



MODULO III
Historiografía de las primeras teorizaciones modernas

ESPACIO, ESTRUCTURA y ENVOLVENTE en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna

Ana María Rigotti Directora

ANPCyT: PICT Nº 33975/2005

Laboratorio de Historia Urbana
Centro Universitario de Investigaciones Urbanas y Regionales
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – UNR

Proyecto:

Estructura y envolvente en las primeras formulaciones teóricas de la arquitectura moderna
(ANPCyT: PíCT N° 33975/2005 - . SCYT UNR PIP 19 A094)

Directora:

Ana María Rigotti

Co Directora:

Silvia T. Pampinella

Investigadores:

María Pía Albertalli

Carla Berrini

Marina Borgatello

Carlos Candia

Luciana Casas

Daniela Cattaneo

Jimena Cutruneo

Alejandro Dalla Marta

Martín Gascón

Elina Heredia

Damián Plouganou

Eleonora Piriz

Edición:

Ana María Rigotti

Diseño

Damián Plouganou

© Ana María Rigotti, 2009

ISBN 978-987-25041-2-0

Esta publicación ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica

INDICE

Daniela Cattaneo, Jimena Cutruneo, Eleonora Piriz BRUNO ZEVI Y EL ESPACIO ORGÁNICO. TRAS LOS PASOS DEL GERMEN MODERNO	2
Damián Plouganou EL ANÁLISIS DE LA FORMA VISIBLE	6
Elina Heredia GIULIO CARLO ARGAN: "WALTER GROPIUS Y LA BAUHAUS" – 1951	9
Alejandro Dalla Marta ARQUITECTURA MODERNA, UN MOVIMIENTO ININTERRUMPIDO	14
Carla Berrini EL LUGAR DEL EXPRESIONISMO EN LAS TEORIAS Y EL DISEÑO DE LA ARQUITECTURA MODERNA	16
Martin Gascón Carla Berrini VINCENT SCULLY	23
Alejandro Dalla Marta NUEVO INICIO PARA LA ARQUITECTURA MODERNA	25
Martín Gascón LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO	28
Ana María Rigotti RESISTIR LA UTOPIA DEL RACIONALISMO MODERNO	30
Silvia Pampinella ¿CONSTRUCCION Y ESTETICA?	33
Carlos Candia DEMOLIENDO PRECEPTOS:	37
Marina Borgatello, Luciana Casas LA METÁFORA BIOLÓGICA Y SUS FALACIAS	41
Silvia Pampinella TÉCNICA, TECTÓNICA Y UTOPIA	47
Ana María Rigotti LA REDEFINICIÓN DEL SUJETO ANTIHUMANISTA EN LA ARQUITECTURA MODERNA	56
Ana María Rigotti LAS TEORIZACIONES DEL MODERNISMO MADURO EN EL DEBATE SOBRE ESENCIA Y APARIENCIA	59
Maria Pía Albertalli ESPACIO, ESTRUCTURA Y ENVOLVENTE COMO ÍNDICES DE LECTURA	64
Ana María Rigotti CATÁLOGO DESDE UN SESGO REGIONALISTA	67

En la formulación de nuestro proyecto de investigación se parte del presupuesto que “las revisiones históricas fundamentales” de la arquitectura moderna “se centraron en las rupturas lingüísticas, los intercambios con las vanguardias artísticas y la dimensión moral asociada al acento en cuestiones funcionales y de racionalidad productiva. Cuestiones tales como los recursos materiales específicos de la arquitectura o los sentidos y métodos de edificación fueron considerados de manera subsidiaria respecto a los debates ideológicos y estéticos”. En ese contexto, poca atención habría recibido la relación entre el espacio, la estructura y la envolvente, presente en las reflexiones normativas tempranas de la Arquitectura Moderna. También habría pasado desapercibida la importancia de las teorizaciones de Bötticher, Semper, Viollet-le-Duc, y Schmarsow como argumento de estas reflexiones. Advertíamos, sin embargo, la aparentemente novedosa aparición de estas cuestiones –reconsideradas como potencialidad poética de la tectónica- tanto en la historiografía (Frampton, Fanelli/Gargiani) como en la práctica arquitectónica de los últimos años.

Esta publicación resulta de nuestra preocupación por adentrarnos en una revisión de los principales textos historiográficos, para confirmar, perfeccionar o corregir estos primeros presupuestos. No pretendimos, sin embargo, construir un estado de la cuestión sobre el tema, ni elaborar una -otra más- sistematización de la historiografía de la arquitectura moderna. Antes bien se trató de un camino exploratorio tratando de rescatar la individualidad de cada texto, absteniéndonos de restituirlos en relaciones para asignar sentidos, interpretar procesos o construir periodizaciones.

En nuestras lecturas los interrogamos sobre su caracterización de la arquitectura de los años '20s y '30s y su integración en periodizaciones más generales. Sobre los grados de autonomía y especificidad que le adjudican respecto a las cuestiones contemporáneas, sus grados de ruptura con la tradición disciplinar y sus vínculos con otras prácticas artísticas. Por supuesto, nos interesaba fundamentalmente el lugar que ocupaba en sus análisis los temas asociados al espacio, la estructura y la envolvente y la densa tradición de reflexiones teóricas del siglo XIX sobre el tema. También los libros o textos que reconocen como iniciadores de una reflexión teórica y normativa sobre esta nueva arquitectura, y su caracterización.

Si bien los textos analizados fueron más, por su productividad hemos seleccionamos dieciséis para su presentación en el *Seminario sobre la historiografía moderna* realizado en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el día 27 de febrero de 2008, que contó con la presencia de la Dra. Arq. Claudia Shmidt como comentarista.

Se recopilan aquí, las presentaciones.

BRUNO ZEVI Y EL ESPACIO ORGÁNICO. TRAS LOS PASOS DEL GERMEN MODERNO

Daniela Cattaneo, Jimena Cutruneo, Eleonora Piriz

VA. Bruno Zevi. **Verso un'architettura organica**. 1945

SV. Bruno Zevi. **Saper vedere l'architettura**. 1948

HA. Bruno Zevi. **Storia dell'architettura moderna**. 1950

2C. Bruno Zevi. **Dos conferencias**. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, agosto de 1951

TH. Panayotis Tournikiotis. **The Historiography of Modern Architecture**. 1999

MA. Harry Francis Mallgrave. **Modern Architectural Theory**. 2005. pp. 346-348

Si bien ya han sido expuestos en numerosas oportunidades los lineamientos básicos de la historiografía de Bruno Zevi, entre sus aportes más significativos podemos mencionar la instalación de una postura crítica respecto al quehacer histórico y su énfasis en la necesidad de una lectura espacial. El rastreo de este camino aporta las claves de una lectura que, por primera vez en la historiografía de la arquitectura moderna, trabaja sobre un material propiamente arquitectónico –el espacio- distanciándose de las preeminentes lecturas formales- figurativas. Este planteo, que se ubica en una fuerte discusión teórica con Giedion, también estimulará, en direcciones disímiles, las indagaciones de autores como Banham, Benévolo y Argan.

Algunas claves de la orientación teórica de Zevi pueden encontrarse en su formación en EEUU; y en su orientación política antifascista. También en la reivindicación del caso italiano, trayendo ideas de Persico (crisis del racionalismo y surgimiento de una nueva cultura arquitectónica) y de Pagano (lo urbano como cívico, una racionalidad no racionalista).

Si bien podemos diferenciar dos momentos de sus teorizaciones, en este caso nos concentraremos en su postura de la segunda posguerra, donde cobra fuerza la idea de espacio que nos interesa.

Zevi ubica la génesis de la arquitectura moderna a fines de 1700, impulsada por las transformaciones del gusto (Arts and Crafts/ Art Nouveau), el desarrollo de la técnica, la aparición de los “ismos” abstracto figurativos y el nacimiento de la urbanística moderna (utopistas del S XIX). En ésta, denominada por él “la Primera época de la arquitectura moderna” rastrea como precursores teóricos a Pugin, Schinkel, Ledoux y Semper, y se extiende hasta la obra de Adolf Loos.

Posteriormente, en el período comprendido entre las décadas de 1920 y 1940, identifica dos momentos correlativos que denomina: Racionalismo (los años 20's) y Arquitectura Orgánica (a partir de 1930). Ambos se encuentran ligados en el marco de un trabajo que entiende el desarrollo histórico como un continuo espiral en sintonía con la línea de Benedetto Croce, proponiendo Zevi un modelo helicoidal para la evolución de la historia de la arquitectura. También comparte con Croce la idea de la utilidad de la historiografía para comprender experiencias precisas que nos iluminan sobre la génesis de los hechos. En este sentido la historia es ante todo conocimiento, y conocimiento contemporáneo; no es el pasado, sino que está viva en cuanto su estudio está motivado por un interés que surge en el presente.

Plantea asimismo la relatividad de los períodos históricos, y al sostener que “la historia de los arquitectos es la historia de la arquitectura” (2C34), demuestra que hay personalidades que escapan a las periodizaciones, y que la complejidad de ciertos temas exige idas y vueltas que no pueden resumirse en un relato lineal. En este marco su historia no se presenta como un punteado de hechos ordenados cronológicamente; sino como el rastreo del “germen de lo moderno” en la arquitectura. Al respecto, encuentra en la arquitectura orgánica el momento de mayor expresión en la evolución de la arquitectura, una fase posterior y superior al racionalismo, donde finalmente ésta puede hacerse eco de las necesidades psicológicas y vivenciales de los sujetos.

Zevi ubica en la década de 1920 el período racionalista o funcionalista –términos que utiliza indistintamente- en Europa y el período del Estilo Internacional en EEUU. En palabras de Zevi: “El atributo racionalista o funcionalista indica que, como reacción ante la arbitrariedad académica de un siglo de plagios, se reivindicó el principio de la adhesión al fin económico-social y a la técnica de construcción del edificio: una mentalidad positivista y mecanicista prevaleció necesariamente en una fase histórica que debía asimilar definitivamente, en una década, la lección de la revolución industrial y el urbanismo. El

calificativo de internacional es exacto, por cuanto internacionales fueron la renovación del gusto, los descubrimientos técnicos, las teorías sobre la visión estética y los fenómenos sociales" (HA58).

Esta arquitectura habría madurado las bases de la Primera Época de la arquitectura moderna ya que "el racionalismo reduce a los términos mínimos el vocabulario figurativo. La simplicidad, la reducción de los medios expresivos es un signo de épocas maduras, no de períodos primitivos" HA120. Madurez que encuentra en las cinco personalidades que considera más relevantes dentro del racionalismo europeo: Gropius, Mies, Mendelsohn, Le Corbusier y Oud.

Su primer libro, **Verso un'architettura organica** -de 1945- puede considerarse una reacción crítica a los límites del racionalismo europeo de los 20's. Un capítulo clave de su investigación histórica consiste en delimitar las causas del estancamiento que llevaría a la crisis del Movimiento Moderno en la década del 1930. Entre ellas, la inadecuación entre las posiciones utilitarias y mecánicas del racionalismo y las necesidades de la gente; el agotamiento del lenguaje abstracto al no corresponderse el desarrollo funcional y la abstracción estética; el dogmatismo de la arquitectura moderna por un lado y su transformación en estilo por otro; el costo y la inadecuación a algunos climas de una arquitectura que demostraba en el fondo no ser funcional.

Resulta importante aclarar que Zevi pertenece a la primera generación de historiadores que escribe sobre un cuerpo historiográfico de la arquitectura moderna ya instaurado; no tiene que fundar. Sus tres fuentes más importantes fueron las obras de Pevsner, Behrendt y Giedion. Textos que si bien considera fundamentales, cuestiona y discute para formular y sostener su postura.

En el caso de **Verso un'architettura organica**, es clara su oposición a los principios racionalistas que Giedion plantea cuatro años antes en **Espacio, Tiempo y Arquitectura**; también es evidente su crítica, desde el título mismo, para **Hacia una arquitectura** de Le Corbusier; publicación que tilda de "escritos sin fundamento teórico" (HA277).

LA ARQUITECTURA ORGÁNICA COMO SUPERACIÓN DEL RACIONALISMO

Para Zevi la arquitectura moderna sobrevivió a finales de los años 30's y en los 40's, sólo en aquellos arquitectos que pudieron alejarse de las limitaciones racionalistas o *clichés* de la generación anterior y estaban practicando una arquitectura a la que denominó "orgánica", con la "clara conciencia de derivar del racionalismo y de constituir una superación, pero no una oposición de éste" (HA358).

"Zevi plantea la arquitectura como un tema primordial dentro del marco de una lucha más general" (TH68), relacionada con una sociedad moderna tanto en sus dimensiones culturales como políticas. La arquitectura moderna es aquella que está en condiciones de provocar un cambio social, entendiendo que "en la base de la renovación arquitectónica moderna hay una causa social" y sintetizando que "el mundo de la libertad -y por consiguiente también el de la libertad artística- es válido sólo si afronta el problema social" (HA44).

De allí surge que la belleza orgánica es la belleza en su expresión más simple, referida a la adecuación, donde "lo orgánico está basado por lo tanto, en una idea social y no en una idea figurativa" (VA76). Surge también de allí que "el material ya no se plasma y articula para servir a la intención artística, sino que su disposición se ordena previamente para transformarse en la propia intención artística: la paleta pasa a ocupar el puesto de cuadro" (LM89).

En este contexto, lo específico de la arquitectura es el espacio. Y esa conciencia espacial propia de la arquitectura también lo es del espacio urbano, pues arquitectura moderna y urbanismo son para él una misma cosa. La conciencia espacial, al ser producto de la respuesta a necesidades psicológicas, tiene como consecuencia el compromiso social; "Una cultura liberada del racionalismo, una cultura espacial en cuanto al medio y psicológica y social respecto al fin" (HA329).

Los arquitectos que marcan esta nueva dirección son Aalto en Escandinavia y Wright en EEUU. A partir de la obra de este último, Zevi establece un conjunto de elementos positivos de la arquitectura orgánica. Ellos son: el espacio interior como modo de expresión de la arquitectura; la planta libre en cuanto flexibilidad y continuidad del espacio según las necesidades de los individuos; el exterior como consecuencia del interior y la unidad del interior con el exterior; la naturaleza de los materiales (propios del lugar); y la casa entendida como refugio.

ARQUITECTURA ORGÁNICA = ESPACIO

En sus escritos posteriores Zevi continuará definiendo la arquitectura orgánica cada vez más mediante la noción de espacio, el tema que persigue en su siguiente libro de 1948: **Saber ver la Arquitectura**. Aquí el autor pareciera reiterar lo que cincuenta años atrás fuera el argumento de Schmarsow -aunque omitiendo su referencia-, siguiendo esta idea de que "la historia de la arquitectura es primeramente la historia de las concepciones espaciales" SV32. De este modo, considera el desarrollo histórico de la arquitectura localizando la concepción espacial desde los griegos, pasando por la era barroca, hasta los tiempos modernos.

Pero este marco se expande con la intención de Zevi de establecer para la arquitectura "una claridad de método" y "un orden cultural" en los cuales los manifiestos y polémicas de la vanguardia (valores escultóricos y pictóricos) cedan el paso a un único camino para evaluar la arquitectura como espacio (SV17y21). De este modo, Zevi llega a reducir las concepciones modernas del espacio a dos niveles: la racionalmente interpretada -la planta libre o abierta de los funcionalistas, contenida dentro de una geometría regular general- y la concepción espacial orgánica de Wright. Recién allí se apodera de la complejidad espacial de Wright como una justificación de su concepción orgánica.

El espacio de Zevi es fenomenológico, es un elemento expresivo. Su postura se asocia a la concepción judía de espacio-tiempo. Tournikiotis remarca cómo Zevi sigue la teoría de Thorlief Boman según la cual, para el pensamiento judío el ser es inconcebible sin el movimiento, distinción que aplicada a la arquitectura entiende al edificio como un "espacio en funcionamiento", en contraposición a un objeto estático. Así, mientras la concepción griega enfatiza la forma, la judía enfatiza la función. De allí se explica la arquitectura orgánica, entendida como flexible, en constante evolución, no sujeta a reglas estéticas predeterminadas ni a pautas formalistas y que según Tournikiotis se condice con "los ideales democráticos" (TH70).

Además de la influencia de Schmarsow y Boman (a quienes nunca menciona), es en teóricos como Viollet-le-Duc, Ruskin o Semper en dónde se pueden encontrar los indicios del posterior desarrollo de Zevi. No se pelea con ellos, incluso podría decirse que le son más útiles que los historiadores. Los emplea para acentuar sus hipótesis y los considera una herencia cultural más "sana" que la historiografía propuesta por sus contemporáneos. Ejemplo de ello es la siguiente cita: "Si Morris representa el acento social en los orígenes del movimiento moderno; Ruskin y Viollet-le-Duc esa premisa orgánica y estructuralista; Ledoux ese sustrato racionalista (...) La necesidad de expresar la función del edificio y su contenido psicológico es planteada por Semper por medio de la afirmación de que toda estructura edilicia deriva del material usado, del método de construcción y del fin funcional de la misma" (HA158-9).

