masas constructivas, ni en la formación de cuerpos vacíos, ni en las posiciones relativas de volúmenes bien ordenados, ni en un ordenamiento como otro cualquiera de células únicas de idéntico o distinto contenido de volumen. (p. 114)

La inclusión de la misma foto aérea de la torre Eiffel que la del libro de Sigfried Giedion **Bauen in Frankreich- Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton** (1928) -para el cual Moholy-Nagy había colaborado en el diseño y la fotografía- es ocasión para marcar diferencias:

La torre Eiffel está en el límite entre la arquitectura y la escultura. Según la definición establecida en este libro, es una obra escultórica: una creación de volumen. Es un "bloque" completamente ahuecado. (p. 112)

132

Para su propuesta de re-integración de todas las expresiones creativas en el espacio-tiempo, un concepto fundacional que le permitirá identificar la creación del espacio con la arquitectura, recopila casos que demuestran la existencia de ese espacio-tiempo: construcciones del territorio, de la ciudad, de complejos industriales y de algunas construcciones funcionales.

Las fotografías de la primera edición son tan elocuentes como el texto.

Los pies de fotos registran el pasaje de formas desde algunos referentes ajenos hacia el campo disciplinar. Por ejemplo, el paso desde una solución ingenieril hacia el logro de una creación espacial en una vivienda tipo de Le Corbusier de 1925. En la edición ampliada, el pie de foto dice:



Se obtiene una "sección de espacio" cortando el espacio "cósmico" mediante una red de tiras, alambres y vidrios como si el espacio fuera un objeto divisible y compacto. La nueva arquitectura se interpenetra completamente con el espacio exterior. Los transatlánticos construidos después del 90 han sido los precursores de la arquitectura de hoy. La necesidad de obtener el máximo de espacio y total estabilidad en el menor peso posible obligó al ingeniero naval a recurrir a soluciones similares a las logradas por el arquitecto moderno. (p. 108)

32. L. Moholy-Nagy, **Von Material...** (edición en alemán), op-cit., fig. 185, p. 213.

33. S. Giedion arribaría a una posición similar en su libro **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Para ese giro, ver en este mismo libro: Carla Bernini, "El guardián de la torre".

34. László Moholy-Nagy (préface de Dominique Baqué), **Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie** (Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993), 190, 193. [1936],

35. Ibidem, pp. 146-147.

En el pie de otra foto, la de un transatlántico, decía:

Los buques de ultramar del siglo XIX son los antecesores de la arquitectura de hoy. La necesidad del mínimo peso para alcanzar la máxima capacidad y la estabilidad, que estaba presente en la ingeniería de los barcos, como en los arquitectos que den importancia al concepto funcional, deben alcanzar una solución parecida.³²

Refuerza sus argumentos de máximo espacio y mínimo peso recurriendo al transatlántico, paradigma de Le Corbusier, porque atendía a las necesidades de aplicación de materiales y principios de economía, lo mismo que alababa del enfoque de Giedion. Sin embargo, si Giedion estaba contruyendo una genealogía de la arquitectura moderna desde formas resultantes del avance estructural de la *Konstruktion*,³³ Moholy-Nagy se centraba en la nueva capacidad de creación espacial que localiza fundamentalmente en el arte.

En el complejo mapa de las propuestas vanguardistas basadas en la relación entre arte y *Technik*, la de Moholy-Nagy consideraba a la *Technik* como un medio insoslayable para la resolución de problemas sociales de vivienda masiva y para indagar sobre la nueva visión desde la fotografía.

Sus primeras investigaciones en fotografía -incitadas por su esposa Lucía, fotógrafa- fueron publicadas en **Malerei-Photographie-Film** (Munich, 1925). En cambio, su reflexión teórica realizada -que comenzó a escribir en tiempos de la Bauhaus- sería sistematizada y publicada como libro recién en 1936.

En 1925 había privilegiado la acción como modo de investigación acerca de la luz y el movimiento por medio de la fotografía. Junto con Benjamin y Rodtschenko fundó la *neus Sehen* a la que denominó: "la forma visual objetiva de nuestro tiempo". En 1928, declaraba que, a fin de descubrir "una forma de expresión conforme a la autonomía del *medium*", trabajaría con fotogramas. Y, en 1936, coincidiendo parcialmente con la importancia de la reproductibilidad técnica de la obra de arte sostenida por Benjamin, admitió que la fotografía puede servir de instrumento de reproducción, aunque ese no sería el aporte fundamental de la misma.

◀ A H A G exposición en Zehlendorf, 1928

Arquitectura Walter Gropius
Instalación Moholy-Nagy
Tamizar a través y por medio de penetraciones, cada escritura espejada, a pesar de ser una superficie plana, por medio de la actividad asociativa de nuestro cerebro hacia adelante y atrás, en lo alto y en profundidad, da cuenta de la eficacia o del resultado espacial de la operación.

La fotografía (...) es más que eso: es el camino de aportar algo nuevo al mundo óptico.³⁴

Desde 1927, concentró sus esfuerzos para descubrir una "forma de expresión conforme a la autonomía del *medium*",³⁵ definiendo una tendencia. La fotografía debe ser explorada en sus propias vertientes, sin necesidad de establecer relaciones, por ejemplo, con la pintura.

36. Ibidem, p. 146.

37. Ibidem, p. 147-148.

38. Ibidem, p. 192.

39. Ibidem, p. 195.

40. Ibidem, p. 193.

41. Ibidem, p. 190.

Definir el hecho fotográfico como un procedimiento de registro de la realidad (...) no permite apreciar su valor.³⁶

Alejándose de la teoría representacionista del signo fotográfico, propuso utilizarlo en función de sus posibilidades específicas: puntos de vista inhabituales, transformación de los objetos, imágenes múltiples, descarte de la perspectiva clásica, radiografía y fotogramas.³⁷

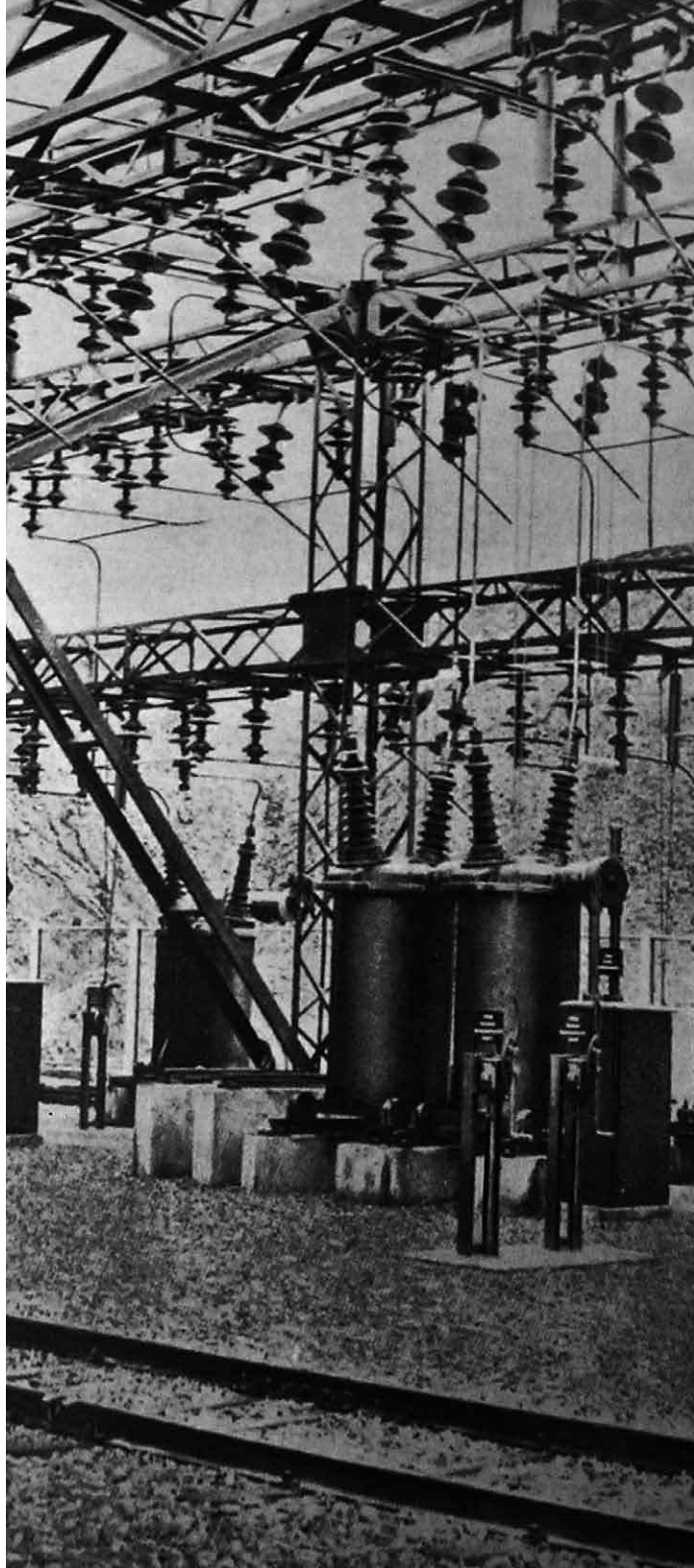
Este accionar mediante la explotación de la herramienta -decía en 1936- “es una extensión técnica que produce casi una transformación fisiológica de nuestra vista”.³⁸ Esta aproximación cognitiva, donde la percepción y la conceptualización, derivadas del análisis conceptual del *medium* y de la consideración de su recepción desde un punto de vista perceptivo, podrían constituir una definición pertinente y suficiente de la fotografía, deviene así en “la forma objetiva visual de nuestro tiempo”.³⁹ Esta noción de objetividad no remite ya literalmente a una identificación de la imagen al modelo, sino que es creación de formas nuevas, una nueva visión vuelta posible por la explotación apropiada de las posibilidades ofrecidas por las herramientas ópticas y químicas de la fotografía. Esta actitud teórica considera el plano de expresión fotográfica tal como se presenta, en función de sus vertientes expresivas propias, más que como pretexto para una consideración referencial de lo que se ha fotografiado, que sólo se actualiza en la etapa de la toma. Entre las ocho variedades de la visión fotográfica, dijo que sólo una concierne a la visión llamada exacta: el reportaje; mientras que la visión abstracta sugerida por el fotograma figuraba en primer término de la lista.⁴⁰

El fotograma, la creación luminosa en la cámara oscura, es la llave real de la fotografía, que nos permite recibir las reacciones luminosas sobre una hoja de papel sensible, sin ayuda de ningún aparato.⁴¹

Moholy-Nagy denuncia el criterio de relación pintura-fotografía para determinar las propiedades del *medium* fotográfico, refiriéndose a las posiciones pictorialistas de fines del siglo XIX cuyo objetivo era demostrar que la fotografía merecía el noble término de “Arte”. En oposición al realismo de Stieglitz -quien continuaba la dirección del pictorialismo y se apoyaba en valores estéticos-, defendió la fotografía como un “medio autónomo de expresión”.

Nuevamente, encontramos el término *expresión* ligado a la noción de objetividad y a la reafirmación de los medios específicos: el lenguaje como expresión de lo que se da tal como se presenta. Y lo que se presenta es la reacción luminosa misma.

Oliva María Rubio y Hans-Michael Koetzle presentan con la mayor claridad el sentido del grupo La Nueva Visión



► **Subestaciones transformadoras**
Foto: Technische Rundschau

⁴² Oliva María Rubio (curaduría), **Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX** (catálogo), op. cit., p. 61. A la temprana *Straight Photography* (Fotografía directa) que a comienzos del siglo XX se desembarazaba de la imitación de la pintura, seguiría en el periodo de entreguerras el movimiento de la *Nueva fotografía* donde coincidieron en Alemania, en la década de los veinte, la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) y la *Nueva visión*, fundando una práctica autónoma de la fotografía, en posesión de sus leyes técnicas, ópticas y formales. La *Neue Sachlichkeit* se negaba a enmascarar la técnica en la fotografía y se sirvió de ella para exaltar el objeto...

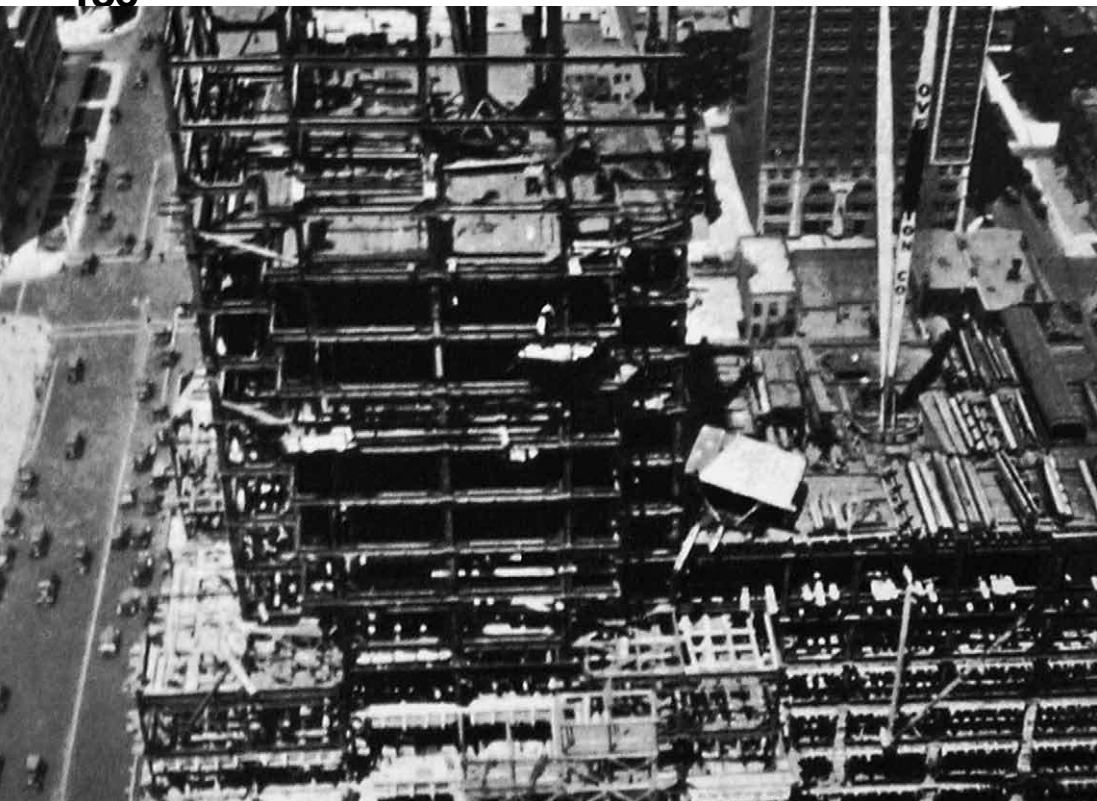
En el ensayo **Malerei, Fotografie, Film** (Pintura, Fotografía, Film) de 1925, Moholy-Nagy resumía el abanico de posibilidades del medio fotográfico, como instrumento de una "nueva visión", donde el objetivo del aparato funciona como un segundo ojo que amplía, multiplica y educa la mirada. *Ibidem*, pp. 20-24.

en fotografía como "una reacción al mundo que, desde la Primera Guerra Mundial, cambiaba a velocidad de vértigo".⁴² Su reciente reseña parece describirnos el catálogo de fotografías incluidas tempranamente por Moholy-Nagy en **Von material zu Architektur**: "edificios cada vez más altos, vehículos cada vez más rápidos, aviones cada vez más poderosos: la mirada de los hombres se transformaba y, con ella, la posición del artista de la cámara".⁴³

Estos dos historiadores de arte le otorgan el mayor mérito al ruso Alexander Rodtschenko, quien llegó al núcleo del problema en **La ciudad actual**, cuando escribió: "con sus edificios especiales de fábricas y empresas, los escaparates de dos o tres pisos, el tranvía, el coche, los anuncios luminosos, los barcos de vapor transoceánicos, los aviones... parece como si tan sólo la cámara de fotos estuviera en condiciones de representar la vida actual".

La pregunta que debiéramos hacer a las fotografías incluidas en el libro -además de comprobar un registro similar al de Rodtschenko- es acerca del material y sus posibilidades de tratamiento.

136



43. Ver además: Maricel González Cruz Manjarrez, "Confluencia cultural y encuentros vanguardistas en la fotografía alemana", en **Estetización, experimentación y vanguardias. Fotografía en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX**, Addenda número 18 (Méjico, 2009): 14-19.

◀ **Chicago**

Vista de un edificio en construcción desde el Chicago Tribune, 1928
Foto: Cyliax / Zurich

▼ **Construcción del esqueleto para un planetario**

Una nueva fase en la ocupación del espacio: hombres flotando en una red transparente, como una flota de aviones en el éter.
Foto: Schottwerke / Jena

Si las fotografías funcionan como huellas de los objetos, en este caso, presentar con objetividad los materiales para hacerlos visibles, lo que *se da* es la calidad del material, sin importar demasiado la referencia al modelo fotografiado. Por ejemplo, interesa la percepción de la *faktura* en la montaña de viejos neumáticos, la topografía del valle de Hebrón, una formación militar o una multitud de paraguas...; lo mismo para la cuestión de la textura en el tratamiento de las superficies (que es el tema más comentado y son las fotografías más conocidas a través de las ediciones en inglés).

Veamos la gráfica del último capítulo en la edición inicial en alemán. Son las que reproducimos con los pies de fotos del autor a lo largo de este trabajo como modo de incitar a la experiencia que Moholy-Nagy proponía sobre el espacio.

La percepción del volumen totalmente perforado de la Torre Eiffel se reafirma con la inclusión de edificios en construcción como el "esqueleto" del Chicago Tribune y de un planetario. Las relaciones de posición de los cuerpos (volúmenes) en el espacio es visible en las construcciones ingenieriles: fábricas, usinas, trazados ferroviarios, redes de subterráneos, un generador, buques de ultramar. La inclusión de escenas urbanas y visiones del territorio es



⁴⁴. Corresponden a las figuras 190, 192, 193, 205 y 207 de la edición en alemán. En **Vision in Motion** (1946) –que fue presentado como “una extensión del libro previo La Nueva Visión”- multiplicará los ejemplos arquitectónicos.

⁴⁵. L. Moholy-Nagy, **Von Material...** (edición en alemán), op. cit., p. 220.

⁴⁶. Ibidem, p. 221.

provocativa respecto a qué se incluía tradicionalmente para el problema de la arquitectura, por ejemplo: cruce de calles en Nueva York. Son llamados de atención para girar los ojos hacia el espacio que se estaba produciendo por fuera del marco de la disciplina, los referentes externos a introducir como nuevas formas.

Las escenografías para el cine y para el teatro también giran nuestros ojos hacia expresiones que, en los años veintes, producían efectos de *valores espaciales*. Por su carácter de transitorias y sin compromiso con la tectónica parecían aventajar a las obras arquitectónicas, aunque con una distancia ilusionista.

Los escasos ejemplos incluidos de obras de arquitectos son cuatro de Walter Gropius y uno de Le Corbusier.⁴⁴

El primero, el teatro total proyectado para Piscator en 1927, es la maqueta desprovista de la envolvente, dejando explícitas las relaciones interiores: el teatro como un artefacto espacial.

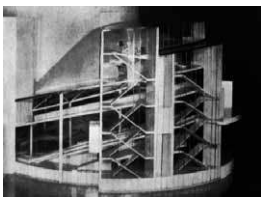
El segundo es un detalle de obra de 1928 en su articulación con una tipografía diseñada por el propio Moholy-Nagy; leamos su descripción:

Tamizar a través y por medio de penetraciones, cada escritura espejada, a pesar de ser una superficie plana, por medio de la actividad asociativa de nuestro cerebro hacia adelante y atrás, en lo alto y en profundidad, da cuenta de la eficacia o del resultado espacial de la operación.⁴⁵

La fotografía de 1926 de la Bauhaus en Dessau:

Interior y exterior interpenetrados entre sí por medio del reflejo de la ventana. La distinción entre ambos -interior y exterior- ya no es posible. La masa de la pared se ha roto y ha dado lugar a una fluidez del edificio con el entorno próximo.⁴⁶

La ubicación del pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier -casa tipo de 1925- en la misma página y encolumnada con un “espacio fabril” le permite asociar dos casos de cortes del espacio continuo mediante estructuras lineales o redes ortogonales, tal cual se corta cualquier otro material. Es el encuadre de la toma el que permite ver la interpenetración del espacio del interior con el espacio exterior. Sabemos -Moholy-Nagy también sabía- que el pabellón se inscribe en un volumen regular que permite el agrupamiento de las unidades en los *immeuble-villas*. Como el transatlántico, la forma general sería un volumen regular, simple, geoméricamente puro. En la vivencia de la relación interior-exterior, en cambio, es donde aparecía la posibilidad de una nueva percepción del espacio. El movimiento, mediante el desplazamiento del cuerpo, posibilitaba la visión de elementos lineales y planares que seccionan el espacio.



◀ **Walter Gropius 1927**
Proyecto del teatro total
(escenario Piscator)

Una "porción de espacio" atravesando el espacio cósmico -puede parecer complicado- delimitado y penetrado por un tejido de filamentos, alambres, cintas y láminas de vidrio como si el espacio fuese un objeto compacto y divisible de este modo la nueva arquitectura produce una total interpenetración con el espacio exterior.
Foto: Wedekind / Dessau

▶ **Walter Gropius 1926**
La Bauhaus en Dessau

Interior y exterior están interpenetrados entre sí por medio del reflejo de la ventana. Ya no es posible la distinción entre ambos. La masa de la pared se ha roto, y ha dado lugar a una fluidez del edificio con el entorno próximo
Foto: Lux Feininger



De manera similar, otra fotografía de la Bauhaus -ubicada en la página enfrentada a la obra de Le Corbusier- logra contar en una toma de detalle no sólo cómo el espacio infinito es cortado por una red de líneas, sino cómo las formas se espejan como una escritura en los planos vidriados desdibujando los límites entre interior y exterior.

Vimos hasta aquí, que una descripción por parte de Moholy-Nagy habla de la escritura en espejo para el tema de las sombras. Verificamos, además, que esa escritura en espejo está presente en las dos fotografías de la Bauhaus de Dessau como un nuevo modo de percepción de espacio basado en la duplicación de los elementos reflejados en las grandes superficies de cristal.⁴⁷

El resultado espacial de la operación es posible por una escritura espejada de los elementos y sus articulaciones, es decir: pone en acción la noción de escritura como huellas. Las posibilidades de tamizar y de asociar están restringidas a tres dimensiones ortogonales: hay una apariencia de certeza desde la geometría. Las penetraciones de la superficie plana acaecen en el campo de la percepción visual, no en el objeto mismo, es decir en el juego de cuestionar la certeza de los sentidos. La eficacia se comprueba por medio de una fotografía, es decir, la operación espacial de espejo sobre una o más superficies planas queda inscripta en otra superficie plana que, a su vez, es rastro de aquella. Las huellas funcionan como presencia/ausencia y, también, como certeza/incerteza.

La fotografía opera *a posteriori* de la concreción de la obra, pero el diseño operaría de la misma forma *a priori*. El proyecto arquitectónico es objeto de revisión teórica en sus posibilidades como sistema de pensamiento para la relación entre lo real y lo ilusorio: un campo que sigue siendo objeto de experimentación. Si confrontamos el mensaje "objetivo" del cual habla Moholy con la cita que hace de Sigmund Freud, ese mensaje con capacidad de insertarse en lo colectivo se concilia con la ilusión artística, que es una parte imprescindible de la cultura así como el deseo es algo profundamente humano.

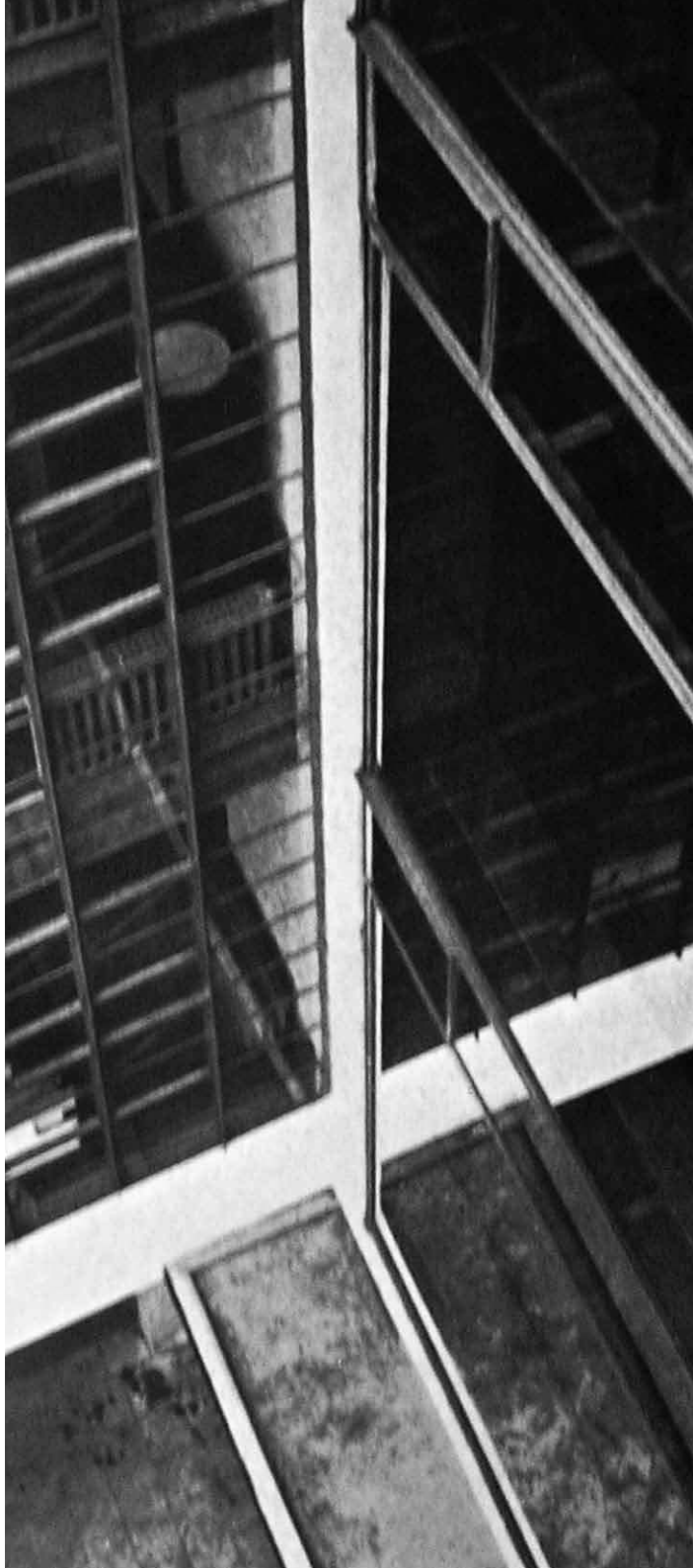
Es interesante la afirmación de Sigmund Freud sobre estas relaciones (del hombre con sus semejantes): "Sólo en una esfera ha retenido nuestra civilización la omnipotencia del pensamiento: en el arte. Únicamente en el arte sucede aún que el hombre, consumido por sus deseos, se aproxima con su obra a la gratificación de esos deseos, y este juego, merced a la ilusión artística, origina efectos como si fuera real." (p. 54)

La escritura espejada -que funciona en la nueva arquitectura y que Moholy-Nagy atrapa a través la fotografía- se logra capturar por la percepción como sombras o reflejos, es decir por huellas, huellas "objetivas" en el sentido de



◀ **Le Corbusier: vivienda, 1925**
Foto: Kristall-Spiegelglas

▶ **Walter Gropius**
La Bauhaus en Dessau 1926
Foto: Itting / Bauhaus



48. Walter Gropius, **La Nueva Arquitectura y la Bauhaus** (Barcelona, Editorial Lumen, 1966), 48-51 [W. Gropius, **The New Architecture and the Bauhaus** (Nueva York, MoMA, 1937)]. Ver también pp. 95-96, donde la simplicidad diversiforme se obtiene por la limitación deliberada a unas formas básicas.

comunicables, no productos de la subjetividad. El espacio real es invadido por el efecto que provoca el proyecto de esa escritura en espejo *de* y *en* la obra misma.

La fotografía -para La Nueva Visión, según vimos antes- sólo era “una extensión técnica que produce casi una transformación fisiológica de nuestra vista” sino que, basándose en el análisis conceptual del *medium* y en la consideración de su recepción desde un punto de vista perceptivo, era un campo de experimentación sobre el espacio al punto de producir algo nuevo.

La escritura en espejo confirma, en ese campo de experimentación, el sentido del título del libro: desde el material (percepción) hacia la arquitectura (conocimiento).

Primeras lecturas y lecturas historiográficas

Veamos la recepción del libro en las presentaciones y los primeros comentarios y, luego, en su ingreso a la historiografía de la arquitectura moderna. Para la primera, analizaremos cómo el libro formó parte de la construcción del mito de la Bauhaus. Para las lecturas historiográficas, cómo fue valorado en una gama que va del texto sagrado al texto apenas mencionado.

La recepción del libro en los Estados Unidos, en el momento en que esa sede disputaba y lograba la hegemonía en la producción y la teorización arquitectónicas, explica los modos en que el aporte moholiano fue redibujado.

Si revisamos el inicio de la construcción del mito de la Bauhaus, vemos que la difusión del libro desempeña un rol importante en esa construcción tanto como recibe los beneficios de haber sido gestado en el seno de la epopeya de Dessau. El tío Sam recibe a los héroes con los brazos abiertos. La segunda edición en inglés de **The New Vision** (New York, 1938) se hizo al año siguiente del trasplante de la Bauhaus en Chicago y de la publicación de **The New Architecture and the Bauhaus** (Nueva York, MoMA, 1937) de Walter Gropius que reafirmaba coincidencias con los principios del **International Style** de Henry Russel Hitchcock y Phillip Johnson en una operación de franca integración a las ideas promovidas desde el Este americano. Embarcado en una etapa claramente normativa de la arquitectura moderna, decía Gropius:

La Nueva Arquitectura crea su propia forma, no como imitación estilística ni como frivolidad ornamental, sino como diseño simple e inteligente en que cada parte se integra con naturalidad en el volumen total del conjunto. Por lo tanto, esta estética responde por igual a nuestras necesidades materiales y psicológicas. A partir del momento en que nuestra máxima aspiración sea satisfacer estas condiciones que son las únicas que animan y, por consiguiente, humanizan un ambiente -armonía espacial, quietud, proporción-, la arquitectura no puede limitarse a cumplir una función estructural.⁴⁸

142



49. L. Moholy-Nagy, "Foreword" en **Vision in Motion** (Chicago, Billison & Etten, 1956 quinta edición), 5 y 6.

Valoraba la simplicidad y la naturalidad de la forma como diseño de las partes y el total -el volumen del conjunto-; esa simplicidad del volumen que humanizaría el ambiente provenía, entre otras cosas, de la quietud. Moholy-Nagy privilegiaba, en cambio, entre los materiales de la arquitectura, el espacio y, entre las relaciones de los cuerpos o volúmenes, la tensión. Su integración en Estados Unidos no se fundó, como la de Gropius, en la coincidencia con el nuevo estilo o *International Style*, sino en la oferta de su aporte a la educación.

En el prefacio -fechado en 1938-, Moholy-Nagy elogiaba la fertilidad del suelo americano para recibir su propuesta:

Hoy se ha erigido una nueva Bauhaus en tierra americana. Los Estados Unidos son el principal baluarte de una nueva civilización cuya misión simultánea es la cultura y la industrialización de un continente. Es el suelo ideal para nutrir un principio educativo que pugna por lograr una más íntima unión entre arte, ciencia y tecnología. (p. 7)

La tercera edición (1946) celebró el éxito del trasplante. A esa edición especial, corregida y ampliada, corresponde el prólogo de Walter Gropius que introducía una interpretación en clave operativa. Poco después, en la nota necrológica agregada en las distintas ediciones del libro posteriores a la muerte de Moholy-Nagy, Gropius vuelve a escribir un comentario desde una perspectiva similar y continúa con la gramática como un instrumento operativo para las artes visuales.

Este libro, el cual ha demostrado ser "la gramática estándar del diseño moderno", evidencia la parte decisiva que Moholy-Nagy jugó en la historia de las artes visuales, ya que reveló una nueva actitud mental en la contemplación, observación y formación de éste, nuestro mundo físico. (p. 161)

El título del libro póstumo de Moholy-Nagy **Vision in Motion** reforzaría esa visión. Publicado en noviembre de 1946, fue presentado por su autor como una extensión del libro anterior. Si **The New Vision** trataba de los métodos de la antigua Bauhaus, el libro nuevo se concentraba en el trabajo del Instituto de Diseño de Chicago con una ampliación de la mirada y de las interrelaciones entre arte y vida.⁴⁹ Sin embargo, en la edición corregida de **The New Vision**, el sentido "arte y vida" ya había sido redireccionado por el mismo autor.

4 **Cruce de calles en Nueva York**
Para los pasajeros de avión la vista a vuelo de pájaro es hoy una manera de orientación. En un futuro cercano serán habituales las vistas desde arriba tanto en la representación como en la naturaleza.
Foto: Weltspiegel

Recordemos que **Del arte a la vida** era el título que había pensado inicialmente; a mediados de los años cuarentas, la continuidad de la actitud vanguardista de los años veinte resulta dudosa. El proceso de acercamiento inicial a las vanguardias soviéticas se revertía en un alejamiento cada vez mayor, en la medida que las artes del diseño

50. Moholy-Nagy había conocido a Naum Gabo el mismo año en que éste publicó el **Manifiesto realista** (Moscú, 1920), a Lissitzky también en 1920, a Malewitsch y Rodtschenko en 1921 y a Kandinsky desde 1923.

51. Posiciones registradas en los debates sobre composición y construcción en el INKhUK, el Instituto para la Cultura Artística, Moscú, 1921. Citado en Selim O. Khan-Magomedov, **Rodtschenko: The Complete Work** (Cambridge MA, MIT Press, 1987), 84.

52. L. Moholy-Nagy, **Vision in Motion**, p. 371. La primera cita corresponde al comentario de F. A. Gutheim en **American Magazine of Art**, la segunda a Herbert Read en **The Architectural Review** y la tercera a Walter Gropius. Esta última había sido extraída del prefacio del libro: "The New Vision' has proved to be more than a personal credo of an artist. It has become a standard grammar of modern design".

no podían ser pensadas de otra forma que como parte del valor agregado a las mercancías para su inserción en la competencia del mercado. Consagrar **The New Vision** como la gramática del diseño moderno era el punto culminante de la operación de mitificación de la Bauhaus y del borramiento o, al menos, de la relativización de los aportes soviéticos de modo tal que la vinculación con el debate en Moscú quedara en penumbras.⁵⁰ Las obras que habían sido seleccionadas en principio como ejemplos de la escultura cinética fueron suprimidas; los nombres de Tatlin, Rodtschenko y Lissitzky, borrados en el subtítulo del constructivismo para quedar reducido a las indagaciones de Moholy-Nagy.

Rodtschenko había formado un grupo para la síntesis de pintura, escultura y arquitectura -desde 1919 en Moscú- dedicado a la indagación de nuevos lenguajes formales; a fines de 1921 giró hacia la organización y la construcción por la mayor importancia que le dio a la técnica y a la ingeniería.⁵¹ Lissitzky y Moholy-Nagy fueron figuras centrales en el debate berlinés de los años 1922-1923 y, si bien ambos rechazaron las tradiciones de la pintura de representación por la abstracción, Moholy-Nagy fue quien se plegó decididamente al planteo de Walter Gropius para unir todas las actividades artísticas bajo el ala de la arquitectura en la Bauhaus. El libro ocultó desde el principio cómo la idea de espacio como *continuum* había sido puesta en debate ya en 1920 entre las vanguardias rusas. Moholy-Nagy no reseñó cómo Rodtschenko, Lissitzky y él habían comenzado la actividad artística al mismo tiempo que estallaba la revolución en sus respectivos países (Rusia y Hungría), un acontecimiento central para sus primeras opciones y para el interés y cruce de sus experiencias iniciales. Él tradujo sus ideales sociales iniciales, primero, al experimentalismo de la escuela de Weimar y, luego, a un humanismo de contenido ambiguo en el contexto de Chicago a fines de los treinta, cuando los americanos estaban aprendiendo la lección alemana de comienzos de siglo y su libro se convirtió en un instrumento para el diseño y para la producción de los objetos de un mundo moderno que penetraba la vida cotidiana, es decir: el consumo masivo del capitalismo de la segunda posguerra.

Los editores incluyeron -en **Vision in Motion**- una página para la promoción de la tercera edición de **The New Vision** -que ya era **The New Vision and Abstract of an Artist**-, consistía en una breve reseña del libro y fragmentos de las reseñas surgidas de la edición de 1946.⁵² Esos comentarios evidenciaron la importancia incrementada del libro por su enorme difusión. La reseña, por su parte, reforzaba la idea de una didáctica sintetizando el libro como los "Fundamentos del diseño, la pintura, la escultura, la arquitectura" o, también, la "máquina estética" aplicada de la arquitectura a todas las ramas del diseño.



53. Ibidem, p. 371.

54. Reyner Banham, op. cit., en el capítulo "Alemania: los enciclopedistas", pp. 294-303.

55. Ibidem, p. 297.

56. Ibidem, p. 299.

57. Ibidem, p. 297.

Los principios de la Bauhaus comenzaron con un énfasis sobre la arquitectura, pero más tarde esa máquina estética se aplicó a todas y cada una de las ramas del diseño: decoración interior, tipografía y publicidad.⁵³

El mito de la Bauhaus había sido instalado, el del libro también.

Más tarde -traducción al castellano mediante (**La nueva visión**, Buenos Aires, 1963)-, ya no sería "una gramática estándar" sino "la gramática" del diseño moderno, forzando la traducción del prefacio de Gropius para hacerlo coincidir con el lugar al cual el libro había ascendido como principal referente teórico para la enseñanza en las escuelas de arquitectura y diseño. Ese ascenso no era ajeno a una estrategia de política cultural por parte de los Estados Unidos, especialmente hacia América latina.

El libro de Moholy-Nagy recién obtuvo un lugar en la historiografía y un papel fundamental en la formación de la teoría de la arquitectura moderna en 1960 cuando Reyner Banham⁵⁴ reseñó su contenido con "la sensación de tener un texto sagrado entre las manos".

Relevó los temas de las fotografías de la edición original en alemán que habían sido suprimidas en las ediciones en inglés.⁵⁵ Los libros alemanes de la segunda mitad de la década de los veinte escritos por Ludwig Hilberseimer, Arthur Korn, Bruno Taut y Sigfried Giedion aparecían como los prolegómenos de "una actitud más sofisticada por parte de Moholy-Nagy". Esos libros alemanes anteriores estaban profusamente ilustrados, en ese sentido fueron superados por "el extraordinario dominio de las experiencias visuales no artísticas de su época" de Moholy.⁵⁶ La inclusión de fotografías de distintos objetos no artísticos en esos libros anteriores no alcanzaba la sofisticación de un cuerpo teórico y fueron superados por una actitud que explicó el inicio del movimiento moderno desde las nuevas experiencias pictóricas a partir de 1900.

Esta amplia erudición visual y esta aguda apreciación del ambiente de la vida urbana no tiene paralelo, salvo quizás en el arte y los escritos de Boccioni, pero Moholy aventaja a este último en su capacidad para disponer de esta masa de información y experiencia en un cuerpo teórico compacto y ordenado, el primero extraído del movimiento moderno, más que inyectado en él. La primera impresión que se recibe al leer el libro es que para Moholy el arte comenzó en 1900.⁵⁷

◄ Voladizo como solarium

el concepto de fachada ha desaparecido en arquitectura. En la edificación ya no permanece ningún elemento que no tenga una función. En las vistas frontales aparecen balcones y carteles luminosos, y en las vistas superiores terrazas jardín helipuertos
Foto: Atlantic

Banham hizo un resumen de temas desde una lectura que destacaba el tratamiento enciclopédico tanto del movimiento moderno como de "los ismos" artísticos y la cultura visual de los europeos cultos. Asimismo, refirió al "método educativo" de las tres secciones referidas a las artes a "tres fuentes evidentes próximas a Moholy: el *Vorkurs* de Itten; Klee

⁵⁸. Ibidem, p. 303.

⁵⁹. Elodie Vitale, **Le Bauhaus de Weimar: 1919-1925** (Bruselas, Pierre Mardaga éditeur, 1989), 7.

⁶⁰. Kristina Passuth, **Moholy-Nagy**, op. cit.

y Kandinsky; y por último, Malewitsch”. Esas fuentes le habrían provisto de la idea de “aprender haciendo” y de atención a los materiales (Itten), de pasajes progresivos (del punto a la línea y luego al plano, Kandinsky), de referir al volumen y al espacio (Klee), de erudición visual (Malewitsch). Leyó funciones biológicas similares al concepto de *Existenzminimum* de Giedion o *besoins-type* de Le Corbusier, por eso habló del funcionalismo de Moholy-Nagy.

Esta lectura de **Von material...** reforzaba una idea del movimiento moderno como la confluencia del arte moderno y la tecnología de la máquina, fusión que el futurismo había anticipado. Al continuar el concepto del *Zeitgeist* de la máquina -canonizado por Nicolas Pevsner en **Pioneros del Diseño Moderno**- y al introducir la definición de la arquitectura moderna como aquella que corresponde a la “Primera Era de la Máquina”, no podía ver que Moholy-Nagy fue contrario a las “fáciles profecías técnicas” y sostuvo la necesidad de visiones utópicas desde valores humanos en una operación donde la técnica era sólo un medio. Aún así, instaló el libro en una serie teórica que habría de tener sucesión.

The New Vision ocupa la inesperada posición de ser no sólo el primer libro surgido totalmente del movimiento moderno, sino también uno de los primeros en señalar el camino para desarrollos ulteriores.⁵⁸

Se podría haber esperado alguna relectura del libro por parte de quienes encararon la revisión crítica de la Bauhaus. Esa revisión, con inicios en los setentas en sede italiana, se ha extendido y prolongado a través de estudios y publicaciones que replantean las periodizaciones y que ponen en cuestión la construcción mítica. Sin embargo, Elodie Vitale advirtió a fines de los años ochentas que aún faltaba definir el rol de las teorías de la forma tanto de Kandinsky como de Klee y tanto de Itten como de Moholy-Nagy en el curso preliminar como bases teóricas de la escuela.⁵⁹ No hemos hallado estudios sobre los **Bauhausbücher** que esclarezcan diferencias teóricas y señalen los debates en el seno de la escuela durante la que se conoce como su segunda etapa.

La simbiosis que registra Kristina Passuth al decir que Moholy-Nagy “personifica la fase madura de los años de Gropius en la Bauhaus” cuando, alejado de las formas expresionistas y de las artesanías manuales, este artista y teórico ingresa a la escuela y “sintetiza las perspectivas constructivistas y funcionalistas con un propósito social”,⁶⁰ simplifica los referentes de la teoría de Moholy-Nagy tanto como la relación entre ambos personajes. Si bien Passuth abrió a la audiencia en inglés los documentos anteriormente inaccesibles correspondientes al artista en los primeros años

► **Zschornewitz-Golpa**
Torres de enfriamiento
Foto: Petschow



61- Noam M. Elcott, **Raum der Gegenwart (Re)constructed** en **Journal of the Society of Architectural Historians** Vol. 69, Nº 2, (Junio 2010): 265. La cita corresponde a un artículo sobre las exposiciones realizadas en el Van Abbemuseum, Eindhoven Kunsthal, Erfurt, marzo a mayo 2009; Bauhaus, Dessau, junio a octubre 2009; y Schirn Kunsthalle, Frankfurt, octubre 2009 a febrero 2010.