Las referencias casi textuales de Schmarsow respecto de un espacio pensado desde el interior y la cuestión psicológica, no le bastan para reivindicar a Wright como portador del germen del espacio moderno. Sobre todo porque éste critica el principio del revestimiento de Semper al que tilda de haber llevado a la arquitectura por la falsa vía de la externalización.

Semper, en cambio, le resulta mucho más útil para reivindicar a Wright, admitiendo el principio del revestimiento como recurso aceptable, la arquitectura como espiritualización de las formas, la concepción evolutiva de la arquitectura y haciendo hincapié en las variables sociales y culturales que insinúa. Los cuatro elementos de Semper -que estarían en principio relacionados con operaciones técnicas pero que sobre todo tienen un sentido simbólico para el sujeto, en especial el tema del montículo y el techo como inicio de la arquitectura- son la base de aquella planta libre que según Zevi posibilitaría la apertura espacial que lleva luego a lo orgánico en consonancia con la obra de Wright.

Sin embargo, a diferencia de estos autores que pensaban el espacio en cuanto recinto cerrado y sus teorías eran motivadas por cómo contener el interior, Zevi piensa en un espacio que se abre al exterior, incorpora el afuera y la idea de espacio abierto.

EL GERMEN DE LO MODERNO.

En esta interpretación los elementos, espacio, estructura y envolvente se organizan de manera particular en la arquitectura racionalista y en la orgánica.

Mientras en la primera se determinaba ante todo la estructura, luego la envoltura edilicia y sólo al final la dimensión de los espacios internos; en la arquitectura orgánica la distinción entre la malla estructural y los volúmenes de Le Corbusier o los planos de Mies Van der Rohe desaparece, al verse todos los elementos

de la arquitectura reunidos en nombre de una absoluta visión espacial. "La dependencia de la arquitectura respecto a la pintura y a la escultura termina por el instrumento del espacio, característico sólo de la arquitectura" (HA324). Un espacio donde la dimensión temporal se inserta en el edificio mediante la diversificación de los materiales y las formas.

Un rol determinante en la fundación de su *arquitectura orgánica* reviste la instauración del grupo De Stijl como puerta de entrada de la espacialidad moderna a Europa. Al establecer el quiebre en el espacio americano y localizar allí el "germen de lo moderno". Zevi utiliza al grupo holandés como nexo con el desarrollo de una espacialidad-temporalizada (Schmarsow - Boman) surgida en la obra de Wright, y comienzo de la ruptura con la caja cúbica europea.

Zevi denota que para Wright la planta libre no es sino el resultado final de una conquista expresada en términos espaciales. Y su aproximación espacial resulta más lograda por su mayor conciencia de tomar en cuenta las necesidades y psicología de los usuarios. A estas interpretaciones fisiopsicológicas se suma a la teoría de la "empatía", y aquí es donde su razonamiento se vuelve más original aún. Citando a Fiedler, Wölfflin y Geoffrey Scout, argumenta que en la percepción de los espacios "nosotros vibramos en afinidad con ellos, desde que ellos despiertan reacciones tanto en nuestros cuerpos como en nuestras mentes", y que por ello "la arquitectura transcribe estados de sentimientos en formas estructurales, humanizándolas y animándolas" (SV 188).

Es en este reino de la experiencia espacial donde se encuentra la esencia de la concepción orgánica de Zevi. Una concepción que, lejos de sugerir un retorno a las formas wrightianas, permite regresar a los materiales naturales y a las complejidades funcionales a la arquitectura moderna, donde prevalece "el placer de vagar sin las imposiciones de la perspectiva" (LM73) y donde técnica y estética quedan subordinadas a la dimensión social de la arquitectura.

ZEVI Y EL CUERPO CRÍTICO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Ya hemos mencionado que Zevi trabaja sobre un cuerpo historiográfico existente; textos que si bien considera fundamentales, cuestiona y discute para formular y sostener su postura.

Los ítems sobre los cuales centra su discusión versan sobre las periodizaciones, y en particular aquellas que proponen al racionalismo como última fase del Movimiento Moderno. Allí discute con las historias de la arquitectura moderna de Platz, de Pevsner, de Behrendt y de Giedion, destacando la de Behrendt (*W. K. Behrendt, Modern Building: Its nature, Problems and Form*, New York, 1937) como la única en denunciar la crisis de esta tendencia y que "se refiere a la tendencia orgánica de Wright como posible camino de salida de la crisis racionalista." HA311

Por otro lado, discute el análisis aislado de las obras, al cual contrapone un análisis integral del contexto, incluso con la vida del arquitecto. Y en esta postura condena el focalizar en un solo aspecto o variable de la arquitectura para realizar una crítica -análisis tecnicistas, análisis figurativos, etc.-, particularmente con el Giedion de *Space, Time and Architecture* la "posición metodológica según la cual los únicos factores válidos en arquitectura son aquellos que se pueden traducir a términos de progreso mecánico o de teorías abstracto-figurativas" (HA312).

Asimismo rechaza la vinculación directa que se hace de la arquitectura con las corrientes pictóricas y la exagerada importancia a los ismos abstracto-figurativos de las visiones de Pevsner y Giedion, reivindicando teóricos y arquitectos olvidados como Pérsico, Mendelsohn y Gaudí.

Si bien en los textos hasta aquí mencionados se centran sus cuestionamientos, otras teorizaciones sobre la Arquitectura Moderna son objeto de críticas en su Historia de la Arquitectura Moderna. Como la "historia anecdótica" de Gustav Platz (*Die Baukunst der neusten Zeit*, 1927), *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* de H. R. Hitchcock (1929) que "ordena el caso europeo según la lógica Americana" y la "complicada exposición de las tendencias europeas en la cual se confunde continuamente gusto con arte" de Alberto Sartoris (*Gli elementi dell'architettura funzionale*, 1932).

EL ANÁLISIS DE LA FORMA VISIBLE

Damián Plouganou

Colin Rowe: **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**, Barcelona, 1978 [1976]
recopilación de artículos escritos entre 1947 y 1960

Los artículos compilados en este libro ya circulaban a manera de fotocopias o revistas piratas por las manos de los estudiantes a mediados de la década del cincuenta. La importancia de esta publicación reside en la clara influencia que esta serie de escritos tendría posteriormente en la obra de los Five Architects, o James Stirling.

Discípulo de Wittkower, Rowe trabaja en una serie de análisis de conocidas obras de arquitectura moderna, estableciendo en varios casos una comparación con obras manieristas. Los análisis profundizan sobre cuestiones de composición formal, proporción, o como en el caso de *Transparencia literal y fenomenal*, sobre los efectos visuales de la arquitectura.

La arquitectura en la edad del humanismo (1949) de Rudolf Wittkower había hecho foco en un exhaustivo análisis de obras del período Manierista y Renacentista tomando forma en una compilación de ensayos dedicados a diferentes obras o personajes; la forma, las proporciones o las sutiles medidas que Miguel Angel anotaba en los planos de la escalera de la Biblioteca Laurenciana son por primera vez puestas en relieve y tenidas en cuenta. Su ejercicio crítico se basa en "llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en las pretensiones de la erudición recurriendo tan pocas veces como sea posible a referencias ajenas a sí mismo". (p 23) Este método es el que Rowe va a aplicar a los análisis sobre la arquitectura moderna innovando una historiografía que, hasta el momento, había mantenido un discurso enfocado exclusivamente en la importancia de la técnica y la construcción, evitando referirse directamente a la forma o a la composición como un tema posible dentro de la búsqueda de los arquitectos modernos.

Recurriendo a un muy reducido número de citas, seleccionadas apropiadamente, los análisis de Rowe prescinden mayoritariamente del discurso del autor, centrándose en una serie de interpretaciones extraídas de la obra construida, o en muchos casos de los dibujos. Este método es el que lo impulsa a establecer las comparaciones liberándose de la distancia histórica que separa a la arquitectura moderna de la del siglo XVI. La forma visible es la que le permite generar nuevos vínculos.

En *Las Matemáticas de la Vivienda Ideal* (1947) pone en paralelo la Villa Malcontenta, de Palladio, y con la villa en Garches de Le Corbusier. Rowe nos muestra cómo, a pesar de la distancia temporal y la aparente diferencia que existe entre las dos obras, se encuentran relacionadas a partir de varios puntos.

La cuestión del emplazamiento posiciona a las dos obras como villas ideales, como posibles materializaciones de un sueño bucólico, confirmadas por las expresivas descripciones que los propios autores realizan de ellas.

Detrás de la imagen superficial de cada vivienda se esconden una serie de similitudes geométricas. Ambas se conciben como bloques únicos, una aproximación al arquetipo platónico de la vivienda ideal, la idea de la casa como cubo.

Los diferentes sistemas estructurales no significan, para Rowe, un impedimento en las búsquedas formales de ambos arquitectos. Es decir que aunque existiese una justificación en la estructura por parte de los autores, no alcanzaría para argumentar sus intereses.

El sistema estructural de Palladio exige casi necesariamente que se repita la misma distribución en todos los pisos del edificio, mientras que la sustentación en puntos permite a Le Corbusier una distribución flexible; aunque ambos arquitectos sostengan unos de vista que no se hallan plenamente justificados por las razones que nos ofrecen. La sólida estructura de las paredes, según Palladio, exige una absoluta simetría: el esqueleto de un edificio, proclama Le Corbusier, requiere una libre distribución. Ambas posiciones podrían ser, cuando menos parcialmente, exigencias personales de su depurado estilo, pues son muchos los edificios asimétricos de estructura tradicional que continúan en pie y no menos los de esqueleto moderno cuya distribución convencional sigue siendo satisfactoria. (p13)

Ambos arquitectos encuentran también refugio en las matemáticas. Aunque Palladio podía gozar de las bases científicas y religiosas que poseía la proporción, también Le Corbusier se refiere a las matemáticas como "verdades reconfortantes".

Para Le Corbusier, la demostración de las virtudes de la disciplina matemática se centra en la fachada, en la búsqueda de la sección áurea; en cambio, las pequeñas anotaciones que Palladio realiza en sus planos, se notan más convincentes en sus plantas que en sus alzados. Esto se debe a que para Palladio la planta debe ser la demostración de la "pureza de la cosa en sí", sin complicaciones; mientras que sus alzados sufren necesariamente la adulteración de los órdenes tradicionales.

En ambos edificios (refiriéndose a la Malcontenta y a Garches), sin embargo, existen elaboraciones de detalle sobre el esquema predominante que van complicándose debido a esa interacción de un sistema subsidiario. Por ejemplo: con la extensión vertical mediante el arco y la bóveda, en diagonal con la línea del tejado y del frontón, Palladio modifica las asperezas geométricas de su cubo; y ese empleo de elementos circulares y piramidales con el cuadrado parece ocular y amplificar, a un tiempo, la intrínseca severidad de los volúmenes. De todos modos, el arco, la bóveda y la pirámide figuran entre las prerrogativas de la construcción con paredes maestras. Pertenecen a las variantes admitidas por el plano tradicional, el "plan paralizado"; y esa introducción de formas en arco y de techos en punta es una libertad que Le Corbusier no se puede permitir en Garches, ya que en el edificio de esqueleto moderno lo que predomina, evidentemente, no son, como lo eran en la sólida construcción de paredes maestras, los planos verticales. Ahora son los planos de los pisos y los techos horizontales; y, por tanto, aquella especie de parálisis que Le Corbusier advertía en la planta de los edificios con paredes maestras se ve, en cierta medida, trasladada a la sección de los edificios de estructura de hierro u hormigón. Es posible agujerear los suelos para dar cierto movimiento al espacio vertical, pero la calidad escultórica del edificio como esculpido ha desaparecido y es imposible que exista algo reminiscente de la firme transmutación seccional y de la modelación del volumen que hallábamos en Palladio. Al seguir los planos predominantes de la construcción, la elaboración y extensión de la estructura del edificio debe producirse, por el contrario, horizontalmente. En otras palabras, se ha cambiado la libertad de la planta por la libertad de la sección, pero las limitaciones del nuevo sistema continúan siendo casi tan tajantes como las del antiguo; y, aunque la sólida estructura de las paredes maestras ha sido tumbada de lado, trasladando al plano las antiguas complejidades de la sección y las sutilezas del alzado, parecen existir razones que nos inducen a juzgar que la elección de la planta por parte de Palladio y del alzado por parte de Le Corbusier son, respectivamente, documentos muy ilustrativos de una elemental regulación matemática." (p18)

Tanto en el citado ensayo, como en *Manierismo y arquitectura moderna* (1950), se pone de manifiesto la conflictiva relación entre la arquitectura moderna y el pasado. Permite, a la vez, reforzar la continuidad y entidad disciplinar haciendo productiva la puesta en revisión la arquitectura del siglo XVI para discutir el presente, aunque evitando una necesaria adhesión al viejo discurso.

Este mismo análisis le sirve para poner de manifiesto las ocultas diferencias conceptuales entre la obra de Mies van der Rohe y la llamada "neopalladiana" o "miesiana" en los años '50, en el ensayo *Neo-clasicismo y arquitectura moderna* (1956)

El ensayo sobre la Tourette se enfoca en una fina apreciación acerca del recorrido y la percepción espacial de la obra, poniéndose en los pies de un visitante, y estableciendo a la vez comparaciones con la Acrópolis de Atenas.

Por otro lado, en *Transparencia literal y fenomenal* (1963), artículo que escribe junto a Robert Slutzky, Rowe intenta esclarecer que, tanto en el arte como en la arquitectura moderna, la transparencia puede tener dos definiciones diferentes: la primera es la de diccionario, la literal, física, que permite ver a través con claridad, certeza, estabilidad; la fenomenal, en cambio, no estaría en relación a la cualidad física de la sustancia, sino a la disposición de formas que permiten entrever a través de una lectura intelectual: más que ver se comprende y no puede dejar de ser ambigua e inestable. Un primer acercamiento lo realiza Gyorgy Kepes, en *Language of Vision*

*Si vemos dos o más figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que le es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia, es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equivoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas. (Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, 1944) (p156)*

Se trata de un concepto de transparencia bastante distante a lo que entendemos por la cualidad física de una sustancia transparente. "De hecho, mediante esa definición, lo transparente deja de ser lo que es perfectamente claro para convertirse en algo ambiguo" (p156)

Rowe encuentra las fuentes de la transparencia literal en la estética de la máquina y en la pintura cubista; y la transparencia fenomenal, exclusivamente de la pintura cubista. Cualquier lienzo cubista de 1911-1912 podría servir para ilustrar la presencia de estos dos niveles de lo transparente.

La insistencia del cubismo a adoptar una vista frontal para toda la escena, de eliminar cualquier elemento que sugiera profundidad, la paleta limitada de colores, la contracción del espacio, son características del cubismo analítico. A través de la comparación de obras de Picasso, Moholy-Nagy, o Léger, Rowe va ilustrando las sutiles diferencias que nos llevan a los dos conceptos de transparencia.

Advirtamos que (en la pintura) la transparencia literal tiende a ser asociada con el efecto de trompe l'oeil de un objeto translúcido en un espacio profundo y naturalista; mientras la transparencia fenomenal parece darse cuando un pintor busca la presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído." (p161)

La transparencia literal, en la arquitectura, se convierte en un hecho físico; la transparencia fenomenal, en cambio, es más difícil de conseguir. En general, los críticos han asociado la transparencia arquitectónica a una simple transparencia de los materiales. Este es el caso de Kepes, o de Giedion en su análisis de la Bauhaus.

En L'Arlesienne de Picasso, cuadro que proporciona la base visual a estas inferencias de Giedion, esta transparencia de planos superpuestos se exhibe con total obviedad. En él Picasso nos ofrece planos que parecen ser de celuloide. El observador tiene la sensación de mirar a través de ellos y, al hacerlo, sus sensaciones son, sin duda, un tanto similares a las del observador del ala de los talleres de la Bauhaus. En ambos casos descubrimos la transparencia de los materiales. Pero además Picasso, en el espacio de su tela construido lateralmente, y mediante la compilación de una serie de formas mayores y menores, también nos ofrece las ilimitadas posibilidades de otras alternativas de interpretación. L'Arlesienne tiene el sentido fluctuante y equívoco que Kepes reconoce como característico de la transparencia: pero la pared acristalada de la Bauhaus, superficie sin ambigüedades que da un espacio que también carece de ellas, parece carecer curiosamente de esa cualidad: de modo que, si queremos encontrar evidencias de lo que hemos designado como transparencia fenomenal, deberemos bucear en otros ejemplos. (p162)

Rowe establece una comparación entre un exponente del concepto de transparencia literal (la Bauhaus) y otro de transparencia fenomenal (Garches). En este último, la transparencia no se encuentra precisamente en los vidrios de sus ventanas horizontales, ya que detrás de ellas tenemos la idea de otro espacio estrecho que se mueve paralelamente a las aberturas, y lo que define este espacio es un plano que podría ser el mismo que forma parte de la planta baja y las paredes independientes de la terraza. Se trata de un plano imaginario, aunque no por ello (según el autor) menos real. De esta manera la transparencia se obtiene no por medio del vidrio de las ventanas, sino "haciéndonos tomar conciencia de los conceptos primarios que se interpenetran sin la destrucción óptica de los otros". (p163)

Así llegamos al concepto de "espacio estratificado", una elaborada concepción de la vista frontal, que pone en relación la transparencia fenomenal de la arquitectura con la pintura, basados en una reducida serie de fotografías seleccionadas intencionalmente. La transparencia fenomenal deviene, según Rowe, de la organización; se trata de una transparencia tal vez más intelectual.