62- Giulio Carlo Argan, **Walter Gropius y la Bauhaus** (Barcelona, Ediciones GG, 1983), 7 y 9. [**Walter Gropius e la Bauhaus** (Torino, Einaudi, 1951)].

de actuación, no aportó nuevas interpretaciones respecto al período en que el artista y teórico participó como “maestro” de la Bauhaus.

Mencionado al pasar en la mayor parte de la historiografía arquitectónica de las últimas décadas, **Von Material...** adquiere interés para el campo operativo cuando algunos lo releen como una predicción visionaria y establecen lazos entre aquellas experimentaciones espaciales y algunas líneas de la producción contemporánea. Asimismo, las exposiciones reivindicatorias reavivan la esperanza sobre el poder de las técnicas, hoy. La *Technic* como *medium*, o como se traduce actualmente: el poder de los *medias*.

El espacio de nuestro tiempo -una exposición concebida en 1930 por Moholy-Nagy y Alexander Dornier- (...) fue una propuesta de vanguardia no realizada y rápidamente olvidada de unir arte y vida a través del poder de los medias.⁶¹

Las problemáticas del libro continúan resonando.

Algunas de las interpretaciones presentadas en este trabajo reconocen la apertura previa de ciertos temas por parte de la historiografía crítica. Vale la pena revisar esos temas porque explican la inserción de la estrategia de Moholy-Nagy en el contexto alemán de entreguerras.

La afinidad entre la racionalidad que Gropius desarrolla en los procesos formales del arte y la dialéctica de la filosofía fenomenológica, especialmente la de Edmund Husserl, fueron señaladas, en 1951, por Giulio Carlo Argan, quien puso énfasis en el contexto histórico que propendía esa ligazón entre ambas. Arte y fenomenología se cruzaron en un momento crítico de la historia europea donde el racionalismo aparecía como el brillo “sobre el fondo oscuro de la derrota alemana y de la angustia de la posguerra”. Argan lo interpretó como “lúcida desesperación” o el refugio en “la última herencia de la gran cultura alemana”. Señaló cómo Gropius se había negado a “fundar la nueva comunidad sobre el prestigio de los ‘grandes ideales’ (...), esos ideales constituían de hecho el sistema que su dialéctica, aún presuponiéndolos, desintegraba y disolvía en la fenomenología de la existencia”.⁶²

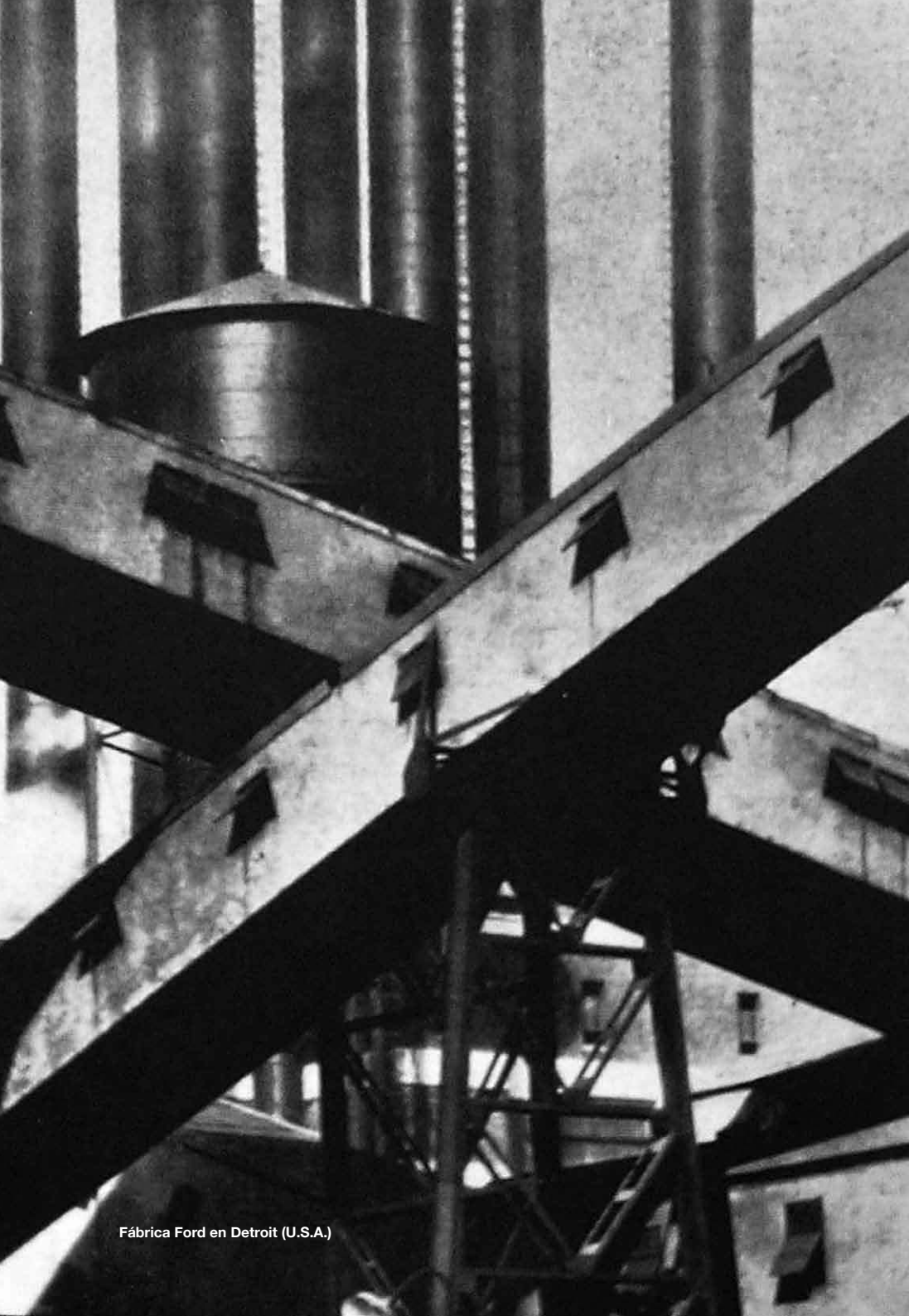
Asimismo, vinculó el componente fenomenológico con la teoría de la visualidad pura a través de la historia del arte. Riegl había marcado el punto de llegada teórico de la escuela vienesa de historia del arte al oponer una concepción “psicológico-genética” a la concepción “estético-dogmática” y al integrar su concepto de *Kunstsgeist* (el arte como expresión de espiritualidad colectiva) con el concepto de *Kunstwollen* (voluntad de arte).



► **Chimeneas de una Fábrica en Ohio**
Foto: Weltspiegel

150





Fábrica Ford en Detroit (U.S.A.)

63. Ibidem, p. 25.

64. Ibidem, pp. 25-26.

65. Ibidem, pp. 48-49.

A esta nueva concepción de la historia del arte (...) corresponde, sobre el plano teórico, la formulación de aquel principio de “visualidad pura” que tiende a justificar el arte como “lenguaje al servicio del conocimiento”, es decir, no ya en su finalidad estética, sino en su ser fenoménico o en la calidad literal de sus valores formales.⁶³

A la incidencia de la historiografía -reivindicada por la revalorización que había hecho Riegl de la tradición técnica del artesanado-, Argan sumó la teoría de la pura visualidad y su concepto de arte como lenguaje y de calidad literal de los valores formales. Destacó, particularmente, cómo las proposiciones de Fiedler -que ya no se correspondían con las teorías de lo bello y que constituían una teoría de la visión- fueron el sustento del proyecto inicial de la Bauhaus.

Lo bello no es el fin del arte, sino un elemento de la realidad, lo bello está ligado a la existencia fenoménica del arte y se manifiesta sólo *a posteriori*, en la realidad que el arte produce de hecho: corresponde al placer que la obra de arte procura. (...) Produciéndose en el desarrollo de la experiencia o en el concreto realizarse de la vida, ese placer no será éxtasis místico ni vana satisfacción de los deseos materiales, sino una percepción más clara y eficaz de las cosas, un modo más lúcido de estar en el mundo.

Fiedler había dicho: “la esencia del arte es fundamentalmente simple: elevación de la conciencia intuitiva desde un estadio oscuro y confuso a su forma de claridad y determinación concreta (...); el arte (es) un desarrollo necesario de la imagen misma del mundo”.

(...) Es fácil comprobar cómo el pensamiento de Fiedler está ya sobre la línea de la fenomenología. Si el arte, en el sincretismo absoluto de sujeto y objeto, ocurre y opera en la realidad, ésta no realiza más que un genérico *sein*, sino un ser en la realidad, un estar allí, un *Dasein*. Ella se cumple totalmente en la contingencia, en el lugar y en el momento de obrar. La imagen del mundo que ella revela (y en rigor la imagen del mundo sólo existe en el arte) no es una imagen constante, ilimitada, panorámica, sino una imagen que se forma y desarrolla con nuestros actos.⁶⁴

Anunciado el cruce histórico con la fenomenología husserliana y denunciada la formación de un terreno propicio por la incidencia de Fiedler sobre la primera etapa de la escuela, Argan no indagó sobre los aportes específicos de Moholy-Nagy. Sólo caracterizó el período en que dirigió el curso preliminar junto a Josef Albers como una transformación de la didáctica experimental y formativa instituida por Johannes Itten en una investigación más directa de la forma. Dijo que era la etapa más netamente “constructivista” de la Bauhaus y destacó cómo la “construcción” se desarrollaba *dentro* de la percepción, siendo ella también acto.⁶⁵ Es decir, presentó el aporte moholiano desde la didáctica. La relación entre percepción y acto creativo de las construcciones (esculturas constructivistas) quedaría apenas mencionada como posible continuidad de la relación entre arte y fenomenología de la primera etapa de la escuela.

66. Giulio Carlo Argan, **Historia del arte como historia de la ciudad** (Barcelona, Laia, 1984).

67. Harry Francis Mallgrave, **Modern Architectural Theory. A historical survey 1673-1968** (Nueva York, Cambridge University Press, 2005).196

68. *Ibidem*, p. 236.

Argan expuso la inscripción de la experiencia de la escuela en la crisis de la posguerra europea y en la fragilidad de la república de Weimar y realizó un importante avance en el análisis de “La pedagogía formal de la Bauhaus”. Sin embargo, el libro de Moholy-Nagy sólo figuraba en el apéndice de las “publicaciones de la Bauhaus”. La delimitación de su objeto de estudio estaba circunscripta a “Walter Gropius”, cuyos textos citó profusamente, “y la Bauhaus”, en relación a la figura de su primer director.

A pesar de este tratamiento lateral y escueto por parte de quien fundó el pensamiento crítico en la historia del arte en sede italiana, queremos subrayar que Argan incorporó la “puesta entre paréntesis” de la fenomenología husserliana para al análisis de la obra de arte. En ese sentido, coincidió -aunque no lo explicitó- con el modo en que Moholy-Nagy comprendía la cuestión del lenguaje del arte. En **La storia dell'arte**, Argan señalaba que debe excluirse “que la obra de arte sea comunicación de mensajes o de contenidos dados: los cuales, en efecto, si en algún momento fuesen fielmente reproducidos en palabras y conceptos resultarían con frecuencia insignificantes e incoherentes”.

La expresión ‘realidad pura’ (...) lo mismo que la de ‘pensamiento concreto’ (...) explican bien cómo la reducción fenomenológica, realizada tanto por la conciencia que concibe, como por la que recibe la obra de arte, consiste precisamente en colocar entre paréntesis los contenidos culturales en cuanto conceptos, para captar vivamente la estructura que los organiza en lo que puede ser llamado el plano y el nivel de la perceptibilidad inmediata”.⁶⁶

Entre esta afirmación de claridad meridiana y la construcción gramatológica de Moholy-Nagy no se ha tendido, hasta hoy, ningun puente.

Las teorías de la arquitectura de los años veintes - leídas por los semiólogos de los setentas como el cambio de un código por otro- fueron, según Harry Francis Mallgrave, el último estadio de un extenso proceso de decodificación formal.⁶⁷ Las nuevas formas se sustentan siempre en ideas previas, es así que el modernismo de principios del veinte sería sólo otra fase del despliegue de un proceso continuo de ideas consideradas modernas. ¿Estamos frente a un modernismo del veinte como estadio final de una decodificación formal -o simbolismo abstracto-, o ante el cambio de un código por otro? Mallgrave asigna un papel a la vanguardia en la coloratura radical: “con su dimensión política, era algo nuevo ya que muy pocas expresiones del pensamiento arquitectónico desde la revolución francesa habían tenido una coloratura tan radical”.⁶⁸ **Internationale Architektur** de Walter Gropius fue el libro que marcó un cambio drástico; fue el manifiesto de lo que debía ser el nuevo espíritu

69. Ibidem, p. 267.

70. Francesco Dal Co, **Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura** (Barcelona-Buenos Aires, México, Paidós, ,1990) 243-244 [Roma, Gius Laterza e Figli 1982].

71. Ibidem, p. 245.

determinista del funcionalismo, un nuevo *Kunstwollen* universal enraizado en la totalidad de la sociedad; a través del *Zeitgeist*, se reconocía una imagen unificada del mundo sustentada en los valores espirituales liberados de las limitaciones individuales; esa imagen unificada era elevada a una validez objetiva; así, se habría creado el primer mito del modernismo europeo, refutando a Oswald Spengler, pero sólo para transformarlo, dice Mallgrave. Describe **Von Material**... como una presentación gráfica de los principios del curso de diseño abstracto en la Bauhaus y destaca a Moholy-Nagy como el segundo de su generación -luego de Rudolf Schindler- en proclamar el dominio del espacio como la raíz de la arquitectura moderna, que él completaría con la idea del espacio continuo.⁶⁹ El libro de Gropius cristalizaba el cambio y creaba el mito; el de Moholy-Nagy introdujo la idea del espacio continuo.

Confrontemos los libros con una obra fundamental para el giro introducido por Gropius. Dice Francesco Dal Co:

En la fábrica de Gropius y Meyer todo drama aparece resuelto: los rasgos del rostro arquitectónico desaparecen en una continuidad que borra cualquier recuerdo posible del amor morrisiano por la imperfección. (...) No es casual que la fábrica Fagus "anticipa" -sólo a sí misma- el más estéril de los "manifiestos" de lo moderno, ya que el futuro que ella anuncia lleva el signo de la pura *utilizabilidad*, un valor, éste, que no acompaña a ningún "estilo". Gropius y Meyer realizan su obra maestra intentando dar un rostro de *lavabilidad*, como dirá Ernst Bloch, captando el instante en que el estilo se prepara a transcurrir definitivamente en simples imágenes.⁷⁰

En las condiciones de la preguerra se había llegado a un momento límite, parecía que el arte de las vanguardias estaba destinado a vivir en la crisis y confinado en el lenguaje. La crisis de esos años -según Argan- era resultado de una crisis previa y persistente en su núcleo: la crisis de lo moderno, sobre la cual también Dal Co escribió varios ensayos centrándose en el caso alemán. Uno de sus argumentos centrales es la noción de *proyecto* laico, donde la caída del mito y de la celebración cultural de la obra de arte habría dejado libre al *proyecto* para una utilización más amplia. Por un lado, aparecía la necesidad de una reflexión sistemática para tal utilización. Por el otro, el desplazamiento hacia la "política" era optimismo acerca de la reproductibilidad técnica a fin de superar la autonomía estética. Esa es la cuestión que Dal Co desnuda, denunciando la paradoja de "ser modernos" y la imposibilidad de salir de la crisis ya sea mediante la nostalgia o las fugas utópicas.⁷¹

Podemos reubicar el *proyecto* laico retomado y continuado tras la primera guerra en la Bauhaus, que -tal como han denunciado Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co- era el lugar donde "el equilibrio de las formas surge de la perfecta

154



72. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, **Arquitectura contemporánea** (Madrid, Aguilar, 1978), 149. [Milán, Electa, 1976].

73. *Ibidem*, pp 132.

integración de las funciones, del empleo orgánico de ellas por parte de una *comunidad* cuyo trabajo no reconoce contradicciones”.⁷²

Para dibujar la estrategia de Moholy-Nagy, tomemos dos puntos claves coincidentes en tiempo y lugar: las fotografías de la fábrica Fagus (1911) de Walter Gropius y Adolf Meyer en **Internationale Architektur**, número 1 de la serie de los *Bauhausbücher* (1924), y el inicio de la escritura de **Von Material...** Por un lado, la difusión del instante en que el estilo se preparaba a transcurrir en simples imágenes. Por el otro, una manera de pararse en la crisis y hacerla productiva en imágenes.

Moholy-Nagy habló expresamente el tema del “estancamiento” del arte, que había sido denunciado por el **Manifiesto constructivista** en 1920. Se sumó al *proyecto* laico encarado por la Bauhaus en el momento en que la escuela pasaba a “convertirse en la cámara de depuración de las vanguardias europeas”.⁷³ Fue el personaje que encarnó la consigna de unión entre arte y técnica como optimismo frente a la reproductibilidad técnica y a la caída del valor cultural de la obra de arte. Cerrados los caminos de retorno hacia el estilo como valor estético a través del canon, el rostro de *lavabilidad* de la Fagus enunciaba un estilo de simples imágenes. Gropius comenzaba el ciclo del debate sobre un nuevo estilo desde los avances de la pintura y de la tecnología. Moholy-Nagy, en cambio, captó la necesidad de una gramática para ensanchar el camino que habrían de recorrer las imágenes y formuló la esperanza en poder asignar *valor* a la expresión, en tanto lenguaje. La experimentación formal reemplazaría la estática por la dinámica bajo la consigna de revitalizar la forma de habitar como armoniosa pertenencia al mundo desde fundamentos biológicos (humanos).

El arabesco no nutre

El arabesco no es expresión, es sólo reunión de elementos. Para Moholy-Nagy, el apoyo “en la esfera social” garantiza *valores* intrínsecos al lenguaje: por sí mismos, “los elementos, armónicos entre sí, jamás pueden constituir una unidad orgánica. Estos podrían subsistir como un conjunto de unidades, formando quizás un rico arabesco, pero no aportarían valor alguno a la ‘nutrición’ biológica del hombre” (p. 94).

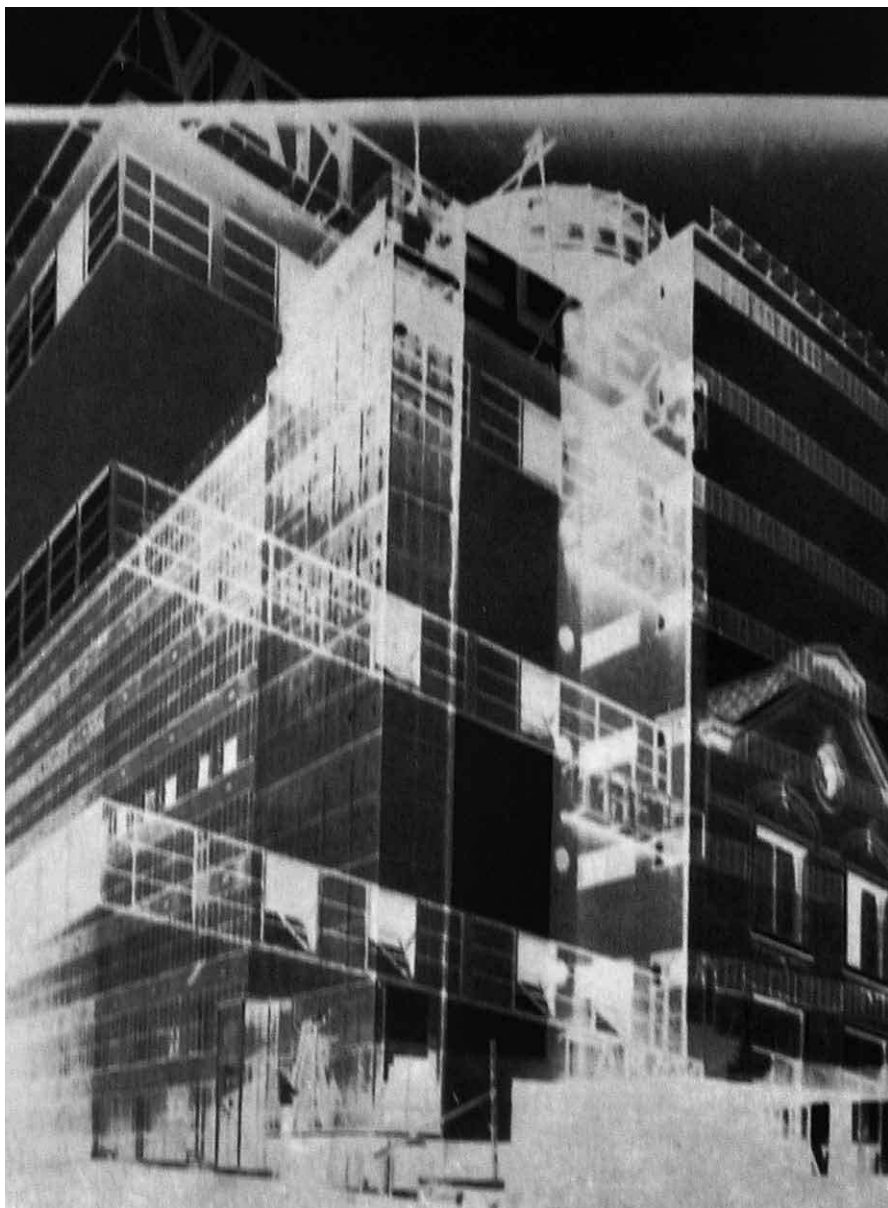
El lenguaje no se conforma simplemente por la relación entre una cosa y un sujeto que la nombra, sino que implica -como dijimos antes- relaciones complejas y diferentes capas de significación. Ferdinand de Saussure había cambiado, en el campo de la lingüística, la dualidad de significado y significante. En su definición de signo, unía dos entidades que pertenecen al lenguaje y, así, eliminaba el

plano de la realidad de los objetos, esto es, los referentes. Para él, tanto el significado como el significante eran entidades mentales. Su marco teórico propuso una ruptura entre el plano lingüístico y el plano del mundo externo a la mente. Este fue un avance en todos los compartimentos de las ciencias humanas que estaban regladas por la ideología lingüística, en la cual la gramatología realizaría una subversión desde la intuición hacia la no-intuición. Saussure determinó teleológicamente esta no-intuición como *crisis*. Asimismo, Husserl vio que el simbolismo *vacío* de la notación escrita -por ejemplo en la técnica matemática- es lo que lo exilia lejos de la evidencia *clara* del sentido, es decir, de la presencia plena del significado en su verdad y abre así la posibilidad de la crisis. Esta es una crisis del logos. Podemos decir que, en el campo del arte -superada la representación-, la abstracción provoca un exilio similar, el significado no se hace presente en su plenitud, la evidencia del sentido se aleja.

Frente a tal crisis: la experiencia como relación con una presencia/ausencia, el pasaje que se produce en la imagen como huella, la relación entre huella pura y abstracción, la vinculación entre fisiología y sistema de huellas, la facultad de constituir una lengua como un problema de articulación y de relación entre pasado, presente y futuro, el golpe de dados donde los blancos hablan... son los conceptos de bases husserlianas que nos permiten releer los términos usados por Moholy-Nagy desde lo más simple hasta lo más complejo: material, elementos, formas y relaciones, estructuras independientes del control conciente, capas sucesivas del "objeto": la obra, cuya objetividad es falsable en tanto funcione o no como tal -a diferencia del arabesco, que no nutre.

▼ **"Arquitectura"**

Con la superposición de dos fotos (de los negativos) se crea la ilusión de penetración espacial. Una experiencia posible y real para la próxima generación -arquitectura de cristal.
Foto: Jan Kamman / Schiedam



SARTORIS

LA FASE MEDITERRANEA

158

¹. Alberto Sartoris, **Gli Elementi dell'Architettura Moderna. Sintesi panoramica dell'Architettura moderna**

(Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1935) [Primera edición 1932]. Las traducciones son de las autoras del presente trabajo. Las citas se indican con referencia directa al número de página de la segunda edición, salvo indicación en contrario.

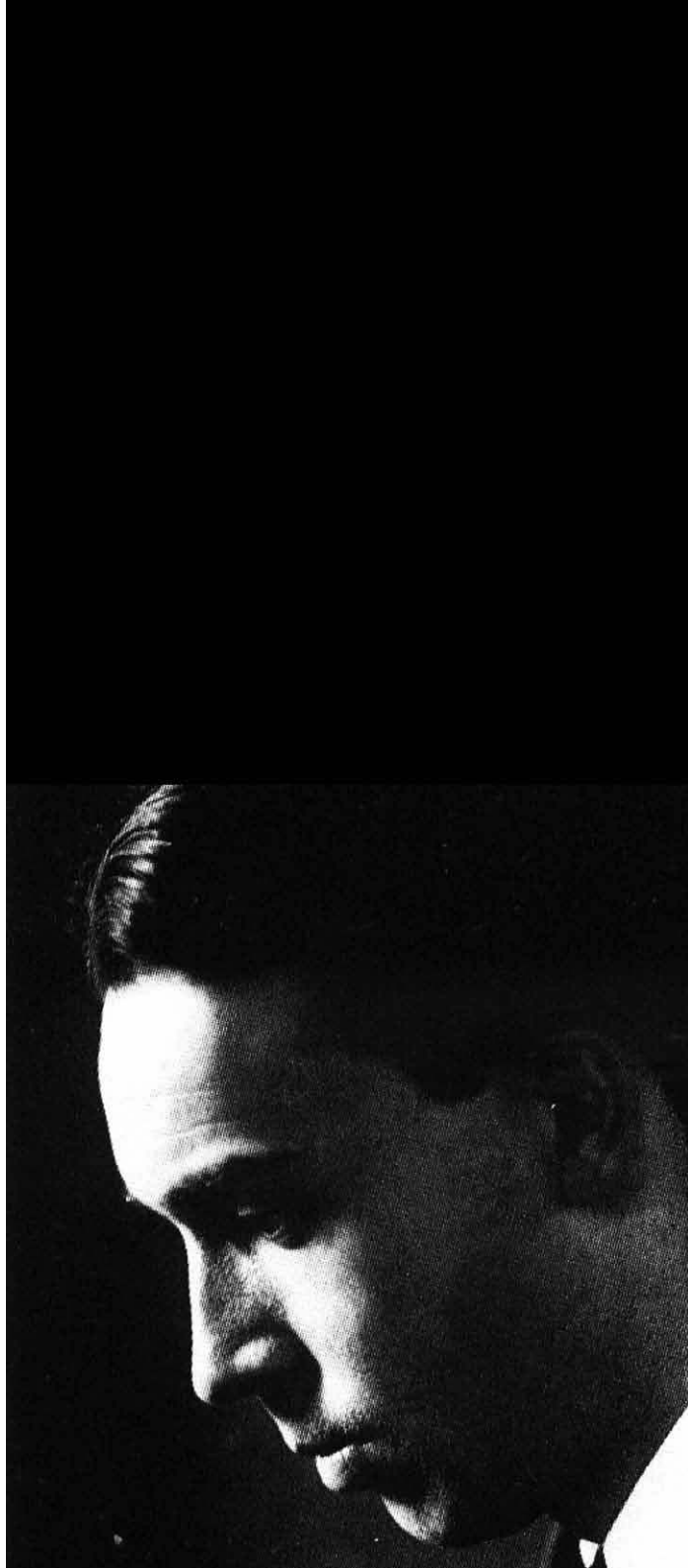
UNR
María Pía Albertalli · Elina Heredia

Alberto Sartoris publica su libro **Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna** en 1932.¹ Fue editado en Milán por Ulrico Hoepli, con prefacio de Le Corbusier e introducción de Carlo Ciucci, presentando una extensa colección de proyectos de arquitectos de veinticinco países, contactados a partir del primer Congrès Internationaux d'Architecture Moderne de 1928 en La Sarranz.

El libro supone, no sólo una inclusión decisiva del movimiento del racionalismo italiano en el panorama internacional, sino también un alineamiento con Le Corbusier en el debate de los CIAM. Paradójicamente, el prefacio de Le Corbusier es reactivo respecto al contenido del libro. Cuestiona el título inicial al punto de provocar el cambio del término "racional" por "funcional". La adjetivación, que en una mirada ingenua puede mezclarse con la farragosa diversidad de sentidos que se les ha dado a estos términos, no es el verdadero eje de la discusión. La intención de Le Corbusier en este prefacio es demarcar el territorio de la arquitectura respecto a quienes defienden la construcción (*Bauen*) en el contexto de los congresos.

Para la primera edición del libro, a cuatro años de La Sarranz, y con otros dos congresos celebrados -Frankfurt y Bruselas- Sartoris intenta una mirada personal, preocupado

► Alberto Sartoris
1928 c.



2. Una "nueva idea de racionalidad de la arquitectura y el urbanismo" surge en Milán (1926) en torno a la conformación del Gruppo 7, integrado por Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco y Ubaldo Castagnoli luego reemplazado por Adalberto Libera, todos ellos egresados del Politécnico de Milán, entre 1926 y 1929. Este grupo, toma la definición de arquitectura racional como "insignia de batalla" en sus artículos publicados entre 1926 y 1929 en la revista **Rassegna**. Ver: Giogio Ciucci. **Gli architetti e il fascismo**. (Torino: Giulio Einaudi editore, 1989), 69-76. Este grupo será la pieza angular del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista (M.I.A.R.) de fuerte presencia hasta 1932. Sartoris mantendrá contacto directo con algunos de sus integrantes, principalmente con Rava, con quien asiste al Congreso de La Sarrazn, y con Terragni.

3. María Isabel Navarro, "La concepción poética de la arquitectura" en *VV. AA. Alberto Sartoris 1901-1998*. (Valencia: Institut València d'Art Modern, 2000), 53. La autora cita como

160

fuerza original de esta información un documento incluido en Jacques Gubler y Alberto Abriani, **Alberto Sartoris: dall'autobiografia alla critica**. (Milán: Electa, 1990), 148-154.

4. Artículos publicados: "Introduzione al Urbanismo", y "Costruzione in serie continua con elementi standardizzati" en **La Città Futurista** n° 1 (Turín: abril de 1929); "Architettura y spirito nuovo" y "Documenti della nuova architettura", en **Città Futurista** n° 2 (Turín, mayo 1929); "L'opinione publica" en **Città Futurista** n° 3 (Turín, junio 1929); "Architettura europea. Conseguenze architettoniche delle tecniche moderne" en **Le opere e i giorni** (Génova, 1929); "Gli elementi della nuova architettura" en **Rivista per gli amatori della casa bella** n° 8 (Milán, agosto 1929) y "Architettura standard" en la **Rivista per gli amatori della casa bella** n°11 (Milán, noviembre 1929). Ver María Isabel Navarro, "Bibliografía", en **Alberto Sartoris 1901-1998**. op. cit., p. 175.

5. "...cada miembro debería tener algunos de sus trabajos, de modo

por la instalación de los tópicos del Racionalismo italiano,² reforzando su consonancia con las ideas de Le Corbusier. Si bien subsisten algunos de los temas de las conclusiones del primer CIAM, su lectura busca una cierta unidad en torno de la celebración de un momento áureo de la arquitectura que definimos como la fase mediterránea. Para la segunda edición, con sólo tres años de diferencia, el sesgo ideológico emparentado a la noción de caracteres nacionales -que debe a Adolph Behne, como demostraremos más adelante- y a la exaltación de lo Mediterráneo se define con mayor claridad en la colección fotográfica; la operación sartoriana adquiere mayor coherencia con su objetivo de consagrar la fase madura en la arquitectura moderna, superadora de un primer momento alemán: la ya anunciada *fase mediterránea*.

La posibilidad de vincular este libro con las discusiones en el seno de los CIAM se asocia a las circunstancias de su gestación. En ocasión de este primer encuentro del CIAM, Sartoris llevó consigo la propuesta del entonces editor italiano Edoardo Pérsico de publicar gratuitamente el libro que contendría las conclusiones del evento.³ Esta propuesta, rápidamente aceptada por los organizadores, le permitió una recopilación de material fotográfico excepcionalmente extenso -esfuerzo y contactos que sostiene e incrementa a lo largo de su vida-, así como la redacción de artículos preliminares publicados en revistas italianas,⁴ que ensayan los temas de discusión del congreso y que conforman la base de su **Gli Elementi....** Estos artículos introducen en el ámbito italiano una serie de temas derivados directamente de lo debatido en el congreso como la estandarización, los nuevos sistemas constructivos, el urbanismo y la formación de la opinión pública.

Las discusiones sobre el tenor de la publicación definitiva -que animaron aquellas jornadas- sostenían puntos de vista por demás divergentes: mientras Hugo Häring proponía dar a ésta un carácter de unidad y de exposición de conclusiones, May abogaba por evidenciar la diversidad de propuestas.⁵ Si bien el acuerdo definitivo para la publicación nunca llegó, el libro siguió su curso y cobró autonomía al punto que las circunstancias iniciales no son mencionadas en el mismo. Publicado, adquirió una inmediata repercusión a nivel internacional y fue traducido tempranamente en Francia e Inglaterra, y luego corregido y aumentado en sus ediciones italianas de 1935 y 1941.

La relación entre el libro y el primer congreso nos permite una lectura a la luz de las discusiones que animaron aquellos años. La clave reside en la tensión implícita en la denominación del nuevo hacer como "nueva construcción" (*neues Bauen*) o como "Arquitectura moderna" (*Architecture moderne*) que tan claramente queda a la

que se vea que nosotros no somos una fábrica, sino una asociación de personas dotadas cada una de su propio carácter artístico". Ver María Isabel Navarro, "La concepción poética de la arquitectura" en **Alberto Sartoris 1901-1998**, op. cit., p. 53.

6. Helena Syrkus, "1928-1934 La Sarraz e la Varsavia funzionale" en **Parametro Mensile internazionale di architettura & urbanistica** n° 70 (1978): 21-30.

7. Reyner Banhan, **Teoría y diseño en la era de la máquina** (Buenos Aires: Nueva visión, 1977), 305. [Theory and Design in the First Machine Age (Londres: Architectural Press, 1960)]

8. Vittorio M. Lampugnani (ed), voz "Funcionalismo" en **Enciclopedia de la Arquitectura del Siglo XX**, (Barcelona: Gili, 1989), 143.

vista en las actas de La Sarraz: basta compararlas en sus versiones oficiales en idioma alemán y francés. La falta de acuerdo en la definición de un único idioma oficial para la publicación de las actas pone en evidencia tempranamente las divergencias entre los dos grupos más influyentes: alemanes y franceses, quienes se reservan la posibilidad de marcar diferencias que no pueden ser atribuidas sólo a la traducción.⁶

La fortuna crítica del título

Ya hemos señalado que el prefacio que Le Corbusier escribe para la primera edición del libro -y que Sartoris conserva en las ediciones sucesivas- desencadena una situación confusa respecto al título. El inicial *Architettura razionale*, que hacía explícitas sus intenciones de instalar la producción del grupo italiano en el centro del debate sobre el nuevo estilo, es cambiado por *Gli elementi dell'Architettura funzionale*.

El primer señalamiento respecto al cambio lo hace Carlo Ciucci en la introducción a la primera edición en la que indica la provisionalidad de los adjetivos, carentes de valor para la posteridad, y enfatiza el surgimiento de un arte nuevo: "el secreto de la arquitectura racionalista, funcional, utilitaria, moderna en fin, porque los nombres no tienen valor para la posteridad, es que estamos en pleno desarrollo de un arte nuevo" (p. 3, 1ª ed.). Esta relativización de los términos le permite retomar la tesis sartoriana de la arquitectura racionalista y, en ese sentido, hacer frente a la modificación en el título; pero en un sentido más amplio, puede leerse como adhesión al mensaje corbusierano: reafirmar la arquitectura moderna en su condición de arte nuevo.

La historiografía ha asignado una incidencia de este hecho sobre la lectura que, a partir de allí, ha acompañado a las adjetivaciones *racional* y *funcional* aplicadas a lo moderno.

Reyner Banham⁷ ve un empobrecimiento del adjetivo *funcional*, limitado por esta operación a aquello que Le Corbusier entendía por *racional*. Vittorio Lampugnani coincide con el vaciamiento de sentido señalado por Banham, aunque lo atribuye más a la relación que se establece en el libro con arquitectos que encarnan búsquedas no determinadas por lo funcional: "así, el concepto funcionalismo pasó a formar parte del habla corriente como sinónimo o sustitutivo de racionalismo, se le recortó significado y quedó alineado junto a muchos arquitectos que lo son todo excepto funcionalistas".⁸ Para William Curtis, el título del libro resulta engañoso: "mientras algunos autores reiteraban las explicaciones 'funcionalistas' de la nueva arquitectura, otros preferían concentrarse en cuestiones de forma. En un libro con el título engañoso de

- ▼ Tapa de *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* Edición 1932



9. Williams Curtis, **Modern Architecture since 1900** (3ª edición, New York: Phaidon, 2007), 371-380.

10. En Leonardo Benévolo, **Historia de la Arquitectura Moderna** (séptima edición castellana, Barcelona: Gili, 1996) (**Storia della architettura moderna**, [Bari: Laterza, 1960] aparece cita con el título **Gli elementi dell'architettura razionale** (1932) en la p. 509 y como **Gli elementi dell'architettura funzionale** (1941, tercera edición) en la p. 419.

11. La confusión se repite también en Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, **Architettura contemporanea** (Milano: Electa, 1976). En la bibliografía aparece citado como **Gli elementi dell'architettura razionale**. (p. 422). Cabe destacar la coincidencia en la elección errónea del adjetivo racional, por parte de estos historiadores, ambos de origen italiano.

Gli elementi dell'architettura funzionale (1932), Alberto Sartoris contribuía, en realidad al debate sobre estilo".⁹ Un detalle no menor es que tanto Leonardo Benévolo¹⁰ como Manfredo Tafuri¹¹ incurren en el error de sustituir *funcional* por *racional* a la hora de citar este libro y, más allá del equívoco que esto supone, podría leerse en ambos casos una restitución del sentido original del título en relación a la arquitectura italiana.

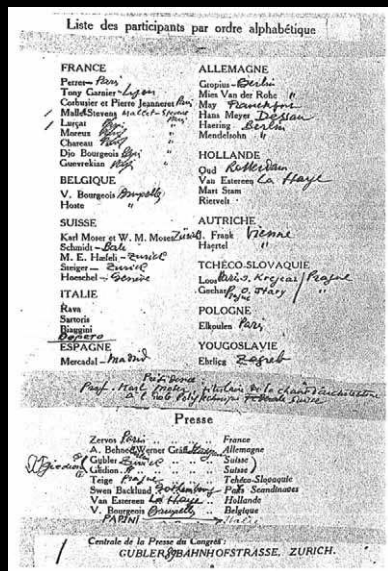
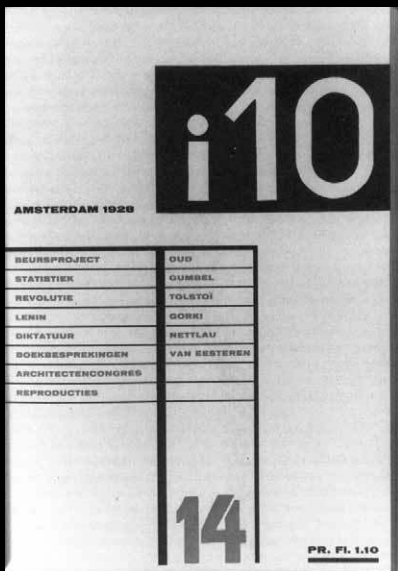
Es Arquitectura: el prefacio de Le Corbusier

Más allá de los diferentes usos de los términos *racional* y *funcional* derivados de las lecturas posteriores del libro, el contenido del prefacio apunta directamente al debate en el seno de los CIAM. El prefacio de Le Corbusier (pp. 1-2) no discute adjetivos sino reafirma la palabra Arquitectura en tanto sustantivo:

...para mí la palabra arquitectura posee en sí algo más mágico que lo racional y lo funcional, algo que domina, que predomina, que se impone.

Al subrayar el término arquitectura, Le Corbusier marca su territorio en la discusión de construcción (*neues Bauen*)

162



12. La versión alemana "Internationale Kongresse für Neues Bauen" - escribe Hans Schmidt - contiene una discordancia sustancial. Para los alemanes (y para nosotros los suizos) era más apropiado el concepto "*neues Bauen*" (nueva construcción), que ponía el acento sobre el hecho real del edificar, antes que el concepto "*architecture*" (académico) y "*moderne*" (modernismo). Los nombres "Congrès Internationaux d'Architecture Moderne" (CIAM) y "Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine" (CIRPAC) fueron propuestos por Le Corbusier. (...) aquello que hoy

CONTINUA EN PÁGINA 164

- ◄ **Publicación de la Declaración de La Sarranz en í0, Amsterdam (1928)**
- ◄ **Listado de asistentes al CIAM 1, La Sarranz (1928). En Parámetro N°70.**
- ▼ **Publicación oficial del CIAM 2 en versión francesa.**
- ▼ **Publicación oficial del CIAM 3 en versión alemana.**

sostenida por los arquitectos alemanes versus *Arquitectura (architecture)* sostenida por el propio Le Corbusier. Los congresos transparentan estas tensiones no sólo en la definición de las agendas a discutir, sino también, como hemos anticipado, en el uso de las lenguas alemana y francesa para sus comunicaciones oficiales. Esta doble publicación permite cierto margen de discordancia entre ambas versiones, principalmente acerca de los conceptos antes mencionados.¹²

La disputa puede leerse entre líneas en cada párrafo. Para Le Corbusier, *arquitectura es arte* y su *función* es responder a la necesidad humana de la belleza. Esta noción de función dista enormemente del concepto alemán de *Zweck* (propósito), tan claramente sostenido en el libro de Behne. La nueva construcción (*neues Bauen*) conducida por el propósito no puede dar cabida a preocupaciones por la condición artística y la búsqueda de la belleza. Le Corbusier se defiende... ¿de los alemanes?:

(...) ellos me acusarán de empujar de nuevo la arquitectura hacia el desorden y la inutilidad. (...) Entre las necesidades humanas está (...) aquella de tener calientes los pies, pero yo soy más sensible a la necesidad de probar el placer que deriva de la armonía. (...) Sin armonía las funciones entran en conflicto.



se crítica a la organización, o sea la unidad de la doctrina estética, en realidad no existió nunca." Carta de Hans Schmidt a la autora de esta publicación c. 1970 en Helena Syrkus, "1928-1934 La Sarraz e la Varsavia ...", op. cit., p. 27.

13. En la síntesis del Segundo CIAM publicado por Le Corbusier en su Carta de Atenas, "el tema impuesto (...) era la búsqueda de tipos de habitación". **La Carta de Atenas**. Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. (Buenos Aires: Editorial Contémpera, 1950) [Paris: Plon, 1943]

14. En Helena Syrkus, "1928-1934 La Sarraz e la Varsavia ..." op. cit., p. 31.

15. En el contexto alemán, la valorización de un arte de construir con marcas propias, esencialmente diferentes de los modelos clásicos -que funcionaban como registro de la calidad arquitectónica- se origina con la apelación de Johann W. Goethe en relación a la catedral de Estrasburgo.