G. C. ARGAN: “WALTER GROPIUS Y LA BAUHAUS”

Elina Heredia

Giulio Carlo Argan, **Walter Gropius y la Bauhaus** [Walter Gropius e la Bauhaus, Torino 1951]

Para este trabajo se han empleado dos ediciones diferentes: Colección Punto y Línea. Ediciones G. Gilli S.A. (WGB GG) Editorial Nueva Visión (WGB NV)

Para Argan la arquitectura moderna comienza en 1911 con el edificio de la Fagus de Gropius y Alfeld que allí encuentra los quiebres y los nuevos planteos, algunos ya enunciados por Behrens. Pero la obra maestra de la arquitectura moderna sería el edificio del Bauhaus de 1923 en Dessau.

Argan toma la obra completa de Gropius, teórica y práctica, cuestiones inseparables para ambos, como mejor representación de la nueva arquitectura y de los nuevos ideales que se plantearon en las primeras décadas del siglo XX.

Los primeros indicios de este cambio se habrían comenzado a evidenciar con el Iluminismo. La caída del artesanado y el surgimiento de la producción industrial hicieron girar la orientación del arte, que se vio despojando de su visión naturalista para llegar a su base de pura racionalidad.

En **L' Arte Moderna 1770/1970** de 1977, plantea la “absoluta autonomía de la esfera del arte” siendo responsable de su propia actividad y sin poder abstraerse a la propia realidad histórica y “de su articulación con las otras actividades humanas, o sea de su lugar y de su función en el sistema general de la cultura de la época.” El artista ya no se referirá a grandes ideales cognoscitivos, religiosos o morales, sino a ideales específicamente estéticos y decididamente se declara como ser de su propio tiempo y se aboca a resolver los problemas y situaciones actuales. El arte sólo puede entenderse vinculado a los modos de producción.

Dentro de esta declarada autonomía del arte, la arquitectura -suma de todas las artes y de todos los modos de hacer y en su absoluta constructividad espacial- tiene la capacidad de resolver también los problemas de la existencia humana, siendo también autónoma.

Define a la *arquitectura moderna* por el espacio; desde él se operaría su continuo hacer como construcción de la conciencia, clarificando el espacio confuso del mundo actual y cristalizando la visión del mundo propio de una época. El espacio moderno no sólo construye la visión del mundo y, tiene el poder reformador y sanador de la sociedad enferma. WGB NV 47 Siendo abarcadora de todos los actos de la existencia humana, la arquitectura moderna define el espacio, media y condiciona las relaciones vitales del hombre, es casi un segundo cuerpo para una vida social elevada y auténtica.

Los elementos constitutivos del espacio son el número y el movimiento. Únicamente con el número el hombre distingue las cosas, comprende y ordena el mundo de la materia (...) Únicamente la divisibilidad permite al objeto destacarse de la materia originaria y asumir la forma propia (...) la materia está dominada por la mente y por la mano. La mente concibe el espacio matemático en términos de números y dimensiones”. WGB NV 48

Se manifiesta por la ligereza de la estructura, la luminosidad, el *plain air* a través de utilizar los grandes planos vidriados, por el placer de emplear objetos artísticos. La pone en relación a la fenomenología ya que al desarrollarse por la experiencia en el hacer concreto, el placer que genera “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”. WGB NV 31

La construcción pura, libre de todos fines (Zweckentbundene) resulta únicamente de la voluntad de todos los pueblos, no depende de individuos aislados”. WGB NV 47

En la primera posguerra toda la arquitectura europea se funda en el trinomio: racionalismo - función social -internacionalismo.

El internacionalismo implica el problema de la función social del arte en relación a la vieja discusión que viene del clasicismo entre lo bello y lo útil. “La arquitectura no solo será la nivelación de técnica y forma sino, al mismo tiempo, el instrumento y la imagen de una nueva organización social”. WGB GG8.

El arte moderno sustituye el modelo de la naturaleza por la imagen, una imagen que se construye racionalmente.

*Los esquemas formales (línea, plano, volumen, color, etc..) son requeridos al arte, no a la naturaleza (...)
Si el arte no es una forma que se deduce sino que se imprime a la realidad, o bien es el simultáneo
construirse y evolucionar de la conciencia del mundo, resulta claro que el arte no es más una creación
perfecta, concluida, sino una continua creación WGB NV30*

*No es más una revelación del mundo que se da al artista en la gracia de la inspiración, sino la perfección
de un hacer que tiene en el mundo su principio y su fin y se cumple enteramente en la esfera social" WGB
NV29.*

*... proceso con el cual la conciencia configura lo real en formas simples nuevas (...) la forma que se crea
es asimismo la forma más actual de la realidad y la más conforme a la condición de la conciencia que la
crea WGB NV29*

Agotado la idea figurativa tradicional, aspira a ser un arte internacional, supra histórico y antinaturalista. Ya no podrá haber "renacimientos", ningún retorno artístico. El arte debe ser absorbido en la circulación de la vida por lo que no puede delegarse a la individualidad y estará necesariamente asociado a los medios de producción.

*Desde el punto de vista marxista, todo proceso histórico, aun en el arte, depende del desarrollo de los
medios de producción (...) El arte debe servirse de los medios industriales de producción, los únicos que
pueden introducirlo en la vida social moderna. WGB NV 16*

Toda la obra de Argan se sustenta en el pensamiento marxista y en la búsqueda del sentido del arte en su propia historia, soslayando las facultades innatas de los artistas o los principios absolutos. Por eso mismo, si el arte es un fenómeno histórico, no hay garantía que sea eterno, por lo que se encuentra en un proceso de continuo cambio por acción humana, entiéndase, por acción colectiva, nunca individual.

Traza una línea conectora con los planteos de Worringer sobre el fin del arte naturalista. El arte moderno sustituye el modelo de la naturaleza por la imagen, una imagen que se construye racionalmente. Lo bello no es el fin del arte, sino un elemento de la realidad que el arte crea. Una obra de arte es también realidad. Lo bello se manifiesta solo a posteriori, en la realidad que el arte produce, o sea que lo bello tiene que ver con el placer que la obra de arte procura.

También con Fiedler considera al arte como conocimiento, apartado del goce y el enriquecimiento arbitrario, como desarrollo necesario de la imagen del mundo. Así, la teoría de lo bello se sustituye por una teoría de la visión que requiere de una pedagogía artística particular que fue la madurada en la Bauhaus. Sobre todo está presente Riegl, tanto por haber pensado la artesanía como arte (idea que perfeccionará la Bauhaus poniéndola en correspondencia con la pura visualidad al servicio del conocimiento y basada en la calidad literal de su forma) como por sus conceptos de *Kunstgeist* y *Kunstwollen*.

Reconoce en Pevsner haber sentado las bases ideológicas del movimiento artístico moderno y también sitúa a Gropius siguiendo la tradición de ideas de Ruskin y Morris que despreciaban el individualismo que llevó al arte a la degradación.

Argan ubica a Gropius cercano a la fenomenología en la que se funda su concepto de arte para la acción, sin reducirlo a meros efectos psicológicos como critica en Zevi.

*...los procesos formales del arte es afín a la dialéctica de la filosofía fenomenológica (sobre todo la de
Husserl), a la cual está de hecho históricamente ligada. Se trata de deducir de la pura estructura lógica del
pensamiento las determinaciones formales de validez inmediata, independientemente de toda
Weltanschauung WGB GG7*

La arquitectura moderna, consecuentemente, sustituiría el espacio homogéneo y constante por la idea del espacio continuo o en desarrollo de la cuarta dimensión, del espacio-tiempo. A diferencia del cubismo que lo pensaba como contemplación, acá se propone vivirlo como el presente absoluto. Habla de un espacio no perspectivico, antinaturalista, asimétrico, dinámico, que se reconoce a través del movimiento, en la acción, en el que no se puede medir la distancia.

El espacio arquitectónico ya no es más una realidad cierta y corporal sino un devenir o construirse que revela en la arquitectura una ley dinámica interna o esquema de agregación, por eso solo podrá determinarse en una sucesión ilimitada y continua de situaciones. Todo esto se proyecta, se idea, se diseña. Las formas ya no son masas, volúmenes o superficies obedeciendo a espacios preordenados y estáticos de la naturaleza. Las formas nacen del espacio que designan, componiendo una escena para la

vida una escena de dimensiones infinitas, en la que no se distinguen actores de espectadores, acción y escenario, real o ilusorio, quieto o inmóvil, positivo o negativo. WGB NV 79

El espacio artístico viviente puede ser construido únicamente por hombres cuyo conocimiento y habilidad técnica obedezca a todas las leyes de la estática, de la mecánica, de la óptica, de la acústica y encuentren en el común dominio de ellas el medio seguro para realizar viva y corpórea la idea que llevan en sí. En el espacio artístico todas las leyes del mundo real, espiritual e intelectual encuentran una solución simultánea. WGB NV 48

El espacio arquitectónico sería una grilla para la acción. La realidad es cambiante según el ritmo continuo del espacio-tiempo. El nuevo espacio se lo puede entender como el que plantea Heidegger en relación a nuestro "ser en el mundo".

Al principio de la simetría y del eje central se substituye el principio de la pluralidad de los ejes y de los centros de equilibrio; a la recíproca compensación de las <proporciones>, la continuidad del ritmo; a la arquitectura de la antítesis (carga-empuje, lleno-vacío, horizontal-vertical), una arquitectura unitaria, sucesiva y continua como la realidad misma. WGB NV 67

La materia no puede ser pensada como un "objeto" determinado, ni el espacio como algo homogéneo o como una unidad, se supera así la visión naturalista. La materia no es una cosa dada, es una posibilidad. Las propiedades se pueden ver por el trabajo conjunto de la mano y la herramienta. "El espacio se produce y se construye a través de las relaciones entre las diversas calidades de materia". Lo mismo que determinados metales producen electricidad por su cercanía. WGB NV 54

La estructura no es pensada ya con las categorías de la tectónica naturalista, no tiene sentido para estas formas nuevas que también descartarían las ideas de masa y volumen, de equilibrio de lleno y vacío, de relación plástica de peso y empuje. La estructura se va a entender como la coordenada de movimiento en el espacio.

Se reconoce a la envolvente como un elemento independiente de la estructura siendo uno de los temas de la arquitectura moderna.

Los muros no son más elementos de sostén en correspondencia con la fuerza de gravedad; son diafragmas que miden y recortan el espacio determinándolo en relación al principio de movimiento que lo genera. Llenos y vacíos se corresponden y son igualmente elementos de la realidad, no son inseparables. Un lleno puede tener valor plástico de vacío a la inversa. El ideal formal de la nueva arquitectura es la pared de vidrio, que es lleno y vacío, superficie y profundidad, exterior e interior y que "parece fluctuar entre mauro y muro con la imponderabilidad del aire WGB NV 68

El vidrio va a ser el material más afín a esta idea de espacio naciente, sin referentes previos y variable, por ser lo menos corpóreo y estable.

Otro concepto fundamental para esta arquitectura es el de esta envolvente como superficie. Para Alberti era lo que delimitaba las cosas y que estaba en contacto con el espacio. El plano era la sección pura o proyección de profundidad.

En la Fagus el movimiento horizontal enérgico se ve representado por las direcciones de los elementos arquitectónicos. Se desmaterializan los vértices, la fachada de vidrio utilizada por primera vez, los volúmenes se definen netamente. Los cuerpos de los edificios se organizan en coordenadas espaciales que se evidencian verticalmente por la chimenea y en la horizontal por la tubería exterior. Estos dos elementos son indicadores opuestos de un espacio indefinido, un espacio que se construye por geometría de planos paralelos y ortogonales. Los puntos de vista son infinitos, todos interiores y coincidentes con puntos de vista vivientes de la construcción, sea lleno o vacío.

El edificio tiene un valor estético solo para quien se sitúe dentro de su espacio y lo viva y opere en él. Uno no pierde referencia nunca de la horizontalidad y de la verticalidad.

En la obra de Gropius, el vidrio está utilizado como plano, nunca como superficie. Él utiliza el vidrio como una entidad espacial. En la Fagus, el vidrio no está enmarcado en las fachadas, las esquinas no tiene límite, no está contenido, no está encuadrado, no se define su proporción de ancho y alto.

La transparencia también confluye a la constitución del espacio extendido, ya que la transparencia permite ver la profundidad que se evidencia con la estructura por detrás, a la vez se refleja el exterior. Desaparece la definición entre exterior e interior definiéndose todo como espacio interno definido por índices y direcciones, un espacio para la acción y el movimiento.

En las vidrieras de la Fagus, el vidrio destruye la idea de vacío, en relación a la masa. Va a verse como una posibilidad de espacio, no tiene un valor expresivo a condición de plano

El movimiento es un tema central en las obras de Gropius. "Las formas –era uno de los slogans de la Bauhaus- son el producto (Gefässe: el contenido) del movimiento, el movimiento es la esencia de la forma". WGB NV 89 El movimiento se expresa en los planos oblicuos y sesgados, en los ángulos agudos y obtusos, en las diversas direcciones espaciales como en la asimetría que rompe la estática tradicional, verificable en superficie y en profundidad, en planta y en fachada, en la diferencia de cotas de los pisos, en la diversidad de altura de los cuerpos, en las salientes y entrantes. La asimetría se expresa como función del movimiento, en la rotación excéntrica.

Esto se ve en el proyecto del Chicago Tribune, donde se trabaja con un espacio en el que no existen límites estáticos ni proporcionales, una planta proyecta y desarrollada en todas las direcciones del espacio. Los balcones siguen la horizontalidad de la estructura, pero el cuadrículado de las superficies no se extingue en las mismas, el espacio es subdivisible en ancho y en profundidad como en altura. El edificio atraviesa el espacio de la estructura en todas las direcciones. El espacio mismo está dividido por la estructura, es la manera en que la mente humana, en su finitud, puede poseer o definir lo infinito. WGB NV 98

Argan señala como en ese momento cambia la idea de diseño que ya no es más el medio gráfico abstracto, sino el sentido activo del proyecto, tiene que ver con las relaciones constructivas o espaciales dentro de la materia, es la concreción de todas las dimensiones. Es la construcción que se concreta.

La distinción entre construcción y arquitectura como teoría e ideación formal, es solo aparente, pues no pudiéndose construir sino en el espacio, la construcción es determinación de la idea espacial WGB NV 66

El estándar consiste en producir un término medio para el término medio. Es obtener el máximo de calidad con un costo mínimo. Ese producto de calidad posibilita nivelar las diferencias exteriores de usos y de costumbres de las diferentes clases sociales, anulando las diferencias de nivel entre los componentes sociales.

Modifica profundamente la relación entre el público y el objeto... Sólo podrá ser usado con el racionalismo y la precisión funcional que él mismo, con sí forma impone. De este modo, el objeto artístico posee ahora capacidad para condicionar la existencia". WGB NV 52 La <standardización> es una garantía del respeto hacia la autenticidad de la ideación y un remedio contra el peligro de la monotonía WGB NV 51

La unidad básica de la arquitectura es la forma típica, estandarizada, el elemento prefabricado. El elemento prefabricado es una entidad formal que logrará concreción en la construcción y reúne la experiencia del artesanado y la producción industrial.

Materia: como dato originario de la experiencia opuesto al concepto clásico de naturaleza. La máquina como herramienta va a ser la que transfiere y haga expresiva esa materia en forma o representación.

El desarrollo lógico de la prefabricación no es la arquitectura en su sentido tradicional sino el urbanismo, como arquitectura extendida a toda la zona en las que se despliega la vida de la comunidad, como actividad colectiva, imagen e instrumento de su progreso.

El concepto básico, la movable unidad de medida del espacio, viene a ser la escala como simple relatividad; la forma ideal de esa arquitectura infinita será el urbanismo WGB NV 90

El texto fundante de la nueva arquitectura, para Argan es el manifiesto de la Bauhaus de 1919.

La nueva sociedad se basa en el cuerpo social como idea fundamental que se apoya en la industria como motor de desarrollo y el trabajo que garantiza la nueva belleza. El educar es producto del hacer. "La pedagogía del arte equivale a una idea de arte como pedagogía; el arte es la forma perfecta de un mundo que es continuo formarse". WGB NV 77 La didáctica de la Bauhaus enseñará a abordar el arte sin pasar por la naturaleza, su didáctica va a conducir a abandonar el naturalismo formal de la tradición para alcanzar el arte abstracto, independiente de la forma artística en un absoluto antinaturalismo. WGB NV18

El arte es un hacer radicado en la condición histórica de la acción humana y a la vez, establece una relación con el artesanado que pone como premisa la colaboración con la industria que se concretará de allí a poco con el apoyo del diseño con capacidad transformadora de la sociedad.

No se reconoce diferencia entre la profesión de los artistas y los artesanos, ideas que fueron planteadas por Williams Morris con el Art and Crafts y luego por el Werkbund en un intento de afirmar los caracteres sociales del arte y la naturaleza social del hecho artístico.

...establecer contacto entre el mundo del arte y de la producción, a construir una clase de artífices ideadores de formas, a fundar el trabajo artístico sobre el principio de la cooperación... WGB NV 29

El planteo de enfrentar las artes menores y aplicadas al arte puro, es un paso adelante en la consideración del arte como ciencia basado en el hacer humano y no en la estética idealista. El sustento no es la inspiración ni la individualidad. Se hace, se llega, se procura:

...la perfección de un hacer que tiene que tener en el mundo su principio y su fin y se cumple enteramente en la esfera social, el problema del proceso creador de la forma se extiende a toda la sociedad presentándose como problema de la producción artística WGB NV 29

“La arquitectura es el vértice en el cual concurren todas las experiencias artísticas del Bauhaus; es construcción absoluta, forma de la intrínseca constructividad del espíritu” WGB NV 66. No tiene fines prácticos porque ya no se puede separar lo práctico de lo teórico y la racionalidad no encuentra expresión por fuera del acto, es liberación de la práctica.

Dentro de la Bauhaus plantean que el objeto artístico condiciona su existencia a un espacio y a un tiempo regulado sobre la función social. Mediante el contacto con ellos, placer estético que transmiten, la claridad y propiedad formal de las cosas que constituyen el ambiente inmediato de su existencia posibilitan una experiencia artística inseparable de los actos cotidianos de la vida.

Pero será a través de la máquina que la sociedad tenga un arte nuevo. Tipos especiales para producir en serie que reflejarán la naturaleza económica de nuestra época. Se creará un nuevo estilo: *Maschinenstil*.

Acá estamos hablando de la *Sachlichkeit* (objetividad) que es la objetividad y la función, en relación a la cosa y a la función, de la forma y el uso. Este va a ser un debate que se abre. Se advierte que el objeto solo será un mero instrumento si en su estructura no casual, en la experiencia que lo ha perfeccionado en el tiempo, no logra un valor de forma. La calidad va a estar en relación a la perfección propia del objeto que se llega a través de un proceso técnico no transferible que se reconoce en la propiedad particular de la forma. A la vez esa forma está determinada por la utilidad particular, “*es esta quien señala el tiempo histórico en que la obra de arte acontece*” WGB NV 35.

No se encuentran referencias directas a Semper, Viollet-le-Duc, Schmarsow o Botticher o cualquier otra teorización arquitectónica del siglo XIX.

ARQUITECTURA MODERNA, UN MOVIMIENTO ININTERRUMPIDO

Alejandro Dalla Marta

Leonardo Benevolo, **Historia de la arquitectura moderna**, 2º edición; Editorial Gilli; Barcelona; 1974
[Editrice Gius, Laterza & Figli; Bari; 1960]

En su libro, Leonardo Benevolo procura demostrar que en la arquitectura moderna se verifica un método uniforme y racional con el objetivo último de servir a la sociedad. El autor recurre a un argumento que privilegia determinaciones sociales, económicas, políticas y culturales para explicar la transición de la arquitectura clásica a la neoclásica, de ésta al historicismo y, finalmente, a la arquitectura moderna.

El origen de la arquitectura moderna lo sitúa a finales del siglo XVIII en plena revolución francesa, el 14 de abril de 1791 -"Debe prohibirse a los ciudadanos pertenecientes a determinadas profesiones que se reúnen con la excusa de sus intereses comunes, ya que el estado sólo acepta los intereses particulares de cada individuo y de los intereses generales de la nación" HAM.16- de esta manera se sentaban las bases de una estructura organizativa del trabajo más adecuada a la producción industrial que, con la disolución de los gremios, tendría directa influencia en la producción arquitectónica.

Este argumento permite entender que el comienzo del libro esté orientado a explicar los orígenes de la revolución industrial y, por consecuencia y desde una óptica marxista clásica, de una nueva ciudad industrial y de la transformación de las relaciones económicas, sociales y políticas.

La Arquitectura Moderna comenzó cuando se pudo lograr la unidad de una línea de pensamiento y acción con el propósito de operar sobre esta transformación de los procesos de producción. Se habría iniciado en Inglaterra cuando Morris funda, en 1862, la firma Morris, Faulkner, Marshall & Co. "con el objetivo de promover un arte del pueblo y para el pueblo" HAM 213, entendiendo la nueva relación posible entre el arte y las estructuras sociales.

Benevolo aborda negativamente el tema de las vanguardias artísticas ya que éstas habrían estado por fuera de los intereses de la sociedad, explotando los nuevos recursos técnicos y constructivos con el sólo fin de la experiencia individual. Recién W, Gropius (siguiendo a Argan), desde la Bauhaus, habría logrado superar estas experiencias vanguardistas.

La necesidad de una metodología general, impersonal, y transferible, basada en las leyes de la naturaleza y en la mente humana, introduce así la cuestión fundamental de la razón. El propósito de la arquitectura moderna consiste en crear una perfección de índole mas objetiva que individual, una perfección que sea independiente de todas las garantías personales y que puedan ser percibidas por todo el mundo "la racionalidad es la garantía de ese núcleo, de valores permanentes, procedentes del derrumbamiento de los sistemas tradicionales que el movimiento moderno ha conservado para ponerlo a salvo, depurándolo – como dice Argan – de cualquier cualidad de clase, de cualquier mitología, de cualquier autoridad, con el fin de que no se pierda totalmente para el mundo del futuro. Racionalidad significa humanidad, mientras siga considerándose válida la definición del hombre como animal racional. HAM 467.

Como se ha dicho antes, para Benevolo la arquitectura moderna es una unidad marcada por diferentes aproximaciones a la relación entre lo social y la arquitectura. La última de estas etapas correspondería al surgimiento del Movimiento Moderno en 1927, cuando fue posible vislumbrar (en la producción de varios arquitectos y grupos de diferentes nacionalidades) el logro de una coherencia que dio unidad a estas experiencias.

Este movimiento moderno, según la óptica de Benevolo, sigue vigente en el momento de la escritura del libro, cuestionando directamente así a Zevi y su teoría del agotamiento (por propias insuficiencias) del racionalismo en la Arquitectura.

Es de hacer notar que el texto privilegia los desarrollos urbanísticos. Sin embargo no deja de lado el análisis espacial de los edificios. Este espacio es entendido en relación a su utilidad, a la necesidad programática, es mensurable y no un producto artístico o estético. Se lo valora como resultado de una lógica organizativa que tiene como fin el bienestar social y la satisfacción de las necesidades de habitar: esto explica la jerarquía que otorga a la cuestión de la vivienda y su integración en conjuntos que resolverían de nueva manera las necesidades comunitarias. Para su selección y valoración tiene en cuenta el carácter normativo de los factores higiénicos.

Otros parámetros de calidad refieren a la cuestión de la verdad como necesidad: la articulación volumétrica como resultante de las necesidades distributivas; la total eliminación en la forma de cualquier elemento no estructural; la racionalidad estructural ponderada en la continuidad de pilares, vigas y forjados y la integridad formal: cada uno de sus elementos serían "reales", no aparentes; los materiales genuinos y duraderos. El parámetro estético subyacente es el de simplificación formal asociada a la pureza geométrica de los prismas. La envolvente, entonces, no sería sino el producto necesario, e internamente determinado, del espacio interior y de las lógicas estructurales.

EL LUGAR DEL EXPRESIONISMO EN LAS TEORIAS Y EL DISEÑO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Carla Berrini

Reyner Banham: **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**, Edición Nueva Visión 1960

Para Banham la arquitectura moderna es la arquitectura correspondiente a la Primera Era de la Máquina. En esta Era, la tecnología permitió la reducción de la máquina a escala humana y quedó simbolizada en el automóvil. En su introducción advierte:

El "hombre multiplicado por el motor" como decía Marinetti, fue un tipo de hombre distinto al que había gobernado al mundo desde los tiempos de Alejandro el Grande. La revolución cultural que se produjo hacia 1912 con el futurismo ha sido reemplazada, pero no invertida.

El alcance de esta revolución en la Primera Era de la Máquina fue limitado y elitista, llegó sólo a las clases medias altas, hogares productores de artistas, periodistas, intelectuales, pero con una potencia suficiente como para condensar en imágenes que cristalizaran la visión que la sociedad tenía de sí misma.

La arquitectura moderna tuvo a la *máquina* como símbolo y motor de una renovación lingüística. Para Banham esta renovación estética con asidero en la tecnología quedó marcada por el afán de conservar el prestigio de la arquitectura como *arte mecánica*, para su desarrollo y perfeccionamiento estilístico los teóricos y proyectistas de fines de la década del 20 y el 30 dieron cuenta de una fuerte tradición disciplinar, clasicista y académica, que en algunos casos fue desconocida, en otros silenciada y en muchos sencillamente practicada.

Para Banham las disciplinas formales del movimiento moderno son, en cierto sentido, producto de una filosofía semejante al racionalismo del siglo pasado y allí sitúa tres causas preparatorias que contribuyeron a encauzar la corriente principal de la evolución arquitectónica durante 1920-30. La primera, marcada por la responsabilidad del arquitecto ante la sociedad, de ascendencia inglesa con origen en Pugin, Ruskin y Morris y consolidada en el Deutsche Werkbund en 1907. La segunda, el enfoque racionalista o estructural de la arquitectura, elaborado en Francia por Viollet-le-Duc y codificado en la *Historie de Choisy*. Y por último, la tradición de la enseñanza académica de la École de Beaux Arts de París, especialmente la **Grammaire des Arts de Dessin**, de Charles Blanc publicada 1867 y a la labor de Guadet en **Éléments et Théories de l'Architecture**, que fue tan funcional, científico y anti estilístico como la teoría moderna de la arquitectura.

Se diferencia de Pevsner, que en su genealogía se perdían de vista toda una sección de la historia de la arquitectura moderna y del enfoque intencionado de Giedion, que se pronunciaba por una tendencia racionalista y se esforzó por encontrar líneas de continuidad directas entre las estructuras ingenieriles del s XIX y la arquitectura del siglo XX, y que con su **Bauen in Frankreich** dio a la mayoría de sus lectores la impresión de que el estilo internacional era un descendiente directo de los Grands Constructeurs del siglo pasado, y que su enfoque era racional y funcional, a la vez que ejercía una amplia influencia sobre la concepción que el movimiento moderno tenía de su propia historia. También de Taut y su **Modern Architecture** de 1929, que bajo la influencia Giedion y con el apoyo de ciertas imágenes que había tomado de **Bauen in Frankreich**, declaraba que con el estallido de la primera guerra, la historia de la arquitectura moderna podía considerarse terminada y ubicaba al nuevo estilo en una línea proveniente de algunos aspectos del diseño pertenecientes al siglo anterior, a la vez que no prestaba atención alguna a los movimientos cubista, futurista y abstraccionista, el lenguaje formal usado entonces por él mismo.

La revisión histórica y crítica de Banham está orientada a reafirmar la importancia que la fase expresionista tuvo en el desarrollo de la estética de la arquitectura moderna, una fase que entre 1910-26, en la cual los maestros de la arquitectura moderna, no sólo perfeccionaron sus estilos individuales sino que delinearon la idea de Estilo Internacional como grupo, ha sido ocultada o desconocida, y en especial silenciada por el trabajos de Giedion y Pevsner.

Banham en el desarrollo del libro, señala en escritos, obras y personajes consagrados de la historia del Movimiento Moderno como van Doesburg, Le Corbusier, Taut, el Lissitzky, van der Rohe, Gropius, las tensiones presentes entre las teorías académicas y la tradición disciplinar que reconoce del s. XIX y las dinámicas impresas por las teorías e imágenes del futurismo principalmente, del cubismo y la arquitectura

cristalina de Scheebart. Estos movimientos expresionistas son considerados por Banham como los soportes simbólicos e ideológicos de la nueva arquitectura, que han provocado una revolución cultural, no en términos de un funcionalismo estricto ni de racionalidad estructural, sino principalmente en términos estéticos. Banham advierte que tanto en el Lissitzky, en Oud como en Le Corbusier, se detecta esa reabsorción de nuevos conceptos en disciplinas tradicionales y que esta absorción posibilitó la creación de la arquitectura moderna aun a costa de contradicciones teóricas.

En esta dirección, la organización del libro no es sólo cronológica, sino que establece también la importancia teórica y los aportes particulares culturales y locales de las corrientes expresionistas a la arquitectura moderna y de Italia y el futurismo como soporte ideológico e imaginario del nuevo estilo. Holanda y de Stijl con su estética elementarista, el aporte del Lissitzky y su concepto de Proun, la arquitectura expresionista holandesa, Mendelsohn y las estructuras en tensión. París y el purismo, -el Grupo de Puteaux, Duchamp y sus objet-objet- Le Corbusier y la teoría de los tipos y **Vers une Architecture** de 1923. Y la quinta sección se centra en Alemania con el aporte teórico y práctico más significativo para la arquitectura moderna, la Bauhaus, el grupo de arquitectos berlineses que formaron el Ring y especialmente el aporte que supuso la publicación de la mayor cantidad de libros de difusión teórica y práctica sobre el nuevo estilo.

A su vez en la dirección opuesta, la que marca el triunfo de las acciones academicistas y normativas, queda plasmada en la forma de parábola en que Banham abre y cierra las secciones de su libro. La apertura de la primer sección *Causas preparatorias: Escritores académicos y racionalistas, 1900-1914*, se inaugura con un desarrollo de la tradición de la enseñanza de la École de Beaux Arts y la importancia de la teoría arquitectónica de composición elemental de Guadet y de la tradición pictórica elaborada por Le Blanc, y cierra la quinta sección de su libro, *Los Enciclopedistas*, con la que considera la primer enciclopedia realmente moderna, tanto en su contenido como en su forma, **Von Material zur Architektur** de Moholy Nagy de 1929. Este libro no sólo comunica parte de la riqueza visual de una cultura periodística, sino que también la aplica al problema de la educación visual. Para Banham, la autoridad de las teorías de Nagy radica en que provienen de la condición actual de la cultura y no de la historia, tomando sus ejemplos, preceptos y normas casi exclusivamente del movimiento moderno mismo.

Siguiendo la periodización propuesta por Werner Oechslin y la distinción que propone de momentos en el pensamiento arquitectónico moderno intentaré dejar registrados los aportes teóricos y prácticos que sostienen la tesis central de Banham:

LAS TEORÍAS RACIONALISTAS (1836/1880).

Banham sostiene que Guadet se adelanta respecto de los tres tópicos centrales de la arquitectura de 1920-30: significado de la historia, posición de la ciencia y posición de la tradición clásica

Con su actitud abstracta hacia la historia, sus lecciones se corporizan en principios más que en edificios. Ciencia para Guadet es erudición más método lógico.

Una filosofía de diseño elementarista común a académicos y modernos fundada en la composición. Este enfoque particular de Guadet en el cual los elementos de la arquitectura (elementos estructurales y funcionales pequeños) se combinan para obtener volúmenes funcionales, y éstos (elementos de la composición) se reúnen para hacer edificios enteros.

Sobre este punto la excepción que marca Banham, es el proyecto de los departamentos de Mies para Weissenhoff, en este caso el proyectista parte de la unidad, a la vez que sostiene que este criterio de aplicación para proyectos era poco común para el período de 1920-30.

Respecto a la noción de espacio, Banham considera que, el pasaje de la idea Lippseana del espacio como volumen de sentido -idea tomada de la estética alemana junto con la teoría del Einfühlung- al concepto posterior de espacio como continuo tridimensional, susceptible de subdivisión métrica sin sacrificio de su continuidad -idea de espacio que se manifiesta con posterioridad a 1923- depende en gran medida de la idea de composición de Blanc/ Guadet, asimismo, de la extensión de esta idea para operar en tres dimensiones en lugar de las dos dimensiones con que aumentan la planta de un edificio o la superficie de un cuadro, que son campos bidimensionales métricamente subdividibles sin sacrificio de su continuidad.

LAS DOCTRINAS IDEALISTAS. (1880/1920).

De relevancia es para Banham que a través de Choisy, que en su *Historie...* la forma es consecuencia lógica de la técnica y resuenan ecos de Viollet-le-Duc, Perret tomó la idea de una estructura portante con cerramiento liviano, y que a partir de ese momento este concepto de separación entre apoyo y cubierta llegó a ser una de las ideas más discutidas, si bien *menos* practicadas, del movimiento arquitectónico moderno.

Transponiendo formas y métodos de las técnicas en madera y dotándolo de una estética rectangular, con o sin la aprobación de Choisy, Perret hizo del hormigón armado un material estéticamente aceptable. Esta aceptación no se realizó a través de la ampliación de los conceptos estructurales; sino a través de la adaptación del hormigón armado a conceptos ya existentes. El olvido y el desconocimiento de enseñanza de los edificios fabriles por parte del ala expresionista alemana Berg, Poelzig, Mendelsohn, que comprenden el uso del hormigón como material de molde y vaciado, con el sentido de plasticidad y de la forma tridimensional, son prueba del éxito con el que podía aplicarse una estética en abierto desafío a una buena utilización del material durante la década de 1920-30. A comparación con el *Jahrhunderthalle* de Berg el trabajo de Perret se nos presenta como carente de expresividad y de intelectualidad limitada, acusa Banham.