16. Hugo Häring, "Versuch eine Orientierung" en **Die Form** vol 7 (15 julio 1932).

164

Y continúa ironizando acerca de la temática del segundo congreso en Frankfurt (1929), centrado en la vivienda mínima, a cuyas discusiones parece referir cuando dice:

Se busca (...) jugar a las escondidas con el fondo de la cuestión y (...) profundizar en el estudio de una manija de ventana o de un cajón de cocina. Ciertamente hay lugar para todos!

Puede entreverse aquí la distancia con que trata las investigaciones alemanas en torno del diseño de la vivienda, desde los elementos diseñados por la Bauhaus hasta la cocina de Frankfurt. La versión francesa del título: *L'habitation minimum* (La vivienda mínima) sugiere la definición de tipos que animan la arquitectura corbusierana¹³ a fin de conformar grandes conjuntos urbanos formalmente armónicos. En cambio, la formulación del tema por parte de Ernst May -*die wohnung für das existenzminimum*- plantea una vivienda que asegurase el mínimo de las condiciones indispensables para la vida humana desde el punto de vista social, biológico y técnico.¹⁴ Los alemanes, guiados por el propósito y no por la forma, se proponen las condiciones mínimas para la "existencia".

Recordemos que, para los alemanes, la forma deriva del *Baukunst*-arte de construir-, cuyo aprendizaje parte de los modos constructivos tradicionales, del clima, de los usos, y es, por lo tanto, la expresión de una cultura particular.¹⁵ Este arte de construir de donde se nutre la *neues Bauen*, se origina en la necesidad de los seres vivos de adaptarse a las condiciones del medio -trasciende la presencia humana sobre la tierra- y coloca a la función -la finalidad- en el foco, descartando el concepto griego de belleza geométrica y, por lo tanto, la autonomía de la forma. En palabras de Hugo Häring:

En la Arquitectura (*Architektur*), la geometría sólo se presenta a sí misma e impone la ley que ella misma ha creado, como la ley original y fundamental para toda organización en el espacio. La construcción (*Bauen*) en cambio se presenta al servicio de una tarea (*Leistungsauftrages*) a ser cumplida: la forma no es el punto de partida sino el resultado final; no sirve al dominio de la construcción espiritual sino a la satisfacción de la vida (*erfüllung des Lebens*). Arquitectura y *Baukunst* son así los opuestos. *Architektur* es sólo una época en la historia del desarrollo del espíritu de los hombres, la *Baukunst* está presente desde el principio en las construcciones de los animales y va a persistir mientras tanto el hombre exista, o aún más, mientras exista la naturaleza.¹⁶

Volviendo al Prefacio de Le Corbusier, hacia el final alude a la ciudad para plantear nuevamente la tensión con las perspectivas alemanas al señalar las limitaciones de *l'habitation minimum*:

17. "(...) la presentación de la *Ville Radieuse*, desplegada en seis láminas, constituye la mayor parte de la contribución de Le Corbusier al CIAM 3, con su conferencia explicativa *la subdivisión del suelo de la ciudad*." Eric Mumford, **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960** (Cambridge: MIT Press, 2002).

18. Ver Silvia Pampinella, "La bestia y la inteligencia", en A. M. Rigotti, S. Pampinella (comp.), **Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura** (Rosario: Ediciones A&P, 2009, p. 44.

(...) apenas hemos comenzado. Nuestras obras son admisibles para la construcción de una casa, pero para la ciudad y para la vida social que es su fundamento, balbuceamos sólo las primeras palabras.

La fecha de este texto, 10 de junio de 1931, nos permite leerlo en relación al CIAM III de Bruselas donde, para los alemanes, el tema central es la agrupación racional de viviendas como método para el desarrollo urbano (*Rationelle Bauungsweisen*), viviendas organizadas según el eje heliométrico que dan por resultado agrupaciones en tiras bajas. La versión corbusierana (*Lotissement Rationelle*), en cambio, hace hincapié en la forma de utilización del suelo urbano -el loteo racional- como clave para instrumentar su proyecto de *Ville Radieuse*, que se caracteriza por la alta concentración y la definición formal de la ciudad según diferentes alturas.¹⁷

Si el problema no es el de los adjetivos sino las diferencias sustanciales que están en debate en los CIAM, la alineación de Sartoris con Le Corbusier abriga intenciones particulares sustentadas en su identificación con la producción moderna italiana para la cual busca establecer basamentos desde la teoría estética, la historia y el modo mismo de organizar la publicación. Las primeras aproximaciones de Le Corbusier a lo mediterráneo habían comenzado con la lectura de Cingria entre 1910 y 1911 y con el viaje a Grecia en 1911 desde un interés por la comprensión de su lugar de origen en los Alpes mediterráneos.¹⁸ Más allá del peso que en ambos tuvieron las ubicaciones geográficas culturales particulares, la operación de Sartoris surge en un tiempo diferido respecto a las publicaciones de vanguardia, un tiempo caracterizado por una construcción teórica coral y, también, disonante acerca de la arquitectura moderna. Es así que la inclusión del prefacio corbusierano a pesar del fuerte tenor crítico y de la clara demarcación de posiciones en los primeros CIAM, es una elección por los valores vinculados a la idea de arquitectura como arte -preconizada por Le Corbusier desde **Vers une architecture** (París, 1923)- tanto como es la aspiración a la construcción de un grupo de pertenencia donde anclar la producción del grupo racionalista italiano valiéndose de premisas teóricas actualizadas acerca de *lo mediterráneo* y de medios demostrativos más gráficos que textuales.

El género alemán

El año 1925 marca el inicio, en libros sobre arquitectura, de un género caracterizado por el uso de la colección fotográfica cuyo fin es demostrar que el nuevo estilo ya ha surgido y sólo es necesario presentarlo. Estas colecciones, acompañadas por escuetas argumentaciones que presentan las reglas y los materiales del nuevo estilo, adquieren carácter normativo consagrando modelos a seguir,

19. Antoine Baudin. "From Collection to Encyclopedia: Issues and Milestones of an Exemplary Undertaking" en **Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection. Objects from the Vitra Design Museum.** (Laussane: EPFL Press, 2005), 31.

indicando caminos. Si bien la fotografía ya tenía un lugar importante en publicaciones con tenor vanguardista, como **Vers une Architecture**, las arquitecturas propuestas por Le Corbusier apenas habían comenzado a vislumbrarse y los ejemplos provenían en su mayoría de la mirada atenta a la producción ingenieril -los silos- y las máquinas. La biblioteca de Sartoris cuenta con muchos ejemplares del nuevo género: **Internationale architektur** de Walter Gropius (Bauhausbücher, 1925), **Der moderne Zweckbau** de Adolf Behne (Múnich, 1926), **Bauen. Der neue Wohnbau** de Bruno Taut (Berlín, 1927), **Internationale Baukunst** de Ludwig Hilberseimer (1927), **Mezinárodní soudobá architektura** (Arquitectura internacional contemporánea) de Karel Teige (Praga, 1929), **Bauen in Frankreich...** de Sigfried Giedion (Berlín, 1928), **Frankreich: Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form** de Roger Ginsburger y El Lissitzky (1930), **Die Baukunst der neuesten Zeit** de Gustav Adolf Platz (1930, primera edición en 1927) y **The International Style** de Philip Johnson y Henry Russel Hitchcock (Nueva York, 1932) junto al catálogo de la exposición.¹⁹

La panorámica de Sartoris se inscribe claramente en este género, dominado por los arquitectos alemanes. Si



20. El libro de Behne forma parte de la biblioteca de Sartoris; participó del Congreso de La Sarranz, circunstancia que nos permite inferir el conocimiento de su obra de 1926 por parte de Sartoris. Ver documento reproducido en Helena Syrkus, "1928-1934 La Sarranz e la Varsavia funzionale", op. cit., p. 21.

21. Heinrich Wölfflin, **Reflexiones sobre la Historia del Arte** (Barcelona: Península, 1988). [*Kunstgeschichtliche Grundgedenke* Múnich: F. Bruckmann, 1915]. Sobre la existencia de caracteres nacionales: "Todos los pueblos poseen su propio sentido de la forma, que es más o menos constante y se afirma con mayor o menos claridad en todos los estilos." p. 119; "... hay un modo permanente de la arquitectura italiana y un modo permanente de la arquitectura alemana. En la sucesión de diversas épocas estilísticas cada una tiene su fisonomía propia, pero hasta cierto

CONTINUA EN PÁGINA 168

▼ Portadas de otros libros del género presentes en la biblioteca de Sartoris

bien Sartoris -como hemos demostrado anteriormente- toma partido por las ideas corbusieranas en torno de la Arquitectura, el género y en particular la obra de Adolf Behne, **Der moderne Zweckbau** (1926),²⁰ le ofrecen un marco para abarcar la diversidad de voces y sobre el cual introducir sus apreciaciones acerca de los orígenes y tendencias de la arquitectura de su tiempo.

Der moderne Zweckbau se asienta sobre dos ideas desarrolladas por Heinrich Wölfflin en **Reflexiones sobre la Historia del Arte** (1915): las definiciones de caracteres nacionales y de evolución cíclica del arte.²¹ El texto de Behne es una mirada crítica y a la vez una puesta en valor de las experiencias alemanas, asumiendo al Expresionismo, las fábricas, silos y construcciones ingenieriles como la etapa de gestación de esta nueva arquitectura, cuya fase madura ya podía anunciarse, con sesgo alemán tal como lo anticipara Wölfflin²²

Behne se corre respecto de la definición de *Baukunst*, el término *Zweckbau* -construcción funcional- focaliza en la función, como respuesta a un propósito particular y entiende al edificio como un organismo liberado de los condicionantes formales de la tradición arquitectónica.

INTERNATIONALE
ARCHITEKTUR

JUCHER

ROGER GINZBURGER

FRANKREICH

NATIO
NALE
NEUE
BAUKUNST



IM AUFTRAG DES DEUTSCHEN
WERKBUNDES HERAUSGEGEBEN
VON LUDWIG HILBERSEIMER



SIGFRIED GIE

BAUEN in

FRANKREICH

BAU

EIS

BAUEN in

EISENBETON

JUL

punto la individualidad es algo similarmente constante que persiste a través de los cambios." p. 123.

22. Heinrich Wölfflin. **Reflexiones...** op. cit., p. 132: "Multitud de signos indican que el siglo del historicismo, la repetición de lo que ya existió una vez, está próximo a su fin. Sin embargo, la novedad por llegar no se presenta como ruptura con el pasado, sino sólo como contacto más íntimo con la expresión más propia del Norte hasta nuestros días. Nuevamente se escuchan, con respeto y emoción, las melodías de las aguas del pasado que murmuran en los subterráneos. Y cuando Alemania deponga las armas, los templos de la paz no tendrán forma italiana, pero toda la forma consagrada ya por los siglos pasados se sentirá como algo muy próximo."

23. Adolf Behne. **La construcción funcional moderna** (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 54 [**Der moderne Zweckbau** (Munich: Drei Masken Verlag, 1926)].

24. Para los alemanes, racional es sinónimo de abstracto (o abstraido), fuera de la realidad, hierático, falto de contacto con las cuestiones

168

prácticas, opuesto a lo real. Según Wölfflin, "El placer de la forma perfecta y la satisfacción de la 'pura' proporción son lo esencial en el arte precisamente para los italianos.... Para nosotros la 'pureza' de la forma tiene un sentido particular: no la experimentamos como valor apetecido, sino como algo que verdaderamente no puede existir en el mundo real, y que por eso cuando aparece de pronto, parece tan extraño y supra terrenal" Heinrich Wölfflin, **Reflexiones...** op. cit., p. 142.

25. Adolph Behne, **La construcción funcional** ...op. cit., p. 66.

26. *Ibidem* p. 67.

La construcción, mediante la adecuación al propósito (*Zweck*), consigue entonces una mucho mayor y la mejor unidad interna, deviene más orgánica, y al abandonar las viejas convenciones y formalismos de la representación, la materialización de una configuración necesaria hace desaparecer también toda clase de lastres e inhibiciones. No es extraño que algunos arquitectos quisieran ensayar hasta las últimas posibilidades del funcionalismo: la mejor articulación funcional del espacio vital.²³

Para Behne, el problema se dirime en la tensión entre lo orgánico y lo racional. El valor de lo orgánico radica en la propia cultura; lo racional es la tipificación, no en el sentido en que se plantea en los debates del Deutscher Werkbund (como industrialización de los elementos y procesos constructivos), sino como los tipos propuestos por la arquitectura de Le Corbusier.

Para contraponer estas dos actitudes: lo orgánico y lo racional, Behne recurre a la idea wölffliniana de los caracteres nacionales, contraponiendo lo alemán a lo "occidental", (Francia, aunque también Bélgica y Holanda). Esta Arquitectura occidental queda definida por las ideas de Le Corbusier, y caracterizada como "arquitectura" racional,²⁴ asentada en el orden y la matemática, abocada a producir respuestas de orden general (tipo) y reglas precisas, cuyo instrumento por excelencia es la planta, surgida de la interpretación de las necesidades de una sociedad democrática.

Lo que se expresa en estas manifestaciones de Le Corbusier es una concepción social de la arquitectura. Su manera de pensar procede de la generalidad a la particularidad; es decir su elemento básico es el orden; inseparable de cualquier conjunto.²⁵

Orden, validez universal, rechazo por todo elemento subjetivo de la construcción y rechazo precisamente de aquel movimiento que van de Velde había descripto como dramático (...). El orden, para hacerse visible en el espacio construido, precisa formas básicas elementales.²⁶

La lectura que Behne hace de Le Corbusier vincula una *concepción social de la arquitectura* con un concepto de orden a partir de repetición de *formas básicas elementales*. Detrás de esta interpretación está la preocupación de Behne por la ciudad y la convicción de que ésta no puede abordarse desde la particularidad. La contraposición entre van de Velde y Le Corbusier vuelve a señalar el modo particular en que Behne comprende la tipificación y a trazar la línea divisoria en el seno de la discusión del Deutscher Werkbund con aquellos que defienden la libre expresión del artista. El grado de particularidad en que ha caído la arquitectura alemana, no sólo van de Velde sino la generación posterior, supone una incapacidad para abordar la ciudad como conjunto, cuya lógica es la repetición.

27. Ibidem p. 60.

28. Ibidem p.77.

Por ello resulta (...) difícil imaginarse cómo es posible desde tal concepción, en cuya esencia se encuentran, inconscientemente, la incomunicación ('singularidad') y la orientación dogmática de las fuerzas formativas del interior ('intimidad') poder llegar al conjunto de una ciudad. Permanecemos escépticos, cuando Scharoun describe edificios como el cine o el teatro como elementos integrantes de un trabajo urbanístico, mientras no vemos resuelto el enigma de cómo podría aparecer un conjunto a partir de elementos que se reivindican tan sólo a sí mismos, no de ese conjunto.²⁷

En este mapa aparece además, una tercera posición: "Oriente" -la experiencia soviética- que no haría más que confirmar su correcta intuición del camino a seguir: la elección no es apelar a la movilización de las masas con motivos formales, sino resolver sus problemas y necesidades a partir de la tipificación.

Oriente y Occidente comparten, en contraste con la individualista Alemania, el poner en el colectivo el punto de partida. Hay diferencias fundamentales, sin embargo, entre lo que en un lado y en otro se entiende por colectivo: en Francia, una sociedad articulada y estructurada; en Rusia, la masa. Hay una relación entre ello y el escaso uso que se hace en el Este de la planta, tan apreciada en el Oeste. En su lugar comparece aquí y en la Italia fascista la tensión directa de las masas.²⁸

Para Behne, la generación de arquitectos modernos alemanes -de la década del veinte- tenía la potencialidad de encontrar un equilibrio entre necesidades de índole particular y soluciones tipificadas, función y forma. Ellos habían aprendido de la lección francesa, sin renunciar a sus propias marcas nacionales. Asimismo, en esa tríada de polos europeos, el futurismo italiano quedaba ubicado en las antípodas de "occidente", compartiendo la cuestión del movimiento con grupos alemanes y rusos.

El elemento del movimiento es común al funcionalismo alemán y al dinamismo ruso (Biomecánica). Aquí se sitúa también la arquitectura futurista italiana, que después de la temprana muerte de Sant'Elia (ocurrida en 1916) puede representar sólo Virgilio Marchi. Marchi acentúa y subraya el momento lírico, dinámico, dramático e individual.

Entre líneas, se lee la debilidad del momento individual y dramático del futurismo de la posguerra, lo que hacía tambalear el vínculo entre los italianos y los franceses (Occidente) sobre aquel punto de partida en lo colectivo. Resumiendo, Behne había dibujado un mapa europeo que despejaba *un lugar* junto a Francia *posible* de ser ocupado por los herederos del futurismo y, además, había aportado antecedentes (alemanes) de aprender la lección francesa sin perder las marcas nacionales.

29. A diferencia de otras colecciones que se organizan por autor o por programas como **Modern Architecture** de Bruno Taut (Londres: 1929).

30. Esta idea de la marca racial también podemos rastrearla hasta los dichos de Wölfflin: "la evolución de la mirada nos ha parecido psicológicamente evidente, es decir, racional. Pero entonces, ¿cómo puede coincidir esta vida particular del arte con el curso de la historia general del espíritu? (...) el problema se reduce, pues, a la cuestión de si nuestra historia de la mirada puede catalogarse como una historia especial. Es evidente que sólo podría serlo de manera condicional. Tales procesos internos, conforme a su naturaleza sensible y espiritual, se han subordinado siempre a la evolución general que en cada época afecta a todas las cosas. No son procesos autónomos, con energía propia. Están vinculados a un elemento material, siempre ha sido regulado por las exigencias de la época y de la raza." Heinrich Wölfflin, **Reflexiones...** op. cit., p. 34.

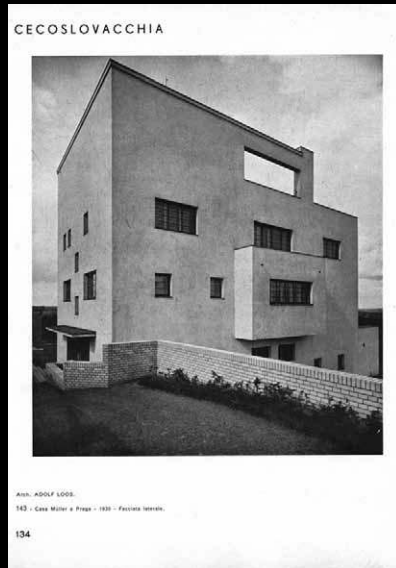
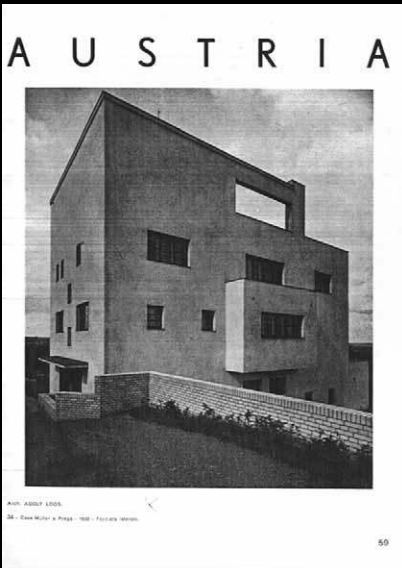
La posición de Sartoris

Sartoris opera con un género que ya tiene sus propias lógicas y una posición ideológica dominante: la alemana. En este sentido, no es un trabajo ingenuo, sino que toma como punto de partida la producción anterior. Aunque en el texto la vinculación no sea explícita, su discurso comparte con Behne el sustento -wölffliniano- en la diferenciación de caracteres nacionales y en la evolución cíclica del arte.

Al anunciar la fase madura de la arquitectura moderna como una fase mediterránea, recurre tácitamente al mapa trazado por Behne, forzándolo y extendiendo las fronteras de lo que llama "Occidente" para incluir a la arquitectura racionalista italiana.

La importancia de la marca nacional que alimenta los discursos de ambos libros se evidencia, además, en la estrategia para agrupar las obras. Las imágenes se presentan por países,²⁹ es decir, poniendo el foco en la nacionalidad del autor salvo contadas excepciones que merecen ser revisadas, como el caso de Le Corbusier ubicado en Francia. Enfatizar la nacionalidad del autor supone reconocer un valor particular a la cultura madre: la marca racial del arquitecto³⁰ por encima de las particularidades del lugar donde la obra se materializa,

170



31. Esta estrategia parece tener validez sólo para comprender el mapa de la arquitectura europea. Aquellos que migran más allá de sus fronteras como Richard Neutra (EE.UU.), Gregori Warchavchik (Brasil) o Wladimiro Acosta (Argentina) son ubicados en los países de acogida.

32. Giuseppe Terragni, "Manifiesto Arquitectura****" en **La Rassegna Italiana** (diciembre 1926). Reproducido en Giuseppe Terragni. **Manifiestos, memorias, borradores y polémicas**. (Murcia: COA y AT, 2003), 39.

◀ Adolf Loos

Su ubicación pasa de Austria (p.59, 1ª ed.) a Checoslovaquia (p.134) en la segunda edición.

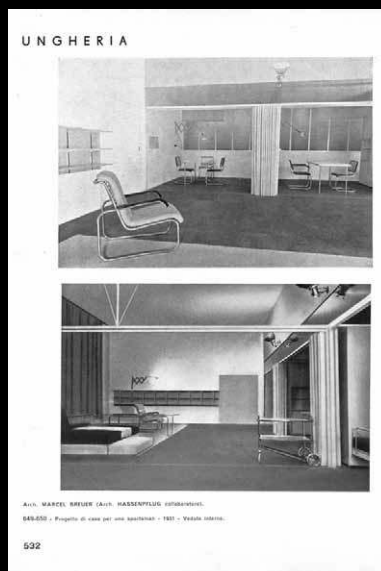
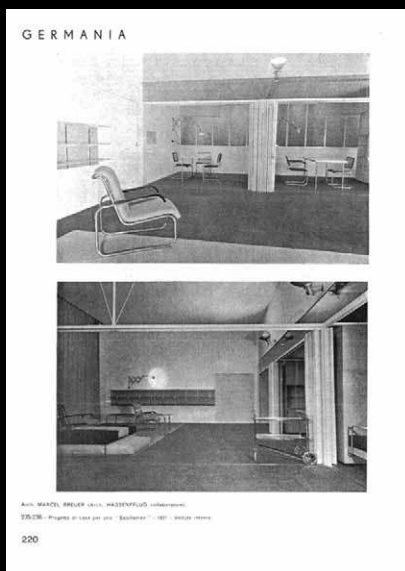
▼ Marcel Breuer

Su ubicación pasa de Alemania (p.220, 1ª ed.) a Hungría (p.532) en la segunda edición

procesos de modernización y urbanización en los que se inserta, técnicas y tecnologías disponibles, debates culturales e incluso formación de los personajes, cuestiones que son relegadas a segundo término. La importancia que otorga Sartoris a lo racial queda demostrada cuando, para la segunda edición de 1935, corrige la ubicación asignada en 1932 a personajes como Adolf Loos, que pasa de Austria a Checoslovaquia, poniendo en segundo plano su participación central en el debate vienés; o a Marcel Breuer que pasa de Alemania a Hungría y a Gabriel Guevrekian como persa, aunque se formara como arquitecto en Viena y su vida profesional se hubiese desarrollado en Francia.³¹

Asentado sobre el concepto de evolución cíclica del arte, asume la construcción de una genealogía particular: un momento inicial de vanguardia con el futurismo italiano, una fase de gestación predominantemente alemana y un momento áureo: la fase mediterránea. Esta idea de un momento de plenitud que sólo Italia podría llevar al clímax estaba en los manifiestos del Gruppo 7.

(...) la nación más merecedora de esta misión de renovación; corresponde a Italia dar al espíritu nuevo su máximo desarrollo, llevarlo hasta sus últimas consecuencias, hasta dictar a las demás naciones un estilo, como en los grandes períodos del pasado.³²

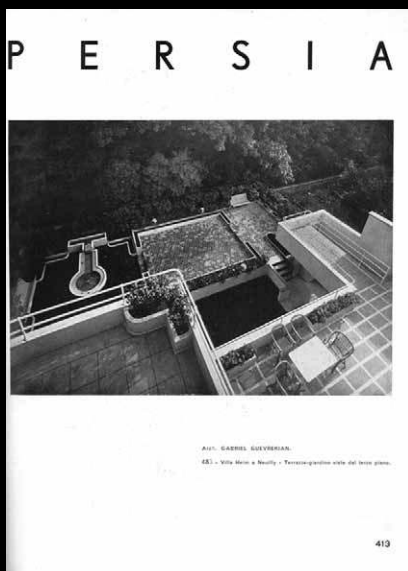


33. En el caso de Gropius, aparece una foto de la pista de prueba de la Fábrica Fiat aunque el autor, Matté Trucco, no es citado; la misma se encuentra en la selección de fotos de arquitectura y no entre las construcciones fabriles e ingenieriles. Walter Gropius, **Internationale architektur** (Munich: Bauhausbücher, 1925). En el caso de Behne, incluye proyecto de edificio comercial (1914) de Sant'Elia, un proyecto de fábrica (1919) de Mario Chiattono y un proyecto de Virgilio Marchi para el Palacio de Telégrafo en Roma. Adolf Behne. **La construcción funcional**... op. cit.

La genealogía sartoriana ubica al futurismo en el origen de la arquitectura moderna, rescatando de la tradición italiana la continuidad de la idea de *Arquitectura como arte: inútil en sí misma*. Las obras de los futuristas -Antonio Sant'Elia, Mario Chiattono, Matté Trucco y Virgilio Marchi - ya habían sido incluidas en los libros de Gropius y Behne,³³ que resaltan la forma expresiva, la primacía de lo funcional y de lo técnico. En cambio, el énfasis en la dimensión artística por parte de Sartoris plantea una mirada diametralmente opuesta para esta arquitectura que *da medida al mundo*, atenta a las *proporciones*, al *ritmo* y los *movimientos dinámicos*.

El futurismo y el dinamismo italianos de Sant'Elia son los hitos fundantes de la nueva arquitectura. (...) Sant'Elia estableciendo que la obra de arte, inútil en sí misma, es necesaria como acto de fe, ha reafirmado un equilibrio propio de la arquitectura de tiempo olvidado; equilibrio que se resuelve en los temas unificadores de un poeta que da medida al mundo, que dispone su más inteligente fisonomía, que reúne los movimientos de las masas limitándolos con materiales simples y ligeros, los cuales deben durar lo que nuestra vida: la vida de una generación solamente. Sant'Elia impostando el fundamento de un nuevo espectáculo arquitectónico (el espectáculo de hoy) ha delineado con firmeza persuasiva las proporciones, los ritmos, la consecuencia ineluctable de la ciudad futura, justificada

172



34. Este aporte del libro es puesto de manifiesto tempranamente en la introducción a la segunda edición por Bardi. Pietro María Bardi. "Introduzione" en **Gli Elementi dell'Architettura Funzionale. Sintesi panoramica dell'Architettura moderna**, (Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1935). Ver también Ezio Godoli, "Sartoris e il movimento futurista" en **Alberto Sartoris. L'immagine razionalista. 1917-1943** (Como: Editorial Prospecta Scar., 1998).

35. Leonardo Benévolo, **Historia de la Arquitectura Moderna**, op.cit., p. 419.

- ▶ **Persia. Gabriel Guevrekian.**
Obra en el área metropolitana de París (p.413)
- ▶ **Francia. Le Corbusier y Pierre Jeanneret.**
El origen suizo es soslayado en este caso (p.176)
- ▶ **Estados Unidos de América. Richard Neutra.**
Obra en Los Angeles (p.449)
- ▶ **Brasil. Gregori Warchavchik.**
Obra en San Pablo (p.121)

en la necesidad constructiva y en nuestro gusto. Sant'Elia generador de movimientos dinámicos, de prolongaciones mecánicas de la velocidad, de la rapidez, de la circulación, ha establecido la suprema función de la arquitectura moderna: el urbanismo. (pp. 17/18)

En esta línea argumental, el aporte más valioso de la arquitectura futurista fue haber instalado la ciudad y su dimensión formal como tema de la arquitectura: el tema moderno por excelencia. También por esto ocupa el solitario lugar de la primera vanguardia moderna.³⁴ Tal estrategia ya ha sido reconocida por Leonardo Benévolo para quien Sartoris construye una "hipotética tradición autónoma italiana" cuyas raíces ubica en el futurismo y utiliza como argumento contra la arquitectura internacional.³⁵

Si la vanguardia es italiana, la etapa de consolidación reconoce múltiples aportes, entre los cuales podemos contar las alemanas de Richard Döcker, Ludwing Hilberseimer y Ernst May; pero también y con igual valor el *elementarismo* de Theo van Doesburg y Jacobus Johannes Pieter Oud, el *cubismo* de Robert Mallet Stevens y André Lurçat, el *constructivismo* de Alexander Vesnin, Vladimir Tatlin, Naum Gabo y Nikolai Ladovski, el *neoplasticismo* de Gerrit Rietveld, el *racionalismo* italiano, entre otros ejemplos que incluyen además a pintores.

S. U. D'AMERICA



Arch. RICHARD J. NEUTRA.
532 - Casa de apartamentos-guajoleros a Los Angeles - 1928 - Foto de la autora.

B R A S I L E



Arch. GREGORI WARCHAVCHIK.
128 - Casa para família e São Paulo - Foto de la autora.

36. "Escrito a lo largo de 1923, como se cuida de resaltar Behne en la portada de su primera edición...". Ver: José Ángel Sanz Esquide, "Prefacio a la primera edición castellana" en Adolf Behne, **La construcción funcional**...op. cit.

37. Marcello Fagiolo, "Alle origini del Razionalismo Italiano. Disegni inediti di Sartoris (1920-1930)" en **Ottagono** nº 35 (Milano, diciembre 1974); p.27: "(...) el reclamo de la tradición italiana, como tradición racional por excelencia, invoca los fantasmas ambiguos de la *mediterraneidad* y *del clasicismo*: la arquitectura funcional tiende al logro de una nueva claridad (de la interpretación de normas rigurosamente estructurales."

38. "Este libro se refiere a la arquitectura construida: son los elementos surgidos de la investigación de este tiempo nuestro que está por encapsular una estética que nos parece elevadísima, dicho sin desvarios pasatistas". Pietro Maria Bardi. "Introduzione" en Alberto Sartoris, **Gli Elementi dell'Architettura Funzionale. Sintesi panoramica dell'Architettura moderna**, (Milano: Ulrico Hoepli , 1935), p.4.

174

39. Voz "Cultura / Civilización" en Pelayo García Sierra, **Diccionario filosófico** (Biblioteca Filosofía en español -<http://filosofia.org/filomat>). "civilización (...) llevaría asociada desde el principio (Turgot, Mirabeau, por ejemplo) la tendencia a la unicidad y a la universalidad, en tanto se considera a la civilización como fase final y madura de las diversas culturas."

Sartoris, a diferencia de Behne, supera la inclinación hacia lo predictivo y no indica el camino por el cual llegar a la madurez de la arquitectura nueva.³⁶ Los casi diez años transcurridos entre ambos libros le permiten desenvolver un afán demostrativo al afirmar, ya como una realidad, el momento áureo de la Arquitectura moderna: su *fase mediterránea*.

Esta hipótesis atraviesa tanto sus argumentaciones como el modo en que arma la colección de fotografías para mostrar una forzada unidad. Una producción variada y heterogénea es presentada como un catálogo de soluciones de envolvente para mostrar cómo los nuevos sistemas constructivos posibilitan el surgimiento de un nuevo estilo. La reducción de la arquitectura a una combinatoria de elementos —tabiques, losas, columnas, ventanas, aleros— independizados de su rol tectónico, supone una operación de abstracción donde priman "las reglas del esplendor geométrico y del número" (p. 7). Esta mirada particularmente italiana sobre la arquitectura moderna es lo que Sartoris llamará una arquitectura mediterránea y será interpretada como una nueva claridad.³⁷

Como enfatiza Bardi ³⁸ en la segunda edición, el libro presenta arquitecturas construidas que reemplazan casi por completo los proyectos que aparecían en la primera edición, incrementando aún más la importancia de la fotografía y de su efecto demostrativo. El modo de presentar su extensa colección fotográfica va a ser la clave argumentativa más fuerte para presentar las reglas y los elementos que definen esta etapa madura, como demostraremos más adelante. Ya hemos revisado cómo la inclusión del prefacio de Le Corbusier implica una toma de partido a favor de una determinada idea de arquitectura; no es *neues Bauen*, sino "Arquitectura" en el sentido que la civilización greco-romana había otorgado al término y del cual Italia era el legítimo heredero. La idea de civilización³⁹ lleva implícita las nociones de universalidad y unicidad que le permiten a Sartoris presentar una recopilación de casos tan extensa, como un producto unitario. Así resulta comprensible la construcción del panorama. La síntesis panorámica de naciones (25 países en la primera edición, 57 en la tercer edición de 1941), documentada con 676 ilustraciones inicialmente (que llegan a 1135 en 1941) y 356 autores (en la segunda edición de 1935), demuestra el triunfo del carácter mediterráneo, propio del período áureo de la arquitectura moderna, sobre la idea de construcción (*Bauen*) aún en la misma Alemania. Este país se presenta con una importante cantidad de obras entre las que se cuentan 25 de Walter Gropius, 12 de Mies van der Rohe y hasta 4 de Hugo Häring, y una mención especial a Ernst May, cuya arquitectura "basada sobre el principio de la más rigurosa economía (...) ha probado prácticamente que elementos espirituales y morales existen aún en la economía..." (p. 26)

Las ideas que animan las obras realizadas actualmente en Europa, América, Australia y Japón, según las reglas del esplendor geométrico y numérico: esplendor hecho de síntesis, de orden elevado, de precisión máxima, son las ideas que han llevado a la arquitectura moderna a un período áureo de renovación, de vitalidad desbordante, de trasfiguración y de trasposición de los esquemas utilitarios de la civilización mecánica (p. 7)

En el término civilización -*civiltá*- adoptado por el Fascismo como lema de sus operaciones propagandísticas anida la pretensión de validez universal en tanto fase final y madura de la cultura greco-romana. La idea de una civilización mecánica aporta el nexo entre ese pasado glorioso y el presente. A pesar de estar en la vereda opuesta, Behne clarifica la forma de mirar la máquina por parte de los racionalistas -léase: Occidente, Le Corbusier y Sartoris-, lo que nos resulta útil para precisar los alcances del término.

Cuando el racionalista invoca la máquina, ve en ella la forma elegante, moderna, precisa y de buen tono. Cuando el funcionalista -alemán- invoca la máquina, ve en ella la herramienta del movimiento, la mejor aproximación a lo orgánico.⁴⁰

La propia mirada, la de los italianos, es precisada como sintonía con los principios universales de orden matemático y decodificada en clave formal como la continuidad de una sensibilidad precedente.

Si la *civiltá meccanica* cambia los valores de la precedente sensibilidad, por razones evolutivas continúa la obra de esta misma sensibilidad. Y es por esto que la arquitectura de hoy, valiéndose de tales razones que le ofrecen nuevas posibilidades, sin renegar de las conquistas logradas, tiende a crear otros volúmenes constructivos inspirados en la realidad de la cultura de posguerra e invierte, por lo tanto, la estructura arquitectónica de las teorías de los tiempos pasados: realidad del presente, características profundas que están formando los elementos orgánicos de un nuevo mundo expresivo, de un arte adherente a los principios sociales de la vida mecánica, que encuentra su orgullo en la construcción de forma funcional, universal, espiritualmente cercano a las fuentes seguras de la fe moderna" (p. 8)

La civilización mecánica supone un cambio de valores, un estadio superior -máximo- de la cultura moderna, que la arquitectura racionalista en su momento áureo acompaña como su lógica manifestación; luego, sólo quedaría la declinación. En este sentido Sartoris opera claramente con el concepto de evolución de los estilos según Wölfflin.

Elementos para una envolvente moderna

Si para Sartoris el momento maduro de la arquitectura moderna es la fase mediterránea, debemos preguntarnos cómo es esa arquitectura. Nuestra hipótesis es que las claves de esta arquitectura están en la consonancia entre sistema constructivo y condición artística.

41- Ver María Pía Albertalli, "Blanco sobre negro. La dimensión artística de la superficie" y Ana María Rigotti, "La cuestión de la estructura: ossature vs. carcasse" en A. M. Rigotti, S. Pampinella (comp.). **Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura.** (Rosario: Ediciones A&P, 2009).

La arquitectura *racional* es para Sartoris una composición sobre la envolvente, entendida como elementos que conforman el volumen: muros, fachadas, techos, losas, despojados de su función portante. Esta posibilidad de pensar la envolvente como autónoma y, por lo tanto, de dirimir su conformación en el campo del arte y no en el de la construcción es tomada y reconocida en el mismo sentido que le da Le Corbusier.⁴¹

Con la estructura independiente, estática, del edificio funcionalista y con la planta liberada completamente de esta misma estructura, erguida sobre pocos puntos de apoyo, los cuales permiten la ventana apaisada, se explica la abolición del muro portante o de sostén que son sustituidos por tabiques exteriores (que son las nuevas fachadas) y tabiques interiores (que sirven a la distribución). Innovación (...) de Le Corbusier, que ha revolucionado profundamente la arquitectura contemporánea" (p. 30)

La invención corbusierana de un sistema constructivo es la posibilitante del nuevo estilo, según la línea racionalista francesa que va de Eugene Viollet-le-Duc a Auguste Choisy. Como en la arquitectura griega, sistema constructivo y expresión estética confluyen en una misma resolución. Los nuevos elementos "surgidos de los sistemas constructivos estandarizados" y, por lo tanto, sujetos a "la máxima racionalidad" son capaces de encarnar las "formas sensibles" de la arquitectura.

(...) ya se esboza un movimiento (...) que devuelve al racionalismo a sus orígenes europeos y a su carácter mediterráneo, helénico. Helénico en tanto función lógica, (...) en tanto los problemas máximos de la arquitectura son resueltos en el más estrecho e s p í r i t u d e n e c e s i d a d que anima los sistemas constructivos actuales. Espíritu de necesidad que es claridad y simplicidad y nada tiene en común con el espíritu de aridez que es pobreza de ideas, de intenciones, de medios. (p. 26)

La referencia a lo helénico, en relación a los nuevos sistemas constructivos, no es casual. Han sido los griegos quienes realmente lograron producir una arquitectura que es *arte* clásico y mediterráneo, desde una lógica de la construcción. Cualquier otra lógica de la construcción -carente de ideas, intenciones y medios- quedará reducida a la aridez.

Los sistemas constructivos actuales permiten suprimir en la envolvente los relatos tectónicos, funcionales, materiales e históricos, para inscribirla en el campo artístico. Lo mediterráneo se asocia, entonces, a la idea de composición con elementos que devienen abstractos y pueden ser controlados con leyes matemáticas y geométricas: ritmo, repetición, proporciones.

42. "El arquitecto debería dar el tono fundamental a esta nueva geometría que participa tanto del espíritu mecánico como del griego (tal vez los dos sean una misma cosa y se llamen "espíritu nuevo). Giuseppe Terragni. "Improvisación, incomprensión, prejuicios" en **Rassegna Italiana** (marzo 1927), reproducido en Giuseppe Terragni, **Manifiestos, memorias...** op. cit., p. 72.

43. Giuseppe Terragni, "Manifiesto Arquitectura**", op. cit., p. 45.

44. Heinrich Wölfflin, **Reflexiones...** op. cit. pp. 125-127.

La primera proclamación sobre el carácter mediterráneo -helénico- de la nueva arquitectura, corresponde a Le Corbusier, quien en **Vers une architecture** (1923) asume el parentesco entre sus búsquedas arquitectónicas, aún en proceso de conformación, y la precisión y belleza de los ejemplos clásicos, principalmente del Partenón. A influjo de su libro, la asociación entre pasado greco-romano y "espíritu nuevo" es el sustento de los manifiestos del Gruppo 7 en 1927,⁴² transformado después en el Movimiento Italiano de Arquitectura Racional (MIAR) del que participa Sartoris.

La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe ser resultado de una adecuación estricta a la lógica, a la racionalidad. Un constructivismo rígido debe dictar las reglas. Las nuevas formas de la arquitectura deberán recibir valor estético sólo del carácter de necesidad, tras una selección aparecerá el estilo. Porque nosotros no pretendemos de ningún modo crear un estilo; sino que del uso constante de la racionalidad, de la perfecta correspondencia entre la estructura del edificio y los fines que se propone, resultará por selección el estilo. Es necesario (...) ennoblecer con la indefinible y abstracta perfección del puro ritmo la simple constructividad, que por sí sola no sería belleza.⁴³

La caracterización wölffliniana del arte italiano opera en la base de este imaginario, que se resume en el término mediterraneidad, pero que engloba lo helénico, la tradición greco-romana y ciertas arquitecturas del renacimiento: lo clásico.

Para el arte italiano es condición misma de existencia la ordenación conforme a leyes. (...) El renacimiento italiano es un arte de articulaciones y su arquitectura es siempre una estructura cuyos elementos han alcanzado significado autónomo y se pueden mover con libertad. Así la columna es una forma que puede continuar existiendo incluso si se la separa de su contexto.⁴⁴

Para Sartoris, lo mediterráneo es decodificado como racional, tendiente a una belleza ideal, definido por reglas claras y articulación de elementos que devienen abstractos en tanto desprovistos de su materialidad.

El campo de expresión de la composición arquitectónica es la envolvente. Los edificios son mostrados como composiciones de elementos -planos lisos de fachada y losas, ventanas, planos vidriados, grillas metálicas, ritmos de balcones, escaleras- cuyas cualidades matéricas son apenas coloraturas que permiten diferenciar unos de otros.

Resulta útil a modo de ejemplo tomar dos proyectos de Sartoris -que él incluye en la primera edición- a los que califica como *mediterráneos*. Un "proyecto de pergolado en acero, vidrio y hormigón" y un "edificio de gran altura", también "en acero, vidrio y hormigón armado para construirse en serie continua", son representados como

⁴⁵ Esta misma combinación de los elementos, que son a la vez constructivos y espaciales, se da en la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni 1932/36.

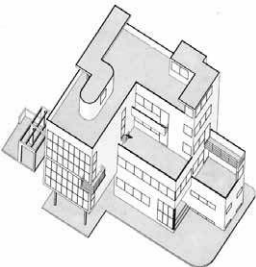
combinaciones de elementos organizados rítmicamente en el edificio y modularmente en el pergolado. La enumeración de los materiales no es acompañada por ningún tipo de desarrollo constructivo; más bien, la racionalidad aplicada en estos proyectos tiene que ver con un tipo de combinatoria lógica: sintáctica. En el caso del pergolado, las secciones de los elementos verticales y horizontales mantienen la misma dimensión, siendo clara la opción de construir una envolvente a modo de grilla sacrificando el comportamiento estático de los elementos horizontales.⁴⁵ Ambos casos se muestran con axonometrías, cuyas implicancias analizaremos a continuación.