Si Perret introdujo el hormigón como un material estéticamente aceptable en los cánones tradicionales, del mismo modo Behrens introdujo una nueva serie de programas funcionales en las disciplinas formalmente aceptadas

Los escritos de Lethaby de 1905 proyectaron dentro del nuevo siglo la actitud moralista de Ruskin y Morris y la obsequiaron al movimiento alemán. La discusión alemana adoptaba una actitud práctica frente al arte de diseño y la producción industrial. Los aportes centrales a la arquitectura moderna que pueden registrarse en el discurso de Muthesius para el congreso del *Werkbund* en 1911 "wo stehen wir?" (Donde estamos?) Son: la estética puede ser independiente de la calidad material; la normalización como virtud; y la forma abstracta como base de la estética del diseño industrial. Muchos de los estos argumentos reaparecen, para Banham, convenientemente modificados, en los escritos de Le Corbusier pertenecientes a las décadas de 1920-30.

La introducción de la noción de espacio en la teoría académica por parte de Scott en su libro **Architecture of Humanism** 1914 .Esta noción es entendida por Scott como lo que denota la palabra alemana *Raum*, de ascendencia Lippseana que entiende al espacio como volumen de sentido, la idea de que la arquitectura nos afecta por una correspondencia mímica con actitudes y actos humanos.

La liberación del ornamento es el símbolo de una mente aun sin corromper, una mente que Loos sólo atribuye a campesinos e ingenieros. Para Banham, las generaciones posteriores habrían de seguirlo en esta idea, contribuyendo a cimentar la noción de los ingenieros como nobles salvajes y también comentando la idea de que construir sin decoración es construir como un ingeniero y, por tanto, de manera adecuada a la Era de la Máquina.

MANIFIESTOS Y PROYECTOS FUTURISTA, 1909-1914

EL Futurismo es presentado como el soporte ideológico fundamental en el desarrollo de las teorías modernas, orientado más hacia actitudes mentales que hacia métodos formales o ideológicos. La estética del futurismo fue revolucionaria, dio cuenta de un mundo transformado por la tecnología. El futurismo introduce tres temas primordiales para el desarrollo del diseño moderno: la oposición a la artesanía; la arquitectura antimonumental de la democracia y la central generadora de energía eléctrica como apoteosis de la tecnología. Para Banham, los dibujos de Sant'Elia para una ciudad futurista cristalizan la teoría futurista del espacio estético de Boccioni. La concepción de un espacio que existe como campo de fuerzas o de influencias irradiadas desde el centro geométrico del objeto que origina dicho campo.

DE STIJL, 1917-1925

La ruptura la produce el grupo de Stijl marcando la evolución teórica y práctica del grupo con su enfoque racionalista, mecanicista y abstracto.

La confrontación entre abstracto y naturaleza es vital para toda la discusión en la fase holandesa de De Stijl. Al separar al hombre de la naturaleza, el maquinismo aceleró la espiritualización de la vida. Esta

equiparación entre arte abstracto y maquinismo es parte central de su programa de despersonalización del arte, el individualismo es parte del mundo antiguo.

Para Banham fueron los teóricos de De Stijl quienes transformaron la orientación del futurismo en este sentido y quienes tienen el mejor derecho a ser considerados los verdaderos fundadores de esa ilustrada estética de la máquina, inspiradora de las mejores obras de los años 20'.

(...)De este modo el desarrollo del arte de construir se orienta hacia una arquitectura en esencia más vinculada que nunca a la materia, pero que en apariencia se eleva libre de consideraciones materiales; libre de toda creación impresionista de atmósfera, en la plenitud de la luz, en la pureza de la proporción y el color, en la claridad orgánica de la forma, una arquitectura que, en su libertad con respecto a las cosas no esenciales, puede sobrepasar incluso la pureza clásica. 164

Esas palabras anuncian la intención de reemplazar un tipo de ilusionismo arquitectónico (atmósfera impresionista) por otro, aun más engañoso, en el cual la mayor materialidad se disfraza de menor materialidad: otra advertencia de que si consideramos la arquitectura de la década de 1920-30 según los términos puramente materialistas con los que se la discute comúnmente, perderemos de vista gran parte de sus características. Una vez admitidas esas intenciones (como por lo común eran admitidas, con todas sus palabras), aparece el ilusionismo pisándoles los pasos, sobre todo el ilusionismo de la liviandad o de la homogeneidad estructural.

Entre 1920-22, con el ingreso al grupo del Lissitzky, considerado por Banham como uno de los grandes hombres de ideas del movimiento moderno, destaca la importancia central de su concepto de **Proun** como contribución más característica a la fuente común de ideas abstraccionistas. Proun es una palabra que significa "objeto", un prototipo estético parecido a la Gesamtkunstwerk de Berlage.

Proun comienza en el plano, pasa a la construcción de modelos tridimensionales y, más allá, a la construcción de todos y cada uno de los objetos de nuestra vida cotidiana.

Así, Proun reemplaza a la pintura y sus aristas por una parte, a la máquina y sus ingenieros por la otra; prosigue con la construcción del espacio, organiza sus dimensiones mediante sus elementos y crea una imagen nueva, múltiple y sin embargo unificada de nuestra naturaleza. 187

El arte y los escritos del Lissitzky fueron, con toda probabilidad, los primeros en reunir esas disciplinas. Este enfoque racionalista era lo que él llamó después "constructivismo", y bajo este nombre llegó a ser el credo oficial de la arquitectura soviética en la década de 1920-30.

EL MUNDO DEL ARTE Y LE CORBUSIER

Crítico frente a la mística del hormigón armado, Banham advierte que la única verdadera herencia recibida de estos pioneros del hormigón fue la preferencia de Perret por las estructuras arriostradas. La otra es la tradición cubista en pintura. De esta última la línea que, para Banham, resultó más productiva desde el punto de vista de la evolución arquitectónica fue la corriente que provino del Grupo de Puteaux. Duchamp era el miembro más importante del grupo, para éste el tema se convierte en el objeto presentado. La "Rueda de Bicicleta", la rueda era exactamente lo que indicaba su título, se trataba de un objet-objet, del tipo más puro. El tema se convertía en el objeto presentado. La obra de arte era impersonal.

Los puristas, Le Corbusier y Ozenfant, combinaron una teoría de los tipos -vía Le Corbusier emerge la teoría de los tipos de Muthesius- con la idea del *objet-objet*.

En **Après le Cubismo**, el manifiesto de 1919, esta fusión daba *objet-type* u *objet-standard*. Por este tipo de objetos se entiende un objeto absoluto, impersonal, más allá de la perspectiva o del tiempo, y también producido en grandes cantidades. Tal como aparecen en la teoría estética, según los puristas el doble juego de las leyes (función y economía) ha desembocado -en pretérito perfecto- en la creación de cierto número de objetos normalizados. Es decir, su *objet-types* se encuentran al final de un proceso terminado.

Pero los puristas, en la práctica no creían que el proceso estaba terminado, al discutir la *maison-outil* o la *maison-type*, los escritos de Le Corbusier del mismo período destacan que su forma no es todavía funcional, económica o definida. Banham destaca, que lo interesante de esta situación es que la mayoría de las ideas desplegadas por los puristas reconocen su origen aún antes de 1913: el objeto, el tipo, las preferencias platónicas, mecanicistas y geométricas habían sido corrientes antes de la guerra; pero hasta entonces nadie había logrado unirlos en una filosofía estética coherente que pudiera abarcar -como

sucedió en manos de Le Corbusier- los edificios, los objetos que los amueblaban y equipaban, y las obras de arte que los embellecían.

Las nuevas ideas debían hacerse familiares y universales, y quizá el acontecimiento más importante de 1922 fue el Congreso de Artistas de Avanzada realizado en Düsseldorf, su importancia radica en su auténtico carácter internacional, pues reunió a De Stijl, el grupo G, los futuristas de Italia, a L'Effort Moderne de París, al grupo MA de expatriados húngaros, al grupo Sept Arts del belga Victor Burgeois, a diversos dadaístas y algunos independientes. Creó una conciencia internacional de un movimiento arquitectónico abstraccionista de extensión continental, dio al movimiento conciencia de sí mismo y permitió que sus miembros se conocieran, de suerte que, a partir de 1922, las cuestiones de primacía e influencias resultan difíciles de precisar. El nuevo estado de cosas quedó reconocido, mediante la formación de una Internacional Constructivista, que pronto se disolvió.

La reducción a un conjunto particular de soluciones formales y estructurales que se produjo a comienzos de la década 1920-30 parece haber sido una fase necesaria de autodisciplina y purificación de ideas y se produjo a expensas de cortar el desarrollo arquitectónico iniciado por el grupo Wendingen y la arquitectura expresionista. Para exponentes de Wendingen como Eibink, el uso de un material como el hormigón armado era un medio de liberar a la arquitectura del diseño aditivo, inorgánico de columnas y vigas. La plasticidad exterior que posibilitaba el hormigón es el punto de mayor proximidad entre Mendelsohn y el grupo. Para Banham, Mendelsohn es uno de los talentos más destacados del s XX, destaca como central su definición de *dinamismo*, como la expresión de la configuración interna de tensiones de un edificio que se traduce en el trabajo con estructuras en tensión. Hacia 1923 Mendelsohn se aleja de esta tendencia, a la vez que Gropius y Mies abandonan también lo que habían tomado de lo que podemos denominar "expresionismo"

La línea divisoria entre ambas épocas está dada por el intervalo que separa el concurso de la Friedrichstrasse y el del Rascacielos para el Chicago Tribune, ambos dieron lugar a alguna de las mejores obras de la fase antirracionalista, y a obras igualmente buenas de los exponentes del enfoque opuesto, basado en el arte abstracto, constructivo, el enfoque que finalmente hizo del Estilo Internacional un estilo verdaderamente internacional.

LA ESTÉTICA NORMATIVA MODERNA (1923/1932)

En 1923 **Vers une Architecture** presenta, para Banham, temas de tono académico y mecanicistas intercalados, de esta manera el diseño mecánico aparece en el ritmo del libro como etapa necesaria entre ciertos fundamentos abstractos del diseño. Convencido de que la vida cotidiana lograría su forma final y típica, para Banham, Le Corbusier concedía tanta importancia *al objet type*, que la última imagen de **Vers una Architecture**, era una pipa inglesa de agavanzo, presentada sin explicación, pero con la clara insinuación de que tal era la norma a la cual debía aspirar la arquitectura.

Vers une Architecture significa simplemente "Hacia una arquitectura" e implica para Banham, por lo que se dice en el libro, la idea de una arquitectura absoluta o esencial. Este redescubrimiento de lo viejo en lo nuevo, esta justificación de lo revolucionario en lo familiar, es precisamente lo que aseguró al libro una enorme difusión y una influencia -inevitablemente superficial. Banham advierte que Le Corbusier sus escritos más persuasivos y sus recursos formales más convincentes provienen de épocas separadas por casi una década, mientras que los recursos formales en su mayoría se deben a edificios entre 1930-33; las ideas provienen casi exclusivamente de **Vers une Architecture**.

Gran parte del interés histórico del Bauhaus radica, no sólo en haber sido la primera escuela dirigida hacia la enseñanza del diseño en la era mecánica, sino también en haber reflejado el cambiante aspecto del pensamiento arquitectónico alemán durante la década de 1920-30. Hacia 1923 el cambio en la Bauhaus de la figura de Itten por la de M Nagy señala el paso de una estética expresionista a una elementarista. Para Banham la enemistad de Gropius con las Academias provenía fundamentalmente de que éstas no habían logrado conservar o producir una verdadera teoría estética. A la vez que la colección de los Bauhausbücher, creación de M Nagy (libros publicados por la Bauhaus), presenta un panorama internacional del arte de su tiempo sin paralelo en país alguno. El primer Bauhausbuch fue **Internationale Architektur** del mismo Gropius, este libro presenta una revisión popular de la arquitectura moderna en toda Europa, para Banham la importancia del libro radica en que constituye la base del conocimiento arquitectónico sobre el cual se proyectaron los edificios de la nueva escuela en Dessau.

Hacia 1925 el grupo de arquitectos berlineses forman el Ring, personajes como Gropius, van der Rohe, Bruno y Max Taut, Mendelsohn, los hermanos Luckhardt, Scharoun, Häring, Poelzig, Korn, Doecker, Bartning, Hilberseimer y otros; es decir el grupo de arquitectos berlineses de avanzada con abstracción de sus preferencias estilísticas.

El resultado de la madurez que había alcanzado la arquitectura moderna en el edificio de la Bauhaus en Dessau y en Weissenhof dio origen a una serie de libros de autores alemanes que tendían a tratar enciclopédicamente los materiales, la historia o la estética del nuevo estilo.

Es así como Banham, abre la sección Los Enciclopedistas citando el libro de Walter C Behrendt de 1927 **Der Sieg des neuen Baustils** (La victoria del nuevo estilo arquitectónico), era un hecho que para 1928 la nueva arquitectura era real e internacional, lo suficiente, para que ya asistiera a los primeros ataques; ese año Alexander von Senger publicó su **Krisis der Architektur**, dirigida contra la arquitectura moderna en general, pero basada en citas tomadas de **L'Esprit Nouveau** de Le Corbusier.

Esta coherencia revistió una doble importancia, por un lado hizo de la arquitectura moderna el blanco de las críticas y por otro lado y siguiendo la dirección señalada por el libro de Gropius **Internationale Architektur**, Banham sostiene que, Alfred Barr aplicó a la madura arquitectura moderna ese rotulo estilístico del que no ha podido desprenderse desde entonces: "Estilo Internacional".

Para Banham una manera de abordar las publicaciones de esa época y a quienes trataron por estos años de fijar la posición histórica del movimiento moderno, se puede dividir en aquellos que, o bien se negaron a admitir el surgimiento de una arquitectura específicamente nueva y trataron de igual manera a toda la arquitectura del siglo XX, progresista o no, o bien los que reconocieron la existencia de una nueva arquitectura, pero como continuación de la tradición racionalista del siglo anterior. La primera actitud permitió encuadrar la arquitectura moderna dentro de la serie existente de publicaciones consagradas a la historia del arte: tres volúmenes de los **Blauen Bücher** (Libros Azules) editados por Walter Müller-Wulcy dedicados respectivamente a fábricas, viviendas y edificios públicos colocan a la arquitectura moderna alemana en una línea ya conocida y semipopular de libros ilustrados, mientras que el enjundioso **Die Baukunst der neuesten Zeit**, de Gustav Platz, la elevó al plano de la Propyläen-Verlag y, con ello, a los más altos niveles editoriales en el campo de la historia del arte.

En esta línea, tanto en los niveles especializados como en los populares aparecieron obras que reconocían el surgimiento de una nueva arquitectura, pero la vinculaban exclusivamente a aspectos restringidos del s. XIX. La más influyente de las primeras, es para Banham, **Modern Architecture** de Bruno Taut, publicada ese mismo año (1929) en edición alemana con el título **Die Neue Baukunst in Europa und Amerika**. La edición alemana tenía muy pocas reproducciones de plantas y cortes, la inglesa estaba totalmente desprovista de ellas; pero, afirma Banham, que según palabras de Gropius, esta característica se consideraba apropiada para obras destinadas a amplia difusión. Este obra fue una de las primeras obras populares escritas en inglés sobre el movimiento moderno, a la vez que el libro presenta cierto interés subsidiario: concede importancia a la obra de los expresionistas y de la Escuela de Amsterdam en un momento en su reputación declinaba, y su actitud hacia los Estados Unidos es típica de una tendencia general de la época.

Hilberseimer, figura más característica de esta época, pasa revista en **Internationale Neue Baukunst** a la nueva arquitectura que abarca mayor parte de Europa e ilustra la obra de unos setenta arquitectos europeos y cuatro estadounidenses. En otros dos libros pasa revista a tipos determinados de edificios, usando el término "tipo", según Banham, en un sentido muy amplio: así **Hallenbauten** (edificios pabellón) se ocupa de auditorios, mercados, etc. y **Grosstadt Architektur** (La arquitectura de la gran ciudad) pasa revista a edificios público y semipúblicos de escala metropolitana. El cuarto libro de la serie, para Banham el más interesante, trata de un material específico, el hormigón. Su título **Beton als Gestalter** (Hormigón como creación), da para Banham, una idea falsa del contenido del libro y sugiere que pertenece a una corriente de pensamiento que tendía a pensar la arquitectura del nuevo estilo en términos puramente racionalistas, como productos de los materiales y de de las técnicas empleadas. Banham ubica en la figura del Lissitzky al iniciador de esta tendencia en los círculos alemanes, y en Hannes Meyer, quién se hallaba bajo su influencia éste, la introducción de ésta línea en la Bauhaus.

Destaca que aunque los escritores berlineses tenían mucho que decir sobre los nuevos materiales, en esa época su tono no era racionalista. Así por ejemplo el libro de Korn, **Glas im Bau als Gebrauchsgesamtand** (El vidrio en la construcción y como materia) el vidrio adquiere un tono casi

profético subrayando en especial sus cualidades estéticas. Korn cita ejemplos de transparencia (Bauhaus), reflexión (rascacielos de Mies) y el uso del cristal no reflector como barrera invisible contra los efectos atmosféricos. Su actitud de inclinación poética se mantiene en el terreno práctico, Korn no filosofa.

Durante la década de 1920-30, la atención de los arquitectos alemanes comenzó a alejarse de la obra de Wright, hacia la cual la dirigieron Berlage y las publicaciones de Wasmuth, y se orientó hacia la otra América, la América de los rascacielos. Así en **Wie baut Amerika?** de Neutra lo que más ocupa su atención es la técnica constructiva de los rascacielos de acero. En **Amerika y Russland-Europa-Amerika** de Mendelsohn lo que domina es también la imagen del rascacielos.

Cerrando el libro, Banham otorga un valor central al libro de M Nagy **Von Material zur Architektur**. Nacido en 1896 Nagy creció en un mundo en el cual ya existía el arte moderno, su imaginación se forjó a la par de las revistas ilustradas, el libro da cuenta de la educación visual de su autor.

Moholy propone una valoración objetiva y física de los materiales de sus propiedades observables en tanto textura, resistencia, flexibilidad, transparencia, etc.; en este punto invierte la aproximación intuitiva de Itten hacia "la naturaleza interior" de los materiales. Es central la concepción del Espacio, Moholy reemplaza la idea de espacio de Scott como algo que influye sobre la naturaleza interior del hombre mediante una *Einführung* simbólica, por la idea de espacio como algo que afecta a los órganos sensoriales del hombre mediante una *Erlebnis* (experiencia) física directa. Si Scott había tomado la parte desempeñada por los órganos sensoriales como un medio para el fin mayor de la experiencia estética, para Nagy es la mecánica lo que importa, y la mecánica es la experiencia estética misma. El espacio es abordado siguiendo varias direcciones: como aspecto de la organización funcional; en su relación funcional con el espacio que lo rodea Banham lo vincula aquí a una concepción futurista muy atenuada de la teoría de los campos de Boccioni, y a juegos espaciales propios de los elementalistas tanto en entender el espacio como un continuo mensurable con toda independencia de los objetos contenidos en él y como en la interpenetración interior exterior.

Hoy se trata nada menos que de reconquistar los fundamentos biológicos. Sólo entonces podrá hacerse máximo uso de los adelantos técnicos en la cultura física, en la ciencia de la alimentación, en el diseño de la vivienda y en la organización del trabajo...

El fin buscado no es el producto sino el hombre. TD303

Para Banham la actitud de Nagy surge como una suerte de funcionalismo no determinista basado en el estudio del hombre como organismo variable, y no en la lógica desnuda del racionalismo estructural. En este punto la lectura de Banham de M Nagy se cierra en su propia preocupación dirigida a explotar todos los beneficios de la ciencia y la tecnología con el fin de armonizar el ambiente con el hombre.

VINCENT SCULLY

Martin Gascón, Carla Berrini

MA Vincent Scully Jr., *Modern Architecture*, Studio Vista London, London 1968. [New York 1961]

DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA MODERNA | CORTES | VÍNCULOS CON LA TRADICIÓN

La "arquitectura moderna" es para Scully aquella que se corresponde con la sociedad occidental, democrática e industrial, que se inicia en las revoluciones de finales del S. XVIII y perdura en continuidad y desarrollo hasta nuestros días (léase 1957-59). Esta "edad moderna" supone la contraposición (y superación) de la era cristiana, preindustrial y predemocrática.

El hombre moderno, en esta lectura, se ve enfrentado a dificultades psíquicas sin precedentes en la historia occidental, como un ser que oscila entre un frenético deseo de encontrar algo comprensible a lo que pertenecer y una igual pasión por expresar su propia individualidad y de actuar por su cuenta. La mejor arquitectura moderna es, entonces, aquella en la que el ser humano que ocupa ese espacio no se siente cobijado ni tampoco llega a una conclusión. Queda expuesto a dos realidades separadas y hostiles de la vida humana: qué es la naturaleza y lo que el hombre quiere y hace. De esta manera presenta una visión más trágica del destino humano. El resultado tiene el efecto de un pacto entre antagonistas, que sin un resultado iluminan la presencia de estas dos realidades.

El corte entre la edad moderna y la edad cristiana se produce con el colapso del mundo barroco. Esta clara determinación temporal no significa para Scully, sin embargo, que las nuevas "formas" surgen directamente de la nueva configuración del mundo sino que estas preexisten, como las prefiguraciones de los grabados de Piranesi. Estas formas preexistentes encuentran ahora un "entorno" propicio para su desarrollo y de esta manera emergen.

La arquitectura y sus formas, como todo arte, reflejan la nueva condición humana, al tiempo que la modifica y conforma.

AUTONOMÍA CON RESPECTO A CIENCIA, TÉCNICA, INTERESES POLÍTICOS

La "condición humana", que podemos inferir por Scully que incluye a todos los ámbitos y cuestiones contemporáneas, es revelada y a la vez configurada por el arte. Se trata de una correspondencia dialéctica entre la arquitectura y su entorno cultural.

Por otro lado, la técnica o los nuevos materiales no pueden ser la simple causa de las formas. Como se dijo, estas preexisten, como en Piranesi y en Soane. Así, las artes (y la arquitectura) no tienen real autonomía dado están en estrecha correlación con la condición humana, pero las formas (la vida de éstas) sí gozan de cierta autonomía, aunque dependen de que se den las condiciones para su desarrollo.

ESPECIFICIDAD DE LA ARQUITECTURA RESPECTO A OTRAS ARTES

La arquitectura se equipara "funcionalmente" con todas las artes. Sin embargo, las evaluaciones que Scully hace de la arquitectura, su análisis, siempre refiere a las *percepciones psicológicas* de las formas y el espacio por parte del hombre, que serían difíciles de reproducir por las otras artes. Así, las distintas formas y configuraciones con diferentes experiencias perceptuales serían los "materiales" de la arquitectura (refiere siempre a la escala y otros aspectos con adjetivos del tipo amenazador, inmenso, cautivante, hipnótico, fascinante...).

VÍNCULOS CON TEORÍAS DEL ARTE DEL SIGLO XIX Y XX

Scully transmite y utiliza, de forma implícita en el texto, las teorías de Henri Focillon, quien fuera profesor suyo en la universidad. La "vida de las formas", según Focillon, implica que las formas tienen una evolución propia, y que el interés en ellas se encuentra en suspenso, los modelos viajan constantemente, y prenden primero y mejor allí donde las determinaciones del entorno le son favorables.

ESPACIO, ESTRUCTURA Y ENVOLVENTE | TECTÓNICA

El espacio y su percepción son constantemente utilizados para el análisis y revisión de la arquitectura. Se trata normalmente de un espacio exterior o público. En cambio, no refiere nunca a la estructura o la envolvente de los edificios, dado que estas no son formas en sí mismas.

SEMPER, VIOLLET-LE DUC, BOTTICHER, SCHMARSOW

Refiere a Viollet-le-Duc como una producción inmersa en la sensibilidad "pintoresca general" de su época, "como si las revoluciones democráticas e industrial no hubieran ocurrido!". Lo hace en referencia a cierta composición "pictórica" de la arquitectura por parte del eclecticismo.

PRIMERAS TEORIZACIONES SOBRE LA ARQUITECTURA MODERNA

De Le Corbusier en **Vers une Architecture**, considera que leyó correctamente las relaciones de las formas edificadas en relación al paisaje natural en la Acrópolis (aprendizaje que demostraría en Chandigarh). También menciona como importante los artículos de **L'Esprit Nouveau**.

De W. Gropius menciona **The New Architecture and the Bauhaus**. No aprueba el texto dado que este no admite la gran deuda que la Bauhaus tiene con De Stijl, por ese esfuerzo de decirse completamente "funcionales" (recordemos que las formas tienen su propio desarrollo, según Scully y Focillon).

S. Giedion y su **Space, Time and Architecture** es denostado repetidas veces en el texto y citas. Giedion erró con la aplicación del concepto del "espacio-tiempo", que en la física refiere a condiciones de altísima velocidad, y puede verse claramente en su ejemplificación con el cubismo. También Giedion nos ha querido hacer creer que las nuevas formas devienen de los nuevos materiales.

Cita varios textos de Henry-Russell Hitchcock pero no los que tenemos propuestos como revisión en nuestro proyecto. Se refiere siempre en muy buenos términos. Tenía una relación personal con el autor, siendo dirigido por el mismo.

NUEVO INICIO PARA LA ARQUITECTURA MODERNA

Alejandro Dalla Marta

Peter Collins, **Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)**, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1970; (Editorial Faber & Faber, Londres, 1965)

Peter Collins indaga las ideas que llevaron a marcar un nuevo rumbo en la arquitectura, estableciendo un corte definitivo con la arquitectura clásica renacentista. Su objeto no es un reconocimiento o valoración de las obras construidas o de los progresos técnicos logrados, sino la evolución del pensamiento arquitectónico: de allí que en el libro no hay análisis de obras y se permita saltos cronológicos dentro de este amplio espacio intelectual para abarcar los distintos temas que a su criterio sustentaron la nueva arquitectura. Su preocupación no es la evolución de las formas (Hitchcock); sino que su intención está más cerca de la César Daly que escribió **Historia filosófica de la arquitectura**, libro al cual remite proponiendo su trabajo como una continuidad. Otra referencia fundamental es R. G. Collingwood y su libro clave **Ideas of History** de quien adopta el lema "la tarea de historiador no es saber lo que hizo la gente, sino entender lo que pensaron". Va a recurrir a textos de la época como recurso para reforzar, por coincidencia, sus interpretaciones.

Esta oposición entre la autonomía de las formas (que descarta) y su postura realzando la autonomía y productividad de las Ideas, se hace explícita en su crítica al comentario que hiciera Phillip Johnson a **Teoría y diseño...** de Banham: "Las formas engendran más formas, mientras que las ideas pocas veces tienen influencia en ellas".

Pero las formas no engendran más formas por un proceso mecánico de evolución. Es la idea de que pueden hallar formas más precisas, lo que crea la arquitectura de una época. Los historiadores de la arquitectura tienen razón al enfocar la importancia de la arquitectura como producto final, considerando el aspecto del edificio, su construcción y la eficiencia con que cumple su propósito. Pero los arquitectos que crearon tales edificios también estaban preocupados por problemas más filosóficos, así como por justificar la elección de unas formas materiales en vez de otras. El arquitecto no define su obra solamente por una serie de racionalizaciones como las de un científico, o por la presión del "espíritu del tiempo" (Zeitgeist). Tampoco llega a ella por una intuición libre, como el músico o pintor. Piensa las formas intuitivamente e intenta justificarlas racionalmente. Se produce así un proceso dialéctico regido por lo que podemos llamar la teoría de la arquitectura, que sólo puede ser estudiada en términos éticos y filosóficos. I.A.M. 10

El quiebre entre el pasado clásico y el comienzo de la arquitectura moderna lo sitúa en 1750 donde rastrea diferentes motivaciones: algunas por fuera del campo de la arquitectura como cuestiones filosóficas o alusiones a la historia y la moral; otras provenientes de otras culturas o civilizaciones como justificaciones analógicas, la utilización de tipos no clásicos o las perspectivas asimétricas; también inspiradas por técnicas pictóricas. En todos estos casos se trata de cuestiones por fuera de la preocupación por la belleza y la composición que caracterizó a la tradición arquitectónica clásica. Como estrategia expositiva va a reunir el análisis de estas preocupaciones en cinco capítulos: Romanticismo; Historicismo; Funcionalismo; Racionalismo e Influencia entre las diversas artes.

El periodo de estudio finaliza en 1950 en coincidencia con los últimos trabajos de Perret, su admirado maestro, y los primeros de Kahn. Lo justifica no sólo en la necesaria distancia temporal para comprender los acontecimientos; sino en las características de estabilidad y ortodoxia que había alcanzado esta arquitectura moderna que le permiten hablar como amesetamiento, como un nuevo clasicismo.

Siendo las ideas, especialmente aquellas inspiradas en cuestiones por fuera de la "disciplina", los propuestos motores de esta nueva arquitectura, es comprensible que nociones como los de espacio, estructura y envolvente, tematizados como principios de una arquitectura supuestamente autónoma e índices de una preocupación analítica centrada exclusivamente en la forma, no tengan lugar en el razonamiento de Collins, en particular la cuestión de la envolvente.

La noción de estructura, reducida a sistema autónomo de sostén, es tratada como cuestión técnica y menciona las primeras teorizaciones sobre su tratamiento como armazón y su paso del hierro al acero enfatizando la influencia de la industrialización. En el capítulo sobre Racionalismo va a recurrir a palabras de Cesar Daly para caracterizar esta tradición francesa "la convicción de que las formas arquitectónicas no sólo requieren una justificación racional, sino que solamente podían justificarse si sus leyes derivan de la ciencia". en otras palabras, los racionalistas eran, simplemente, aquellos arquitectos que creían que las

forma arquitectónica era esencialmente la forma estructural IAM 203. Como inicio de esta tradición ubica a Soufflot (y su revisión de los órdenes clásicos desde el estudio del gótico en busca de una reducción de materiales que permita trabajar con la esbeltez y la luminosidad espacial) y a Laugier con su exposición racionalista de las construcciones góticas y clásicas y su recuperación de los órdenes en un sentido estructural antes que ornamental.

...las partes del orden arquitectónico son los componentes de un edificio; tiene que emplearse de tal modo que no solo sirvan para decorar el edificio sino para construirlo, de modo que si se saca un solo elemento todo el edificio quede desecho IAM 205.

Más adelante desarrolla las ideas de Rondelet y de Labrouste y su énfasis en la economía y calidad de los materiales, y los debates en torno al racionalismo gótico entre Pugin y Viollet-le-Duc. El primero (1850, **True Principles of Pointed or Christian Architecture**) sosteniendo que los elementos de sostén no sólo no debían ser ocultados, sino que se constituían en elementos de embellecimiento y cuestionando los órdenes clásicos por su falsedad.

La arquitectura gótica no ocultaba su construcción sino que la embellecía, una columna gótica era un miembro arquitectónico que solo se empleaba para sostener cargas importantes evitando la obstrucción de un muro sólido- por este motivo, los pilares adosados de la arquitectura clásica siempre eran falsos. IAM 216

El segundo amplificando estas consideraciones a una teoría de la buena forma definida por la construcción, presente tanto en la arquitectura gótica como en la griega, y que le permite proyectarlo como principio para una nueva arquitectura desde las posibilidades abiertas por el hierro, ofreciendo la matriz para la arquitectura de Perret, la Bauhaus y Mies

En la arquitectura griega, la forma visible desde el exterior era el resultado de su construcción, o, la forma exterior de la arquitectura griega era el resultado de una construcción razonada; así despreciaba la arquitectura romana, porque era hormigón revestido (...) los ordenes arquitectónicos inventados por los griegos son la estructura misma (...) la estructura y la apariencia de los edificios griegos están esencialmente unidas, ya que es imposible extraer cualquier parte del monumento sin destruirlo. Para el este principio aun estaba presente en la arquitectura gótica. Se puede afirmar, escribió, que es imposible separa la forma de la arquitectura del siglo XIII de su estructura, ya que cada miembro de esta arquitectura es consecuencia de una necesidad estructural (...) la virtud de ser aplicable sincera universalmente, porque sus formas procedían de principios razonados, y no de formas arbitrarias. IAM 218-219

Con respecto al espacio, no plantea claramente ninguna definición; lo que hace es ejemplificarlo cuando surge en la arquitectura hacia 1730 con el Rococó. Para expresar la aparición del espacio como preocupación arquitectónica habría que remontarse a la tradición fundada en el Vitruvio, a la que los arquitectos revolucionarios habrían añadido una nueva interpretación de belleza como "espacio". Como cualidad positiva pasa a tener más interés que la estructura que lo limita y varios autores, especialmente Giedion lo atribuyen al modernismo como su cualidad más importante

Los cambios producidos a mediados del siglo XVIII se refieren a las nuevas ideas para lograr efectos de paralaje. Estos consisten en el desplazamiento aparente de los objetos causados por un cambio de punto de vista (...) La multiplicación de los efectos reales (en oposición a los ilusorios) del paralaje, fue imposible hasta el desarrollo del acero y construcciones de hormigón armado, integraron en cada edificio una secuencia de pies derechos exentos, y la fabricación de grandes láminas de vidrio plano, así como el acondicionamiento acústico, permitieron la construcción de toda clase de edificios con amplios vestíbulos acristalados y con columnas y pies derechos (...) Estos efectos artificiales se conseguían mediante grandes espejos poniéndose de moda entre los decoradores del Rococó situados unos frente a otros en las paredes de las habitaciones. Así, a primera vista, el efecto producido parecía no ser distinto de las perspectivas "trompe l'oeil" utilizadas durante tanto tiempo en la decoración, pero al ser distinta la reflexión se advierte que mientras que una perspectiva pintada no se adapta a los movimientos del espectador, la perspectiva reflejada por espejos si lo hace. I.A.M. 21 a partir de este momento se puede empezar a hablar de espacio en arquitectura

Desde aquí arranca una discusión con Giedion, que desarrollara en su ultimo capítulo, sobre la nueva concepción del espacio. Sostiene la posición equivocada de Giedion con respecto a la analogía de la física y la astronomía y respecto a la teoría de Espacio-tiempo de Einstein que traslada a la lectura del espacio moderno; según Collins no puede explicar esta analogía con satisfacción y cae en contradicciones reiteradas.