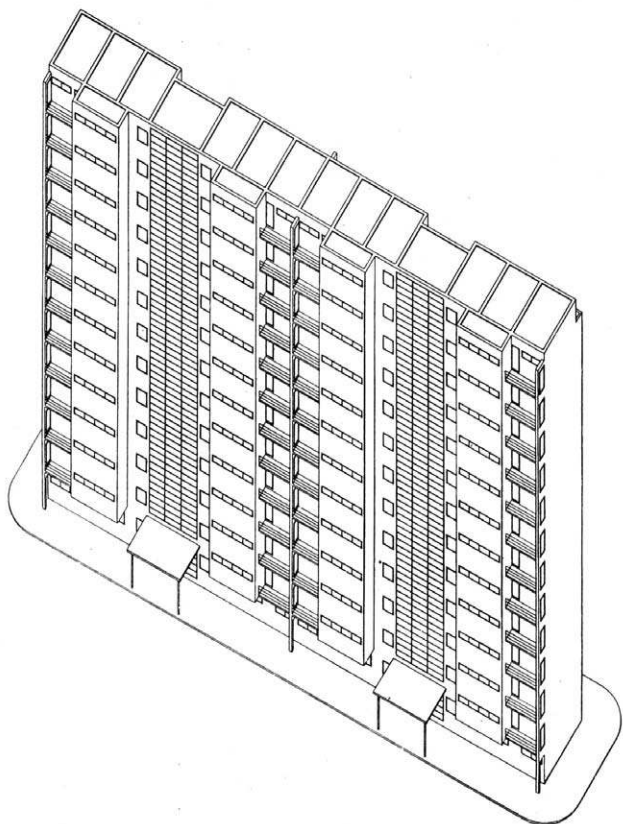
Si volvemos sobre la dimensión material, las observaciones están enfocadas en clave formal, el valor está en las nuevas relaciones plásticas.

Según los métodos de la nueva arquitectuta (...) su realización no puede ser ajena al empleo de medios y materiales constructivos modernísimos, los cuales permiten relaciones plásticas inusitadas" (p. 44, 1ª ed.)

La extensa enumeración de los *nuevos materiales* queda justificada rápidamente por las posibilidades técnicas y por parámetros tales como la economía y la industrialización de los procesos constructivos. En cada párrafo retorna al subrayado de las posibilidades formales que éstos aportan a la resolución de la envolvente. Cuando en la segunda edición recorte drásticamente la enumeración, el énfasis en lo formal será aún más notorio y las posibilidades de los materiales nuevos y tradicionales serán "transformarse en elementos de arte de vanguardia por la función técnica y por la forma estética que le sean dados." (p. 37)

El *esqueleto funcionalista* -la estructura- es vista como posibilitante de las más diversas combinaciones de la envolvente. Los elementos compositivos por excelencia serán el muro liso y sobre todo la ventana que "deviene un elemento arquitectónico de máximo valor". Si el plano compone los volúmenes y da la forma, es también el fondo sobre el cual la ventana se despliega en sus múltiples posibilidades: ubicación, tipología, proporciones, ritmos, llegando incluso a transformarse en plano autónomo. La Villa-estudio para el pintor Jean Saladin del propio Sartoris (p. 297, 1ª ed.) es un claro ejemplo: la composición de los volúmenes es desplegada en una secuencia de axonómicas destacadas por ser la única obra que se reproduce en color. Este grado de excepcionalidad la transforma casi en una síntesis de las especulaciones teóricas del libro. En esta obra, inusualmente variada en comparación con otras del autor, las ventanas organizan los planos ocupando toda su extensión con bandas horizontales

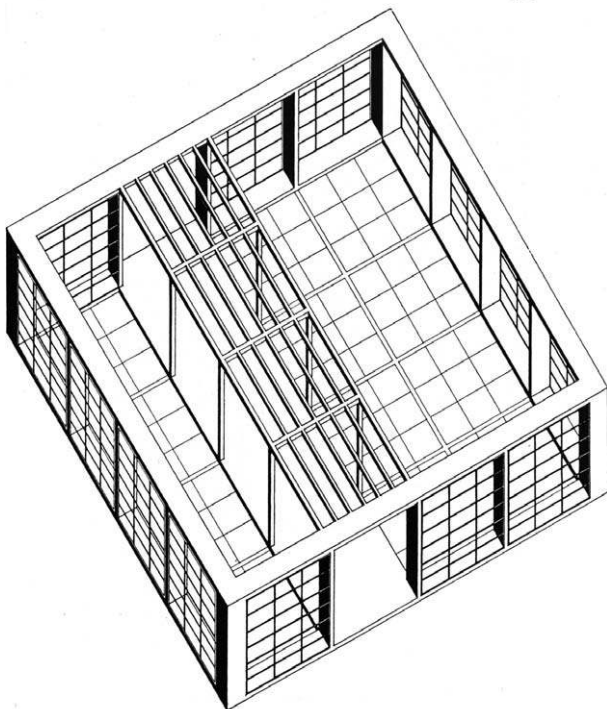




◀ **Italia**
Arq. Alberto Sartoris
 Villa-estudio del pintor Jean
 Saladin van Berchem en París.
 1930. Axonometría de las
 fachadas sur y este. (p. 297, 1ª
 ed.).

▲ **Italia**
Arq. Alberto Sartoris
 Edificio de gran altura, de tipo
 mediterráneo, en acero, vidrio
 y cemento armado, para ser
 construido en serie continua.
 Proyecto de vivienda colectiva
 para profesionales. Axonometría .
 (p. 288, 1ª ed.).

▶ **Italia**
Arq. Alberto Sartoris
 Proyecto de pergolado
 mediterráneo en hierro vidrio y
 cemento. Axonometría. (p. 291,
 1ª ed.).



46. M. Albertalli, "Blanco sobre negro. La dimensión artística de la superficie" op. cit., p.74.

47. Ver Scuola en Amsterdam, Jan Duiker (pp. 27 y 402); Casa Galobart en Barcelona, José Luis Sert (p. 444); Casa d'abitazione Novocomum en Como, Giuseppe Terragni (pp. 343-344); Università della costruzione en Dessau, Walter Gropius (pp. 27 y 34).

48. Ver caja de escalera del Uffici del lavoro en Vienna, Ernst Plischke (p. 67); Ristorante en Estocolmo, Gunnar Asplund (p. 479); Ristorante dell'aerodromo de Schkernitz, Hans Wittwer (p. 275).

49. Ver Ville Hefferlin en Ville d'Avray, André Lurçat (p. 191); Stadio della città di Norimberga, Otto Ernst Schweizer (p. 274); Casa Tugendhat en Bonn, Mies van der Rohe (pp. 248 y 250); Casa di comercio 'Olympic' a Praga, Jaromir Krejcar (143).

y tensionándolos al modo de Le Corbusier,⁴⁶ como rajas que enfatizan el sentido horizontal o vertical, perforan los bordes del plano, dejan el lleno en el centro o cobran autonomía respecto de los tabiques opacos al convertirse en caras del volumen.

La resignificación de la ventana es posibilitada por el desarrollo del vidrio como material. El vidrio es para Sartoris "uno de los más valiosos hallazgos de la arquitectura racionalista":

Más allá de la estructura de hierro y acero, a la variedad innumerable de estructuras de cemento armado, entre tantas aplicaciones de los nuevos materiales constructivos de la nueva arquitectura, el vidrio es ciertamente aquel que posee mayores cualidades visuales para conferirle el aspecto de un cambio radical. (p. 31)

Si la fachada liberada en sus posibilidades formales "es (...) expresión directa de la sistematización de la edificación y de su sistema estático" (p. 33), la utilización del vidrio y de la ventana van a ser una marca distintiva en esta nueva etapa de la arquitectura, en la que los "jóvenes arquitectos europeos" muestran como superaron a los "primeros modernistas (...) propiciando la fantasía y la fecundidad plástica del espíritu nuevo".

En la colección de fotos, el vidrio ocupa el lugar de un elemento compositivo abstracto, es decir, está liberado de su cualidad de transparencia. El énfasis está en el rol que el elemento ocupa en la composición general en sus diferentes posibilidades, ya sea contenido por la ventana como un plano (donde la carpintería metálica se pierde por la magnitud del paño) o como una superficie texturada en los tabiques de ladrillos de vidrio. El vidrio es un plano grisáceo,⁴⁷ donde la posibilidad de ver a través y la de reflejar están vedadas, ya sea por las condiciones de luz ambiental, ya sea por retoques posteriores. Este aspecto que apenas lo diferencia de los planos lisos de fachada le permite poner el énfasis en las proporciones. En los pocos casos donde la transparencia del vidrio es revelada por la fotografía, la superficie es evidenciada claramente por la trama de la carpintería.⁴⁸

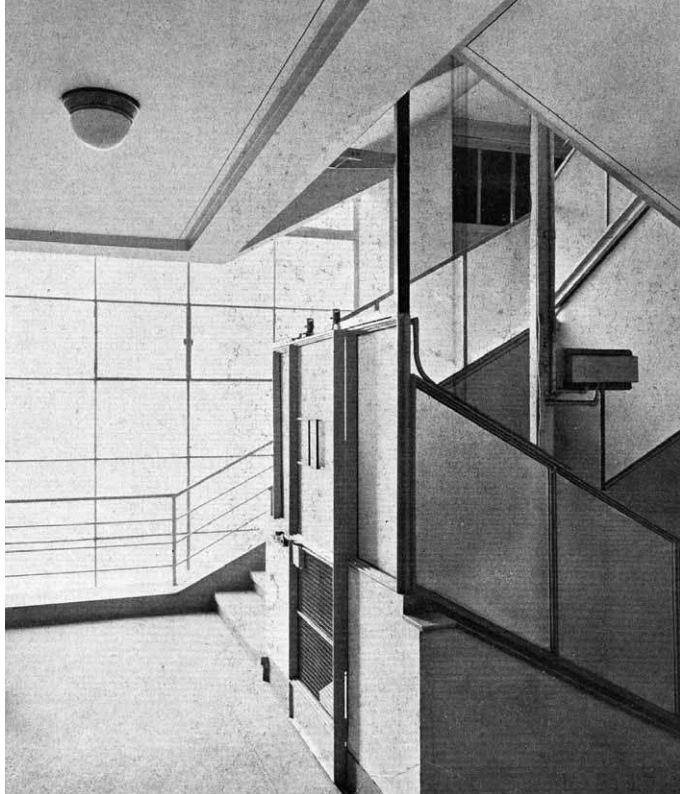
En las tomas de interiores donde hay una ventana o una superficie vidriada, la percepción del exterior aparece atenuada o fuera de foco desvirtuando la propiedad de ver a través del vidrio. El contraste entre claridad exterior y penumbra interior siempre está suavizado, leyéndose el plano vidriado como un límite envolvente del espacio interior.⁴⁹

En la segunda edición, la sustitución de los proyectos y sus correspondientes dibujos por fotografías de obras realizadas es casi total. En este proceso la ausencia de la dimensión material y funcional se profundiza, ya que se eliminan las

180



- ◀ **Italia**
Arq. Giuseppe Terragni
Casa de habitación "Novocomum"
en Como. 1929. Fachada principal
- ▲ **Checoslovaquia**
Arq. Jaromir Krescar
Casa de comercio "Olympic" en
Praga. Detalle interno de la torre
de escaleras
- ▶ **Austria**
Arq. Ernst Plischke
Oficina del trabajo, comisión
industrial del distrito de Viena.
Detalle de la fachada lateral



50. Marina Sommella Grossi, "L'immagine di architettura come manifesto razionalista" en **Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943.** (Milano: Electa, 1998), 10.

51. Sobre el valor de la colección y las operaciones de selección, recopilación y edición ver Antoine Baudin. **From Collection...** op. cit.

52. Edificios rurales en Gut Garkau (Mecklenburg), Hugo Häring (p. 231). En la primera edición (1932) aparece sólo la vista principal, a la que agrega una fotografía de la escalera en la segunda edición (1935).

plantas y los detalles constructivos (de cierta importancia en la primera edición, sobre todo en algunos ejemplos de Alemania) y se dedica casi la totalidad de las imágenes a vistas generales o parciales que no permiten reparar en las particularidades constructivas debido a la distancia de la toma. Las obras son mostradas como composiciones cuasi inmateriales. Sólo podemos ver su forma plasmada por la envolvente y las lógicas combinatorias de los elementos que la conforman: proporciones, ritmos, geometría, número y trazados reguladores. Algunas modificaciones entre la primera y la segunda edición -como la supresión de la mayoría de las plantas y la eliminación de los esquemas de Walter Gropius para agrupamiento de viviendas según el eje heliométrico (p. 29, 1ª ed.)- demuestran una devaluación de la función en pos de la forma. Sobre este tema volveremos en los párrafos siguientes.

La cantidad de obras fotografiadas y la calidad de las mismas aportan verisimilitud a la construcción de la hegemonía de la marca racionalista y mediterránea sobre el panorama de la arquitectura moderna. El procesamiento de las mismas -atenuando contrastes, eliminando rastros de la vida cotidiana, eligiendo los encuadres- otorga a la colección el tenor de un manifiesto racionalista, como señala Somella Grassi, apoyado en "el poder de la imagen y (su) transparencia inmediata de significado".⁵⁰

182



Los estudios recientes sobre la fotografía en este libro,⁵¹ ponen en evidencia la intencionalidad de la operación. Las fotos provienen en su mayoría de los autores de las obras o de estudios fotográficos especializados en arquitectura. La diversidad de origen, sin embargo, no se percibe en una visión del conjunto. Esto se debe a un cuidado trabajo de selección por parte del propio Sartoris. La elección de los encuadres fotográficos intenta minimizar la distorsión perspectiva para evidenciar las relaciones de forma y proporciones entre las partes. En general, las tomas no incluyen el punto de fuga dentro del cuadro; los volúmenes son tomados a trescuarto perfil o con una cara frontal para permitir una comprensión de las relaciones entre llenos y vacíos, de las alternancias rítmicas de elementos y repeticiones, eliminando las tensiones y el dramatismo. Un claro ejemplo de esta estrategia son las tomas que presentan los edificios rurales en Gut Garkau de Häring,⁵² una obra de marcado sesgo expresionista, donde las dos imágenes elegidas buscan atenuar la tensión de las irregularidades, controlan las fugas y la altura del observador y atenúan los contrastes que pudieran provenir de la diversidad de materiales.



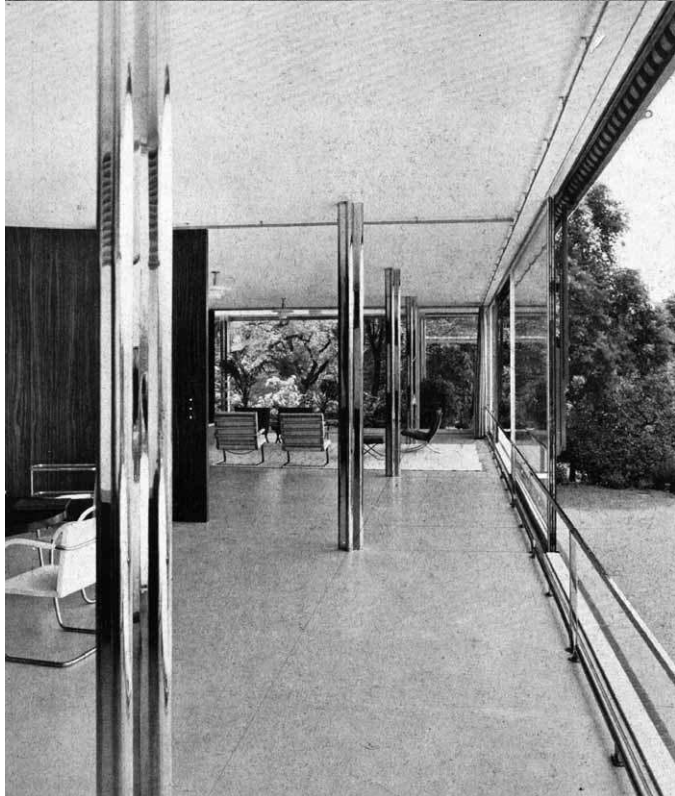
La selección y edición de las imágenes de la tienda Bat'a de Ludvik Kysela, en Praga (pp. 132/3) hace visibles una serie de mecanismos que construyen el sesgo ideológico.

◀ **Holanda**
Arq. J. Duiker
Escuela al aire libre en Amsterdam

◀ **Alemania**
Arq. Hugo Häring
Edificio rural en Gut Garkau
(Mecklenburg). 1924. Detalle y
frente principal

▲ **Alemania**
Arq. Otto Ernst Schweizer
Estadio de la Ciudad de Núremberg.
Restaurante anti alcohólico. Vista
de la cara interna y detalle

▶ **Alemania**
Arq. Ludwig Miës van der Rohe
1931. Casa Tugendhat en Brno.
Paredes de ventana continuas del
comedor y sala.



53. Ambas fotografías están tomadas entre 1930 y 1932. La foto diurna forma parte de la colección de la British Architectural Library del Royal Institute of British Architects (RIBA8013) y está fechada como 1930.; por formar parte de la edición de **Gli elementi...** de 1932, no puede exceder ese año. La foto nocturna, tomada por Jan Posselt (A. Baudin. **From Collection...** op.cit. p.100) se corresponde en fechas, lo demuestran la posición del ingreso, el tamaño de los árboles y los exhibidores en el interior.

La obra fechada en 1928 es mundialmente conocida por tres fotos de época. Las tres forman parte de la colección de Sartoris: una foto diurna en escorzo y otras dos posteriores a la primera pero contemporáneas entre sí,⁵³ una diurna y otra nocturna tomadas frontalmente, muestran modificaciones en la proporción de las bandas horizontales de ventanas y en la posición del ingreso. Sartoris elige utilizar las dos fotos diurnas sin diferenciar las fechas, a pesar de las modificaciones, sin ninguna explicación. Las imágenes elegidas están editadas: en la primera se han remarcado las aristas en las fajas de los pisos inferiores, en la otra se han quitado los indicios de la dinámica de la gran ciudad para dejar sólo un automóvil estacionado frente a la puerta del local (visiblemente retocado) y ver la calle como un plano liso y vacío. El resultado de la edición coloca la imagen en sintonía con el tratamiento de la arquitectura y la máquina de Le Corbusier en **Vers une Architecture** donde, abstraídas de su entorno natural, histórico y desprovistas de su funcionalidad, se presentan en sintonía con las leyes universales de las matemática y la geometría.

La imagen nocturna descartada también fue editada; no está claro si es obra de Sartoris o la recibe en ese estado (le han quitado la gráfica sobre las bandas de la fachada).

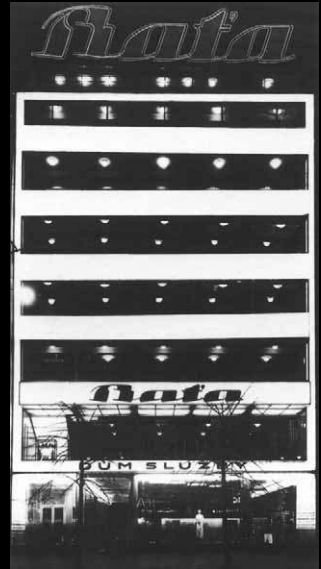
184



La pregunta es por qué esta foto no fue utilizada. La toma nocturna anula la presencia del vidrio como plano e introduce una profundidad que debilita la envolvente. Aparecen dos temas que Sartoris ha excluido de su codificación del nuevo estilo: la profundidad del espacio y su continuidad interior-externo y la expresión de la vida metropolitana caracterizada por el dinamismo, la congestión, el cambio constante y la conquista de la noche por la iluminación eléctrica. Las obras que presenta el libro buscan un estatus atemporal, a salvo de la representación de la función y decodificables según las relaciones geométricas entre elementos. Y, además, iluminadas por una luz natural, mediterránea.

El descarte de la imagen nocturna coincide con otra omisión: Erich Mendelsohn, uno de los pocos arquitectos alemanes que Sartoris no logra encuadrar en su definición del nuevo estilo. La similitud del ejemplo con la tienda Schocken en Chemnitz de 1928, es decir simultánea de la Kysela, muestra la afinidad entre ambos arquitectos. Si Sartoris hubiera mostrado juntas la toma diurna y la nocturna, la obra se asemejaría al modo en que Mendelsohn fotografiaba sus obras.

- ◀ **Checoslovaquia**
Arq. Lud Kysela
Tienda “Bat’a” en Praga
 1928. Vista principal. La Foto corresponde al proyecto en su estado inicial
- ◀ **Checoslovaquia**
Arq. Lud Kysela
Tienda “Bat’a” en Praga
 Vista principal. Foto del proyecto modificado (c.1930) editada para su publicación.
- ▶ **Ludvík Kysela**
Tienda “Bat’a” en Praga
 Foto del proyecto modificado (c.1930) sin retocar.
- ▶ **Ludvík Kysela**
Tienda “Bat’a” en Praga
 Foto del proyecto modificado (c.1930) no publicada.



54. Alberto Sartoris, "El arte y la inquietud moderna" en **Revista de Arquitectura** N° 239 (noviembre de 1940); 619/621.

55. Bruno Riechlin "Axonométrie et y photographie chez Alberto Sartoris. Propos issus d'un entretien" en Antoine Baudin. **From Collection**... op cit..

56. Luciano Patetta, "Alberto Sartoris. Critico e architetto razionalista" en **Controspazio** n° 6-7 (1970)

57. Ibidem

58. Marcello Fagiolo, **Alle origini** ... op.cit... p.26

...algunos entre los más autorizados arquitectos alemanes (...) traicionaron en pleno al racionalismo por falta de moralidad. El motivo comercial y optimista lo encontramos en cierta arquitectura moderna de la época republicana y democrática (Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp) que hizo furor en Alemania por años y años. Aunque viviendo sobre los derechos del racionalismo, esta arquitectura demostró ser inepta para afrontar los problemas del arte, incapaz de acercar el poder regulador del funcionalismo a las nuevas expresiones sociales. Esta arquitectura no supo discernir entre la hojarasca los verdaderos fines de la edificación moderna, no supo reivindicar un sistema estético de formas bien definidas que cada régimen fuerte debe poder obtener".⁵⁴

La arquitectura de Mendelsohn, privilegiaba la función por sobre la afirmación de un "sistema estético". Para esta arquitectura la forma no era autónoma, no había logrado suprimir los relatos funcionales, sino que partía del programa, expresaba el dinamismo en las curvas de la envolvente y el tiempo ininterrumpido de la vida urbana en su ambivalencia diurna- nocturna, emitiendo señales en la metrópolis; no es reducible a un ejercicio de sintaxis con elementos constructivos abstraídos, estudiados en el espacio infinito y uniforme de la axonometría.

En líneas generales, el tipo de luz con que se toma la foto y los retoques posteriores logran una tonalidad grisácea que disminuye el claro-oscuro. Este recurso, que también aporta uniformidad visual a las páginas, sirve para enfatizar los planos y no los volúmenes por sus aristas. Al minimizar el juego de luz y sombra, se privilegia la composición antes que la percepción visual, estrechando el margen entre las fotografías y el modo intelectual de la representación por excelencia sartoriana: la axonometría (no casualmente, usada para sus propios proyectos). Podemos ver así la búsqueda de una representación racional, que resulta una alternativa respecto a cualquier desviación hacia la subjetividad y la empatía.⁵⁵

La fotografía -como medio para describir la arquitectura- es manipulada para aportar uniformidad a una producción arquitectónica heterogénea. La panorámica asume "un sesgo crítico declaradamente radical y de tendencia (...) con la exclusión sistemática de cada búsqueda subversiva o simplemente heterodoxa".⁵⁶ De esta manera se transforma en una operación de "difusión de un léxico y la adopción formalista de un lenguaje".⁵⁷ El fin propagandístico y la simplificación didáctica se construyen sobre una anulación del debate interno de la disciplina presentando -tal como lo señala Marcello Fagiolo- "un cuadro demasiado nítido y aséptico, como si el Racionalismo fuese un fenómeno lineal y reproducible 'in vitro', sin considerar los debates internos, las contradicciones (...) que finalmente lo pusieron en crisis".⁵⁸

59. Edificio de la Comunità artigiane, Alberto Sartoris 1928 (pp. 282-283 1ª Edición).

60. Marina Sommella Grossi, "L'immagine di architettura...", op. cit.

Conviene en este punto recordar nuestra hipótesis: **Gli elementi...** anuncia la fase madura de la arquitectura moderna como una fase mediterránea, es decir: Sartoris intenta demostrar que las características de la arquitectura moderna que han madurado en Italia -como una composición de los elementos que conforman la envolvente- dominan la escena arquitectónica a nivel internacional. Esta ambiciosa afirmación requiere un gran esfuerzo para ser sostenida, como hemos demostrado en nuestro análisis anterior. Sin embargo, son las obras del propio Sartoris las que sirven como clave para comprender los alcances de su estrategia.

La axonometría como modo de pensamiento

De los catorce proyectos propios, presentados en la primera edición, sólo uno es ilustrado con tres fotografías,⁵⁹ los demás son mostrados en treinta y dos dibujos, contando axonometrías y geométrales.

La axonometría es el sistema de pensamiento que permite a Sartoris la ideación de una arquitectura cuya forma se debe exclusivamente a una lógica interna -de relación entre partes- regida por el número y la geometría, como lo había sido desde Grecia hasta Bramante. Es, además, un sistema de pensamiento nacido en el seno del racionalismo francés (Gaspard Monge), utilizado por Choisy como una vuelta a la geometría esencial del objeto -permitiendo su despiece de elementos- que elimina la dimensión subjetiva de la arquitectura al unificar el valor de las vistas en tanto planos abstractos de relaciones proporcionales invariables. Este sistema permite, a través de la vista inferior, incorporar a la planta misma como una composición gobernada por las mismas reglas que la envolvente. En el caso de Sartoris no aparece como excusa para mostrar la lógica estructural -al modo de Choisy- sino como un plano opaco. Quitando toda relevancia a la disposición de los espacios, la supresión de la perspectiva, por otra parte, congela el proyecto en el momento mismo de la ideación, dejándolo más allá de las particularidades de su materialización y de la percepción humana, en el momento de la *concinnitas* albertiana.⁶⁰

La axonometría es, también, la representación de la trama espacial infinita y homogénea donde la envolvente puede flotar en el aire como demuestra Sartoris en sus estudios para el edificio de la Comunità artigiane de 1928. Este uso plantea una proximidad a la concepción espacial de Theo van Doesburg, aunque limitada porque los volúmenes parecen desarrollarse en un espacio "continuo y abierto", que las líneas de la axonometría acentúan, pero los elementos no están sueltos en el espacio -no hay explosión de la caja mediante fuerzas centrífugas, no hay tensión- sino

61. Ver C. Bernini, M. Gascón, "Sigfried Giedion: el guardián de la torre", en este mismo libro.

62. Carlo Ciucci es funcionario diplomático en representación de Italia en la Sociedad de las Naciones y a la vez periodista vinculado a la revista trimestral de literatura **Présence**, de la que forma parte -entre otros pintores y escritores- el poeta Paul Budry, vinculado al **L'Esprit Nouveau** y a quien Sartoris dedica la segunda edición de su libro en 1935.

que componen una envolvente para encerrar un espacio interior y diferenciarlo de otro que es exterior. En las fotografías de la colección, las tomas interiores enfatizan los límites del espacio y los vidrios velados atenúan cualquier posible continuidad espacial entre interior-exterior. Esta actitud se hace evidente al comparar las fotografías, con las de otras publicaciones, por ejemplo, la de Giedion donde los interiores aparecen a contraluz para enfatizar la visión pasante enfocada en la lejanía.⁶¹

Conquistando el mundo, conquistaré mi aldea

Este libro puede ser leído como un intento forzado -quizás excesivamente forzado- de posicionar al Racionalismo del norte de Italia como el momento de madurez de la arquitectura moderna, su etapa clásica, y de reclamar su posición hegemónica sobre la "cultura arquitectónica internacional". Este intento, cuyas estrategias hemos intentado desnudar en este artículo, podría suponer también un objetivo local: demarcar territorio, por parte de este grupo de arquitectos, en la disputa por un arte de Estado para el régimen fascista. Estas intenciones pueden leerse en las introducciones a las dos primeras ediciones, ambas dirigidas al público italiano. Sin embargo, mientras el texto introductorio de Carlo Ciucci para la primera edición (1932) busca una validación del libro enfatizando la trascendencia internacional del emprendimiento editorial y de las hipótesis principales, la introducción de Pietro María Bardi para la segunda edición (1935) asume un tono combativo en sede italiana haciendo explícito el enfrentamiento entre los grupos -el racionalista derivado del Gruppo 7 y el romano encabezado por Marcello Piacentini- agudizado justamente en los años de la difusión del libro.

Ciucci es un periodista de alcance internacional, está vinculado a los círculos del debate vanguardista francés próximos a Le Corbusier.⁶² Se dirige al público italiano, pero sin dejar de resaltar su amplitud de miras y ubicar la publicación en un marco de referencia europeo, por ejemplo: este libro "que es el primero publicado en Italia y el más completo entre aquellos publicados en el extranjero" (p. 5, 1ª ed.)

La introducción subraya, en primer lugar, la consagración del racionalismo como el nuevo estilo que despliega su condición artística desde una lógica de la construcción.

Inspirado por una concepción geométrica, pitagórica, el racionalismo tiene la fortuna de poder operar su primera experiencia con un medio esencialmente plástico: el cemento armado, que se presta maravillosamente a la disposición geométrica y estructural. (p. 5, 1ª ed.).

63. En cita al pie, Jean Desthieux, **¿Qu'est-ce que l'art moderne?** (Paris: Ed. Plon, 1925). Jean Desthieux funda junto a otros personajes de la cultura francesa la Academia Mediterránea en 1926, con el objeto de discutir la conformación y las características de la civilización mediterránea.

64. Para la relación de Bardi con el Fascismo y con Sartoris, ver: Giorgio Ciucci, **Gli architetti e il fascismo**, (Torino: Giulio Einaudi editore, 1989), 104-107.

En segundo lugar, reafirma la continuidad entre las experiencias del grupo racionalista y los grandes ejemplos de la tradición greco-romana, sobre la que el propio Sartoris funda su idea de un carácter mediterráneo de la arquitectura moderna:

Es la casa moderna que surge, su armadura gris de cemento armado parece un desafío a lo efímero, y es cierto que la nueva técnica resiste espléndidamente a la comparación de los grandes monumentos utilitarios de la antigüedad: del ágora griega a las fortalezas de Giuliano da Sangallo. Porque, como de la piedra y del ladrillo de aquellas grandes arquitecturas, del cemento armado se obtiene la admirable proporción geométrica de un ideal de belleza y de medida. La técnica entonces es buena. (p. 4, 1ª ed.).

La cita de Jean-Desthieux -“la arquitectura moderna es ciencia y arte, lógica y estética”-⁶³ le permite afirmar de antemano el consenso cultural respecto de las características que Sartoris le va a asignar a la arquitectura racionalista de raíz mediterránea. La marca racial aparece en la afirmación de Ciucci “Alberto Sartoris () reúne además del amor latino por la belleza pura, un sólido conocimiento de las realizaciones técnicas más modernas”. Esta coexistencia de la pura forma y la lógica constructiva le permiten inscribir el libro en términos de género, diferenciándolo de las versiones alemanas. Es a la vez “un tratado de estética y un manual”.

Para 1935, la posición de Sartoris en el mapa italiano se ha radicalizado y con esto también el tenor de la introducción a **Gli elementi...** La elección de Bardi como comentarista lo ubica en un lado de la barricada junto a unos pocos integrantes del MIAR, recientemente disuelto, dejando del otro a los arquitectos romanos y a todos aquellos cuya vocación por formar parte de los grandes proyectos fascistas prevalece sobre las discusiones disciplinares.

Bardi es director de la Galleria d'Arte di Roma financiada por Mussolini donde se desarrolla la II Esposizione di architettura razionale.⁶⁴ Esta exposición con su “Tavola degli orrori” -un collage que califica como horror a las obras de Marcello Piacentini, Armando Brasini y Cesare Bassani entre otros arquitectos romanos- y su polémico “Rapporto Sull'Architettura per Mussolini”, ambos de 1931, dividen aguas en el ámbito italiano llevando el MIAR a su disolución y fortaleciendo la hegemonía del grupo romano en los encargos oficiales, entre ellos la Città Universitaria de Roma, inaugurada en 1935.

Si Ciucci, en 1932, aportaba a **Gli elementi...** la mirada de un cronista de los debates internacionales sobre la cultura y contribuía a mostrar los alcances internacionales de esta perspectiva italiana, Bardi en 1935 coloca este libro en el ojo de la tormenta de la disciplina en el ámbito local.

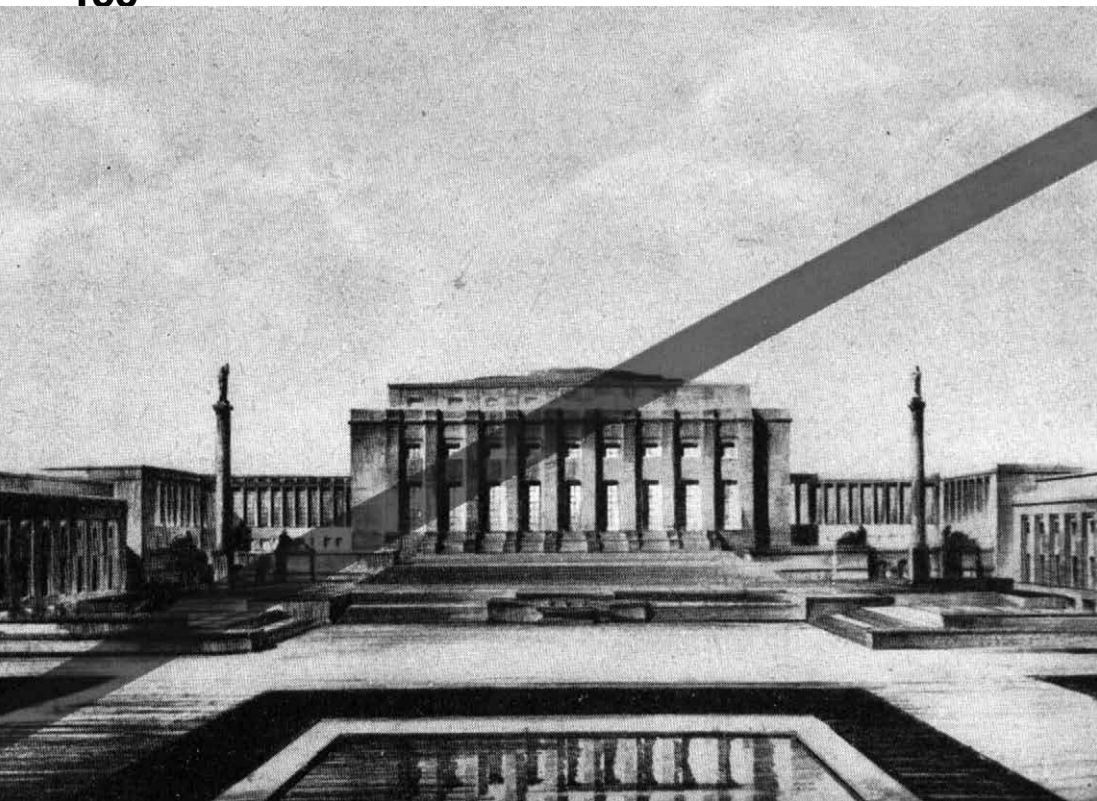
⁶⁵ Eric Mumford, **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960**. (Cambridge: The MIT Press, 2002), 11.

Un teórico, un puro esteta como Sartoris, dedicado y a favor de las especulaciones del arte, la levadura de la filosofía, en resumen la gracia de la creación, quiso que fuera periodista de la polémica italiana de la arquitectura para escribir este prólogo. Ni siquiera, con el libro abierto sobre la mesa, hojeándolo serenos y felices por tantas certezas, sabremos aquietarnos y desistir de nuestro lenguaje que sabe a gas de linotipo y de petróleo de la rotativa (p. 4).

El tono imperante en este escrito es confrontativo, demarca claramente la rivalidad entre los grupos y presenta el éxito editorial de la primera edición como una convalidación.

El propio Sartoris asume una actitud similar al introducir, como ejemplos de “falsa arquitectura moderna”, las fotos del Palacio de las Naciones y de la Estación de Cornavin en Ginebra (p. 11), con las tachas típicas de la revista ABC.⁶⁵ Si bien los ejemplos son suizos y no italianos y, además, existe un consenso en el ámbito de los arquitectos modernos en repudiar el resultado del concurso del Palacio de las Naciones -recordemos que las crónicas incluyen este hecho como uno de los motivos para convocar el primer CIAM-, tal idea había sido descartada por sugerencia del editor en la primera edición. Sartoris, en esa oportunidad, colocaba dos recuadros vacíos y tachados con una leyenda que atribuía la ausencia de las imágenes a una “sugerencia” del editor (p. 11, 1ª ed.).

190



66. Marcello Fagiolo. **Alle origini ...**
op.cit. 27.

Bardi rescata la instalación de un punto de vista italiano en el campo internacional, sin caer en reafirmaciones de corte nacionalista.

Sartoris para presentar la fisonomía de un panorama rígidamente imparcial y nada dependiente de chovinismo, proyecta un punto de vista italiano sobre el hecho que emerge en la civilización actual: la búsqueda de la forma arquitectónica adecuada a su expresión (p. 3).

La búsqueda de la forma arquitectónica adecuada para expresar la civilización mecánica requiere de soluciones formales con validez universal. La operación de Sartoris, a los ojos de Bardi, no busca ser la expresión de lo italiano como repetición de las formas estilísticas del pasado, sino de la civilización presente en su validez universal y su carácter mediterráneo que deberá triunfar sobre Roma, centro del poder fascista.

(...) el Mediterráneo es visto como el centro místico del mundo arquitectónico, pero su 'omphalos' no está localizado en Roma, sino en el área lombardo-piamontesa: si el turinés Sartoris es el heredero de Guarini y Antonelli, Terragni es a su vez el último de los maestros comasos⁶⁶.

▼ Ejemplos de falsa arquitectura moderna utilizando las tachas típicas de la revista ABC

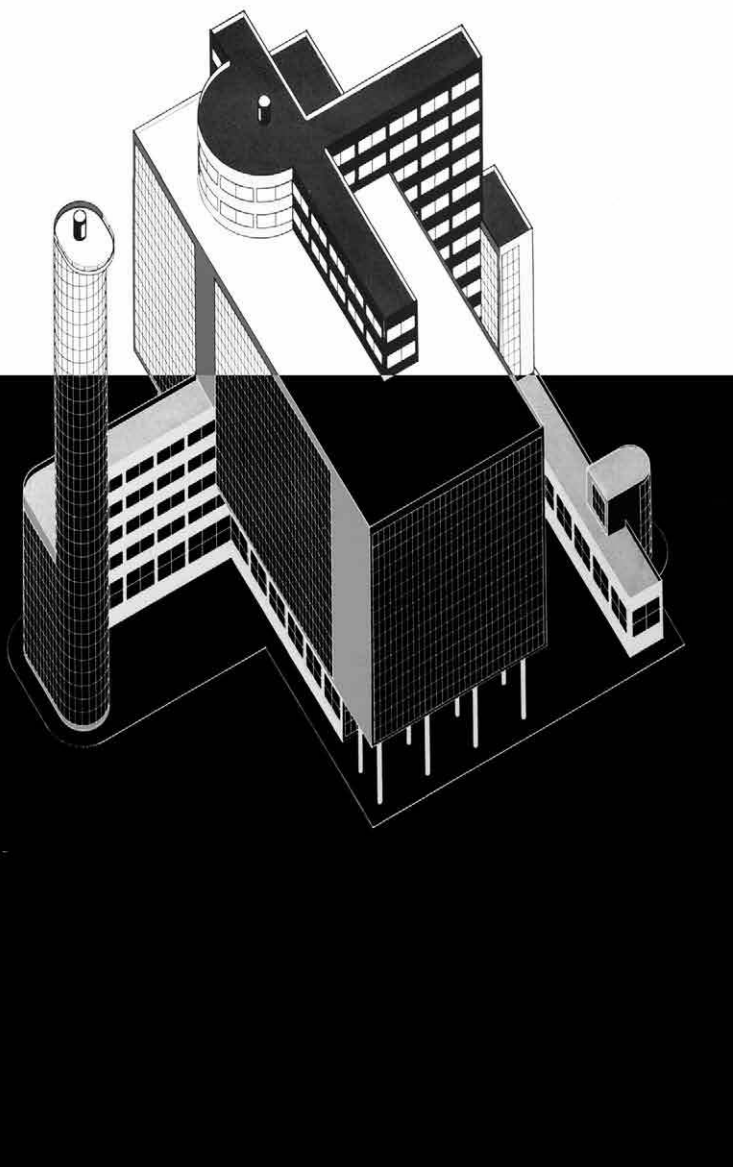


Sartoris nunca conquistó su aldea. Los avatares de la política y de la disciplina, las influencias de los grupos consolidados en torno al poder y las falencias que tenía la arquitectura moderna para encarnar los requerimientos de monumentalidad de los regímenes totalitarios, pueden contarse entre las causas del fracaso. Esta arquitectura racionalista italiana que se había ofrecido como puente entre la tradición y lo moderno se hacía eco de la civilización y de la revolución al mismo tiempo. Con esta confluencia entre pasado glorioso y presente con aspiraciones de trascendencia, quiso representar al Estado fascista, pero éste optó por otras que estaban vinculadas a la depuración de los lenguajes clásicos.

A pesar del fracaso en la disputa italiana, **Gli elementi...** fue un libro muy difundido y aceptado; lo demuestran sus tempranas traducciones al inglés y al francés y sus tres ediciones italianas, las dos últimas difundidas en América a través de las visitas de Bardi y del propio Sartoris. Entre sus principales aportes podemos señalar: haber recogido los debates de los CIAM y trazado el mapa de las posiciones en torno de la discusión entre construcción -*Bauen*- y Arquitectura; dar un lugar en el mapa internacional al Racionalismo italiano; alinearse con el concepto de "arquitectura" en su dimensión artística siguiendo la línea corbusierana, cuya validez universal y actualidad sostendría como representación de la civilización mediterránea en su versión actualizada de civilización mecánica; difundir una forma de mirar la arquitectura en clave racionalista, es decir, como envoltorio vaciado de su contenido material y funcional y, por lo tanto, como lenguaje, como combinatoria de elementos y, asociado a esto, ampliar las bases teóricas de la autonomía disciplinar de la arquitectura moderna.



► Imagen de Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna
Edición 1932



Editar un libro sobre cuatro libros ubicados entre las primeras teorizaciones de la arquitectura moderna corre el riesgo de que tal operación sea vista como el producto de una selección por la importancia capital de cada uno o como la propuesta de una secuencia de pensamiento sobre un mismo problema. En parte es verdad, pero la selección lejos está de pretender ser exhaustiva o de constituirse en una panorámica. Stil i epokha (1924), Bauen in Frankreich - Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton (1926), Von material zu architektur (1929) y Gli elementi dell'architettura funzionale (1932) fueron elegidos por la densidad de sus aportes y, también,

MATERIALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA

por la escasa atención que han recibido. Cada uno respondió con acento singular a la demanda sobre los materiales específicos de la arquitectura -en particular, el espacio, la estructura y la envolvente. En este sentido, resultan paradigmáticos.

ISBN 978-950-673-863-1



9 789506 738631

Ediciones **A&P**

Laboratorio de Historia Urbana
CURDIUR

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
UNR