Paul Rudolph cree que el concepto de espacio tiempo ha sido la fuerza motriz de gran parte del estilo internacional, y en manos de un gran hombre este concepto puede tener un éxito inmenso. Por el contrario

Boucharad y Bush-Brown sostienen que incluso el serio esfuerzo de Giedion demostró las relaciones que hay entre edificios de la Werkbund de Gropius, en Colonia y el recóndito espacio tiempo de Einstein parece que vale la pena preguntar por lo tanto lo que este espacio tiempo realmente significa en términos de arquitectura (...) En primer lugar, observaron con razón desechar como ilusión la idea de que usando las palabras espacio tiempo se establezca una firme analogía con la relatividad. Por muy atractivo que fuese la denuncia de la teoría de Einstein para los pintores y escritores en 1905 el hecho es que ninguna tenía nada que ver con espacio de pintores, escultores y arquitectos, sino que esas teorías eran en consecuencia de las técnicas algebraicas de la geometría analítica, utilizadas para resolver problemas de dinámica (...) Cuando Giedion habla de geometría no euclidiana, como si la geometría euclidiana estuviese limitada a tres dimensiones, y declara que como el científico, el artista ha llegado a reconocer las concepciones clásicas de espacio y volumen son limitadas y parciales. Esto no tiene nada que ver con la teoría de Einstein, pues este nunca declaró que el espacio fuese parcial, para comprender la naturaleza del espacio el observador debe proyectarse a través de él (...) por el contrario fue precisamente la imposibilidad de medir nuestra velocidad absoluta por el espacio que se dedicó a su famosa investigación.

I.A.M. 296-297

LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO

Martín Gascón

EBC P. Reyner Banham, “**La Arquitectura del Entorno Bien Climatizado**”, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1975. [edición original 1969]

Con el objetivo de nuestro proyecto en mente, podríamos pensar que en este texto R. Banham comparte en cierto modo parte de nuestra hipótesis. Nos referimos a la presunción de que las historiografías de la arquitectura moderna se habrían acercado a su objeto de estudio con miradas siempre sesgadas, parciales, en cuanto han desatendido, o relegado al menos, a otros “materiales” o aspectos de importancia en el desarrollo del pensamiento arquitectónico.

Si los *materiales* con que revisamos la arquitectura son el *Espacio*, la *Estructura* y la *Envolvente*, Banham lo hace con respecto al *Clima*, entendiendo a éste como “ambiente climatizado”, tanto sea por necesidad o confort, y siempre en contraste con el exterior “natural”. De este modo, revisa la constante innovación que se produce a partir de los inicios del siglo XIX en temas como la energía y luz eléctrica, el aire acondicionado, la acústica, etc. Innovaciones que, en su mayoría, son llevadas adelante por ingenieros y/o empresarios, en desmedro de los arquitectos.

Es el desarrollo de estas tecnologías, de la capacidad de crear un medioambiente climatizado independiente de las *estructuras* edilicias, la que dispone un nuevo momento para la arquitectura: la “arquitectura regenerativa”. Regenerativa en cuanto se opone a la anterior arquitectura, denominada aquí “*conservativa*” por basar su control del medioambiente en el aislamiento o “conservación” de las cualidades ambientales del interior, a través de la masa y del peso de sus componentes. Si la arquitectura de los dos últimos siglos ha logrado reducir la masa de los cerramientos y disponer de vidriados cada vez mayores, no ha sido (sólo) por el desarrollo de los nuevos materiales y el cálculo (estructura independiente, etc.) sino porque la creación de estos ambientes fue posible fruto de la tecnología para la climatización.

La nueva arquitectura (regenerativa) no tiene en Banham una fecha precisa de nacimiento. Él mismo se encarga de aclarar que no se encuentra preocupado por los primeros, sino por los “más”. Es notable, sin embargo, que en ocasión de comentar el Royal Victoria Hospital en Belfast, de 1903, critica a Pevsner y su **Pioneros del Movimiento Moderno** por no conceder siquiera una nota al pie al edificio. Evidentemente está trazando una genealogía similar, más allá de los términos en que la presente.

La mención del libro de Pevsner en el texto es de carácter extraordinario. Casi no menciona otros autores o textos. Su lectura crítica de la historiografía la realiza sucintamente en las primeras páginas y, rápidamente, pasa a desplegar la revisión que le interesa. En esta línea, investiga profundamente en una bibliografía mayoritariamente técnica y comercial, que incluye folletería y manuales de todo tipo, desde donde surgen gran parte de sus observaciones.

Las siguientes observaciones y citas relevan algunos temas implícitos en el desarrollo del libro revisado.

DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA MODERNA – CORTES – VÍNCULOS CON LA TRADICIÓN

Refiere en varias oportunidades a la “arquitectura moderna” pero dando por entendido su implicancia, sin ningún detenimiento en una definición. Alguna vez menciona Movimiento Moderno y en otras varias oportunidades Estilo Internacional pero dando a entender que esta última sería una determinada producción (incluso historiográfica).

AUTONOMÍA RESPECTO A CIENCIA, TÉCNICA, INTERESES POLÍTICOS

Toda la construcción teórica que presenta conlleva la idea de que la ciencia y la tecnología, pero también las representaciones que éstas generan así como los nuevos modos de vida, tienen inferencia directa en el desarrollo de la arquitectura.

ESPECIFICIDAD DE LA ARQUITECTURA RESPECTO A OTRAS ARTES

Todo el desarrollo del libro se basa en un aspecto inherente y específico de la arquitectura, como es el de proveer un *entorno (humanamente) habitable*.

...esa profesión [la arquitectura] ha sido tediosamente lenta para cambiar su espíritu o reformar sus actitudes; ha tendido a considerarse envuelta en las angustias de las principales revoluciones cuando se

confrontaba con las innovaciones técnicas que otros oficios y disciplinas han incorporado en su marcha.
EBC298

VÍNCULOS CON TEORÍAS DEL ARTE DEL SIGLO XIX Y XX

...se puede revivir provechosamente el contrapunto de Paul Valéry entre Eupalino, el arquitecto... y Tridón, el constructor de naves. El primero estaba preocupado con el método apropiado para realizar las tareas asignada (...) Tridón aplicaba toda tecnología que, convenientemente, tuviese a mano, formase o no parte de la tradición de la construcción naval (...) para la solución directa de los problemas prácticos.
EBC298

ESPACIO ESTRUCTURA Y ENVOLVENTE. / TECTÓNICA

Para Banham, la estructura es contraparte constante de la argumentación, sólo que en el sentido de material edificado (construcción), en función del par estructural/infraestructural. En otros pasajes hace algunas menciones pero siempre sin detenerse y dando por entendido lo referido. La envolvente no es sólo independiente de la estructura sino de toda función que no sea impedir que la gente caiga hacia fuera o que el agua ingrese.

... el arte y el negocio de crear edificios no es divisible en dos partes separadas intelectualmente –las estructuras, por un lado, y los servicios mecánicos por el otro. **EBC298**

... la estructura moderna está diseñada con miras a utilizar el máximo posible del exterior para ventanas (...) algunos edificios son prácticamente vidriados en un 40% a un 45%, y la pérdida de calor de esos edificios es proporcionalmente elevada... **EBC77**

... la envoltura se estaba convirtiendo en algo irrelevante." **EBC101**

Con poco por hacer, excepto prevenir que la atmósfera templada interna escape afuera, la cáscara exterior de la casa estadounidense (...) perdió la mayor parte de su ajustada relación con la economía interna y trazado de la casa... **EBC106**

El detallado proceso [de Le Corbusier] tiene su origen en escritores anteriores, sobre todo en el concepto de construcción de estructura-y-relleno de Choisy (...) fue lógico (si no sensato) exaltar el esqueleto, y reducir el relleno a funciones menos sustanciales (...) la membrana mínima entre interiores y exterior.
EBC165

PRIMERAS TEORIZACIONES MODERNAS

Presta especial atención a los textos de Le Corbusier con **Vers une Architecture**, pero principalmente a los artículos de la revista **L'Esprit Nouveau**.

*... el Royal Victoria Hospital (...) universalmente ignorado por los historiadores del Movimiento Moderno... no se le asigna siquiera una nota al pie en el **Pioneers of the Modern Movement** de Pevsner...* **EBC88**

*... los escritos de Paul Scheebart, y especialmente... su libro **Glasarchitektur** de 1914 (...) aún hoy en día, impresiona de sobremano como la visión concreta y tangible del entorno ambiental futuro del hombre.* **EBC134**

RESISTIR LA UTOPIA DEL RACIONALISMO MODERNO

Ana María Rigotti

Massimo Cacciari: **Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture**, Yale Univ. Pres, New Haven, 1993

Se trata de una recopilación de ensayos y capítulos de libro sobre la Metrópolis, Viena fin de siglo y Loos (realizados entre 1973 y 1981). Su objetivo común es demostrar los vínculos metafóricos entre arquitectura moderna y filosofía (en particular Heidegger, pero también Kraus, Agamben, Benjamin, Schmitt, Sedlmayr, todo bajo la sombra de Hegel), forzando las evidencias a la agobiante grilla conceptual de la Metrópolis.

Para Cacciari *Metrópolis* es una noción alegórica que corporiza el *Geist* en la *era tecnológica* en que la subjetividad se reconstruye como cálculo, razón o interés. En tanto espacio físico del tráfico, realidad de la fábrica, dimensión abstracta del trabajo y del ciclo de la circulación del dinero, red de construcciones ideológicas y institucionales del Estado, opera como agente impersonal del poder de la abstracción y la racionalización de las relaciones sociales. Se contrapone a noción alegórica de *Ciudad*, ya perimida, donde todavía había posibilidad de síntesis de los conflictos y de una mentalidad comunitaria.

Siguiendo a Adorno, la función de la *crítica negativa* sería comprender la inevitabilidad de la tragedia e indicar la crisis poniendo en foco elementos marginales no absorbidos por el sistema. Cuestiona toda actitud positiva que procure superar la conflictividad (cultura de las clases trabajadoras, comunión del arte y la industria, del arte y la vida, etc.) "fabricando la ilusión de que las relaciones humanas son posibles". Dentro de esta actitud utópica, característica del modernismo, distingue la *Stilarchitektur*, la *Baukunst* y el *Racionalismo*. Sólo Loos expresaría la posibilidad de esta crítica negativa, por lo tanto lo aleja de cualquier rol de "precursor" del Movimiento Moderno.

Por *Stilarchitektur* refiere tanto a la Secesión como al Werkbund. Serían representativos de la utopía comunitaria y de la ilusión redención a través de un plus de valor posible por el arte (o el valor de uso de la artesanía), para escapar de la alienación del valor de cambio

El deseo de confirmar el estatus privilegiado del lenguaje ideal del sujeto, y el carácter libre de la cualidad respecto a la mercancía es una actitud aristocrática que busca reforzar los privilegios feudales del ego, relegando los procesos y estructuras económicas a una potencialidad vacía. 108

Al Movimiento Moderno lo denomina *Racionalismo* del nihilismo consumado, y cuestiona el idealismo implícito en la idea de proyecto como voluntad de dominio en que toda contradicción desaparece y toda contingencia ha sido prevista: en este desconocimiento de su naturaleza temporal residiría su utopía..

(...) sueña con un orden donde todo lugar es visible funcionalidad (...) superada toda contradicción, el ascetismo del signo sin cualidad revela una nueva racionalidad, la de la técnica productiva y su poder de control, manipulación y previsión. Esta racionalidad hace de su propio futuro un pasado. Allí reside lo utópico del proyecto: presenta su propia novedad como un estado perfecto donde queda abolido lo imprevisible y toda contingencia se vuelve marginal. 200

A Wagner le reserva el último intento de síntesis entre la perspectiva metropolitana y la función trascendental del valor basado en la presuposición de la libertad de la forma artística. Si bien rechaza la ciudad jardín como imagen de comunidad, su ideal es liberar la metrópoli del vampiro de la especulación. El instrumento es el lenguaje del ingeniero -*Baukunst*- recreado como lenguaje artístico, como imagen de organización capaz de superar lo fortuito del crecimiento urbano mediante un plan racional que reduzca, utópicamente, los mecanismos de mercado al puro funcionalismo de sus leyes. No habría entendido que lo negativo es inherente a la Metrópolis, que "no puede haber lenguaje sino en sus distorsiones, multiplicidades y contradicciones".

Ese es el punto decisivo al que arriba Loos, no Wagner 130

Para Cacciari, Loos constituye la acusación activa de la imposibilidad de síntesis entre producción industrial y arte (de que la marca del artista en un objeto de uso lo transforme en calidad dissociable de la producción de valor de cambio, del tiempo socialmente necesario para su producción como mercancía). Sus elecciones estéticas no habrían buscado salvación ni consuelo: sólo describir los rasgos de la alienación sin reconciliarlos.

Donde el Werkbund imaginaba puentes, Loos plantea diferencias. 106

En oposición a los que quieren hacer del arte lo habitual en la construcción cotidiana, y sin nostalgias, Loos nos confronta con que el único ámbito donde la arquitectura todavía puede transformarse en acto artístico son la tumba y el monumento "que son la memoria fundada en la irreversibilidad y no en la duración".

El arte no puede ser usado en todo lugar: marca la excepcionalidad, la paradoja del momento en que el lenguaje de la tradición se vuelve nueva forma, y en el que el espacio de lo funcional y mensurable es superado por la iluminación de un lugar (...) Se opone a la liquidación del arte en la reproductibilidad técnica, así como a la posición complementaria que separa el arte de lo reproducible y lo reduce al ornamento (...) Sólo una pequeña parte de la arquitectura puede estar abierta al arte, en los márgenes (...) en la tumba y el monumento, donde no se confunden hechos y valores, donde el arte no se aplica para hacer sublime la funcionalidad del constructor, donde no hay esperanza de consolación en ilusoria armonía. 198

Cuestiona la idea de proyecto del arquitecto moderno que se imagina libre de todo derecho del pasado, su aserción de novedad desenganchada de toda presuposición. Para Loos reserva la denominación de Baumeister que le diera Karl Kraus: constructor cuyo propósito surge de tarea misma y se desarrolla sobre las diferencias sin pretender resolverlas, dando forma a la disonancia.

Kraus escribió "en el hacer fijaste las reglas, en la práctica de construir descubriste las permanencias, afinidades, principios de composición (...) haciendo, pensabas. Pero este hacer es el de un Constructor, no el de un Arquitecto (...) Construir un pensamiento significa definir con precisión respecto a las otras formas, sin confundirlas, mezclarlas o añorar armonías 163

ORNAMENTO, TECTÓNICA Y LUGAR

Para desarrollar estas hipótesis Cacciari se apoya en las nociones del *Stilhülse*, *Kernform* y espacio, cuya densa teorización prefiere descartar para concentrarse en su reinterpretación loosiana como ornamento, *tectónica* y *lugar*.

Asimila la noción de *ornamento* a la pretensión o envolvente artística que oculta un *Kern*, una esencia que es estructura pero también espacio. Por eso tan importante como la severidad de las fachadas (que no comunican, que renuncian a tener valor) sería la tridimensionalidad de su pensamiento arquitectónico.

Estilo es sólo ornamento, ornamento como tatuaje (...) y cuelga sobre la estructura 112

El ornamento es lo que no revela su propio juego. Es la disolución de lo tectónico 163

Se combate la ornamentación por su naturaleza anticonstructiva y antiespacial. 162

Entiende a *tectónica* como la noción opuesta, característica del hacer del Constructor y desprendida de toda nostalgia por los fundamentos

Las raíces de lo tectónico no yacen en una tierra mítica sino en el proceso de juego del que uno forma parte, operando con el material como si fuera un organismo que nunca puede ser reducido a instrumento, considerándolo como factor de la composición y definiendo las reglas en la misma operación. Para Loos lo tectónico está allí, y no en factores externos como las figuras geométricas utilizadas, o el terreno. 164

En esta asimilación de la tectónica con el operar artesanal del constructor -enfrentando lo imprevisible desde la transformación en el uso de las reglas heredadas- residiría la posibilidad de relacionarse con el futuro sin el velo idealista del proyecto moderno

La noción de tectónica en Loos tiene que ver con artesanía (...) Pero la tekne del artesano es práctica, hábito, (...) tiene la mirada fija en el pasado, pero Loos se mueve al mismo tiempo hacia el futuro, un futuro que está incluido en su hacer aunque no es nunca previsible, nunca es el simple producto de un proyecto. 165

En la Tekton de Loos resuena la Tyche, el azar que elude la norma. La lealtad a la tradición esta abierta al azar que lo transforma. Tekne en Loos no es sólo el dominio de la tradición, sino el feliz momento del origen de nuevas combinaciones, es la apertura al momento que supera la norma 165

En esta aproximación a la arquitectura como constructor no sólo residiría su resistencia a cualquier pretensión de trascendencia propia del arte.

Mostrar el poder de la tectónica no significa reconstruir el Templo, el final de la diáspora, sino la composición efímera de lugares, los lugares preservan la esperanza del Templo pero lo efímero lo desata en relación a lo metropolitano. 177

También le permitiría resistir la contaminación con otras prácticas artística que caracterizó al racionalismo moderno (reduciendo el muro a una superficie abstracta).

En Loos hay una ausencia intencionada de cualquier característica pictórica, o de hacer de una pared una superficie abstracta de delimitación de la que se deriva la envolvente vidriada (...) Recurre a formas puras revolucionarias: pero su uso se corresponde a las demandas constructivas, tectónicas y funcionales, a las exigencias de la organización-composición espacial. 164

Señala su radicalidad, sobre todo, en su negativa a resolver la discrepancia entre interior y exterior de la vivienda, paralela a la multiplicidad de lenguajes propios de la Metrópolis. Así justifica, en las obras posteriores a la Primera Guerra, la recuperación artística de los interiores como lugar de la memoria en oposición a un exterior reificado: no supone sólo un cambio de lenguaje sino de valor, cuestionando así la reducción racionalista de la vivienda en mero producto.

El lenguaje del exterior no es más el límite del interior sino su otredad, y viceversa. 118

El interior: lugar de la experiencia vivida que no puede ser determinada, colección de lugares en manos del habitante donde reúne objetos y voces de la memoria; en oposición, el exterior como lugar de la estandarización y el cálculo, puro valor de cambio en manos del arquitecto.

Los exteriores de las viviendas, como vagones, nos traen a la mente esta movilización que hace de los edificios intercambiables con la máquina moderna, con la velocidad en que estas formas aparecen y desaparecen reproduciéndose. Pero está en perpetua tensión con la pulsión del habitar en la relación entre interior exterior, en la articulación y transparencias entre espacios interiores, la búsqueda de "solos" inesperados con las variaciones de nivel que impiden su condición de células multipropósitos (...). La importancia del amoblamiento y el cuidado con los materiales es parte de esta búsqueda de lugar, su comentario a la idea de espacio abstracto metropolitano. (...) Intentar revertir esta confrontación sería hacer lugar a la utopía, por eso no busca racionalizar lugares puros sino mostrar la contradicción entre el espacio del cálculo, su equivalencia con el exterior y la posibilidad, la añoranza de lugar. No supone la redención del lugar sino la disonancia entre la equivalencia del espacio técnico científico y el espacio como juego de combinatoria de lugares donde se coleccionan las cosas y habita el hombre. 171/2

Una diferencia absurda de reconciliar con alguna sintaxis universal, que pone en cuestión la pretensión de transparencia en la correspondencia interior/exterior del proyecto moderno, su "continuidad" espacial, la reducción del espacio a pura expansión disponible para la planificación.

La conquista del espacio por el proyecto implica volverlo omnimensurable, subdivisible, cuantitativamente calculable y manipulable. La conquista del espacio es la liquidación del lugar como colección de cosas, es concebirlo como vacío a llenar, pura ausencia, pura potencialidad a disposición del proyecto técnico-científico. Al Arquitecto le pertenece esta concepción de espacio como vacío mensurable donde producir nuevas formas (...) Elevando los cuerpos, superando los cimientos, los vínculos con la tierra, el proyecto de la vanguardia (incluyendo las transparencias metafísicas de la arquitectura de cristal) puede considerarse como el símbolo trágico de la ruptura del vínculo entre espacio y lugar, la afirmación metafísica del espacio abstracto y uniforme, destructivo respecto a toda posible colección y considerado como manifestación de la libertad, 168

Esta destrucción de la posibilidad misma de hacerse un lugar se ve exacerbada en la envolvente de cristal que ataca la idea de interior y se opone a la idea de posesión: mostrándola, la hace existir sólo como dinero. Loos, en cambio, no usa el vidrio para comunicar, no dice qué experiencias tienen lugar en el interior sino que lo refleja y multiplica. Dilata el interior, lo refleja en su diferencia, y en su posible lugar de expresión.

Lo posible no grita su presencia, no libera, pero da quizás un significado a la colección y al silencio mientras espera 190

¿CONSTRUCCION Y ESTETICA?

Silvia Pampinella

AC Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, **Arquitectura contemporánea**. Edición española Aguilar S A de ediciones, Madrid, 1980. [*Storia universale dell'architettura, Architettura contemporanea*, Electa Editrice, Milano, 1976].

Pier Luigi Nervi señala la coincidencia entre los “ejemplos de pura belleza” señalados por la crítica formal y el reconocimiento de sus logros respecto a las técnicas constructivas y a la calidad de los materiales. “En el pasado, la construcción se guiaba exclusivamente por intuiciones estáticas, fruto a su vez de meditaciones, de experiencia y, sobre todo, de la comprensión del modo en que las estructuras y los materiales resisten las acciones externas”. Inmediatamente, la idea semperiana de que “podríamos pensar, incluso, que la calidad de los materiales disponibles haya determinado no sólo los esquemas estructurales, sino también los detalles formales de la decoración que poco a poco han venido enriqueciendo la simple estructura constructiva” [AC 5]. No se trata de una introducción, sino de la página inicial contenida en el libro de Tafuri y Dal Co, muy sugerente para el tema que nos ocupa porque Nervi reclama la atención, por parte de los estudios críticos de las obras paradigmáticas, acerca de “la interpretación de sus características constructivas y estéticas”, lo que nos lleva a la principal pregunta respecto a este libro. ¿Estos críticos se han interesado por la conjunción de ambos aspectos de las obras? Indudablemente, sí. Pero, ¿hasta qué punto estas cuestiones han estado en el centro de sus preocupaciones?

En la *Introducción*, exponen su interés por las dos caras de la historia de la arquitectura contemporánea: “la historia de una pérdida progresiva y objetiva de la identidad de una disciplina que había conseguido, en edad humanística, su propio estatuto y que entró en crisis entre los siglos XVIII y XIX. La otra es la historia de una serie de esfuerzos subjetivos encaminados a recuperar -sobre nuevas bases- la identidad perdida, modificando la propia estructura organizativa del trabajo intelectual ante la construcción del ambiente humano”. Para ellos, la formación del concepto de “movimiento moderno” fue el intento de acreditar una doctrina colectiva y teológica de la nueva arquitectura, “el fruto de una fábula consoladora, aunque inoperante”, de la pretender descubrir sus matrices y analizar su función. La arquitectura habría ensayado una vasta serie de hipótesis para mantenerse sobre el puente inestable que une los viejos conceptos con nuevas tareas, donde el tema que más les interesa es: ¿qué forma de trabajo intelectual es el más adecuado para entrar directamente en la esfera del trabajo productivo y transformar las estructuras que forman el ambiente humano? Ellos dicen que se ha hablado de nuevas dimensiones, se las ha vislumbrado, pero no se las han llevado a cabo. Repasar toda la historia de la arquitectura será, en consecuencia, la búsqueda de las grietas e intesticios que resquebrajan la solidez acerca del cometido de la arquitectura. Los puntos de partida son múltiples porque las *historias* que pretenden contar también lo son: el canto del cisne del Art-Nouveau, la formación de la cultura urbanística en la América del siglo XIX, el romanticismo nórdico y el “modernismo” catalán, el Werkbund frente a los temas de la metrópolis, el clasicismo moderno sin vanguardia y el aporte de las vanguardias”. Exactamente lo contrario de una historia lineal amparada en esquematizaciones cómodas” como los términos “movimiento moderno” o “racionalismo”. [AC 9]

En este tipo de organización del discurso, rastrear los usos que hacen de los elementos de la arquitectura en los términos de “espacio, estructura y envolvente” no puede seguir las líneas de pensamiento de estos autores, sino que exige una lectura cruzada. Lo que sigue, es la exposición de esa lectura, organizada a través de subtítulos que orienten sobre el contenido de las anotaciones parciales que fui realizando sobre una selección de ideas que refieren a la tecnología, a la estructura y la tectónica, a los materiales de construcción, a la praxis artística... Cuestiones que son abordadas, no como hilos del relato, sino como campos de demostración de las hipótesis expuestas anteriormente y que se interrumpen en el tratamiento de las derivaciones de las experiencias modernas en la mayoría de los países europeos en los años treinta.

A FINES DEL SIGLO XIX Y EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL XX

“Producto de la especialización funcional de los centros urbanos y de la ampliación de los procesos capitalistas de división del trabajo, *el rascacielos* representa la proyección espacial de la urbanización basada en la red viaria delimitada de los solares edificables”. La parcelación es fruto de una operación

divisoria, la del rascacielos es de multiplicación (de rentas y beneficios). "Condición de esto es la conquista de tipologías y técnicas que permiten la utilización homogénea de todo el volumen edificado, con módulos de iluminación y ventilación adecuados" [AC 63]. Van a seguir los decenios de reconstrucción del *loop* de Chicago (tras el incendio de 1871) como una interrelación entre el rol de la ciudad en el territorio, las alternativas del desarrollo económico y los fenómenos de redistribución de la población (inmigración mediante), así como de las investigaciones técnicas y de nuevas soluciones arquitectónicas mediante la búsqueda estructural; pero también de la transformación de la gigantesca organización capitalista en grandes *trusts*, que va acompañada de la organización racional del trabajo de proyectación basada en temas tecnológicos.

Como ha demostrado Banham, Wright "reinventa" los elementos tecnológicos de sus villas incorporando a sus complejas organizaciones espaciales la originalidad de nuevos sistemas de calefacción, de iluminación y de ventilación. Con el dominio del proceso ideativo, consigue una auténtica codificación sintáctica y da una imagen concreta al evolucionismo darwiniano. En el edificio Larkin logra una síntesis orgánica de estructuras formales y elementos de servicio mecánico. Todo esto ocurre bajo el sueño trascendentalista de la fusión del individuo con la "comunidad".

Berlage pretende construir "lugares" donde triunfe la "verdad" por el empleo "honrado" y depurado de los materiales y de las estructuras, según las enseñanzas de Viollet-le-Duc y de Semper. Gaudí plasma las superficies como membranas fluctuantes, las interrumpe con alusiones totémicas, da aspectos laberínticos al espacio y corroe las formas naturales; mientras Domènech i Montaner queda anclado en el eclecticismo. Con ellos, se pasa del sueño privado y decadente del Art Nouveau a un fatigoso proceso de construcción de un mundo nuevo desde una *imagen* nostálgica. Los procesos innovadores se presentan sólo tangencialmente.

En Alemania, la división capitalista del trabajo asigna a los intelectuales la tarea de reorganizar totalmente la producción. El Werkbund plantea como tema prioritario la síntesis calidad-cantidad. Todos los temas debatidos en el Werkbund convergen en la cuestión de la nueva relación entre intelectual y metrópoli. Pero todo proyecto de conciliación será utópico, dicen.

Behrens ofrece una interpretación reductiva del pensamiento de Nietzsche: no a la carcajada liberadora de Zarathustra; búsqueda acongojada de un "orden nuevo", búsqueda de síntesis, de conservación de la *Kultur* fortalecida por la absorción de la *Zivilization*. En la fábrica de turbinas "se ha querido ver una síntesis entre templo griego y fábrica moderna, y, a la vez, una esencialidad tecnológica que llega hasta la brutal denuncia de los elementos estructurales, como los grandes pernos de hierro o la contraposición de las superficies vidriadas desnudas con las pilastras portantes firmemente molduradas", pero "la primacía de la estructura" es un imperativo de la fábrica en cuanto *objeto urbano*, como potencial ordenador sobre la ciudad. Trabajo y arte reunificados deberán proyectarse sobre la tipología que soporta a la gran ciudad, Gropius será el heredero de esta idea mediante la intención de racionalizar la producción arquitectónica, cayendo prisionero de un "estilo" que resuelve las tensiones de las vanguardias. Hilberseimer postulará la *metrópoli sin calidad* para encubrir la ostentación desencantada de la primacía de la tipología en sus proyectos. Tessenow dirá que "en el trabajo artesano, la verdad coincide con la forma puramente técnica", donde todo ornamento es extraño y debe ser "tratado con indiferencia".

Heredero de la cultura positivista, del pensamiento de Guadet y de la cultura ingenieril, Tony Garnier propone modelos tipológicos que van dirigidos a continuar el experimentalismo estructural de fines del siglo XIX (Labrouste y Horeau) y los experimentos sobre el hormigón armado (Hennebique), pero no lo hace desde consideraciones meramente utilitarias y técnicas sobre el programa, sino que pretende demostrar que la gran ciudad, "reino del trabajo", es el lugar por excelencia para que se manifiesten las tecnologías más avanzadas; la evolución tecnológica es asumida como componente esencial de un progreso social democrático y socialista.

Alejado del rigorismo utópico y clasicista de Garnier, el edificio de la rue Franklin de Perret puede interpretarse como la acentuación del carácter innovador, acentuando el rigor estructural y anticipando la planta libre de Le Corbusier.

En Viena, la dialéctica entre la tendencia a lo negativo y una actitud de *avant-garde*, la tensión entre vanguardia y renuncia al lenguaje tiene su máxima expresión en Adolf Loos. Todo el razonamiento del primer Loos es una meditación acerca del límite del concepto de *creatividad*. Mientras tanto, la "alegre

apocalipsis" permanecía aferrada al fetiche de la vida creadora, del mismo modo en que el europeo medio no ha sabido unir su vida con la técnica; en términos de W. Benjamin, "hubiera necesitado seguir la lucha de Loos contra el dragón 'ornamento', oír el esperanto astral de las criaturas de Scheerbart o haber visto al 'ángel nuevo' de Klee..."

LA VANGUARDIA HISTÓRICA

El *Kunstwollen* de Riegl, en tanto imperativo formal superindividual, es el fundamento del propio método crítico. Por su parte, el cubismo tiende a una síntesis, a una "reconquista del mundo" desde la expresión "monumental" del sujeto. El Manifiesto del Futurismo se contrapone a la autorreflexión cubista en la manifestación de una idolatría de la máquina y una voluntad de poder por parte de intelectuales frustrados por los atrasos tecnológicos de su país. Ante la "pérdida del centro" asumen el impulso anónimo que barre los valores antiguos. El problema es cómo dominar la revolución de las máquinas. Al exceso de estímulos nerviosos de la metrópoli, se agrega el bombardeo de palabras acerca de las grandes masas, la velocidad, la energía tecnológica.

Las vanguardias "negativas" dan a conocer las consecuencias en la praxis artística del proceso de transformaciones urbano, cuyo rostro es constructivo. En la iconografía dadaísta y futurista hay mucha nostalgia, al igual que en Malevich. Nostalgia por el lenguaje de la infancia, residuos místicos, provocación, pero también: reducción del ambiente a "cosas" vacías.

LE CORBUSIER, LOS AÑOS '20

Influido por Perret y por Garnier, el problema tipológico es el componente esencial de una nueva relación entre ciudad y arquitectura. Le Corbusier experimenta la misma embriaguez que las vanguardias históricas ante la máquina, pero no comparte sus extravíos. Exalta la "estética de los ingenieros" y el purismo de los silos industriales, pero de esto concluye una operación instrumental. La meditación sobre la espontaneidad moderna se inicia allí donde Perret y Garnier se habían detenido. El ansia poética de Le Corbusier funda un lenguaje libre de toda ficción.

En las páginas de *L'Esprit Nouveau* plantea la necesidad de superar la tautología de la experiencia cubista volviendo a los modelos "clásicos"; el purismo se reconecta con Seurat, Ingres y Corot. En Seurat, la técnica del color ejerce su resistencia extrema y heroica en la batalla contra la fotografía. El purismo sostiene la coherencia de Seurat respecto a los propios medios de la pintura y se enfrenta al degenerar de la vanguardia. Sólo la arquitectura posee la coherencia para afrontar los problemas de la forma, por eso la pintura de Le Corbusier resuelve un desaforado prontuario de experimentaciones arquitectónicas. Liquidada toda utopía neorromántica sobre la unidad de la obra de arte: "la arquitectura será síntesis de la *recherche patiente* en la medida en que se funde, activamente, en la diversidad de cometidos y de técnicas que separan a la arquitectura de la vanguardia. La pintura es memoria de la arquitectura, pero no puede identificarse con ella; dialéctica no es sinónimo de integración". Liquidada las pretensiones de unidad de la experiencia artística. Todo esto se reordena en las páginas de *Vers une architecture* (1923), donde precisa el concepto de "moderno": "Ese sentimiento moderno es un espíritu de geometría, un espíritu de construcción y de síntesis". Desde la Maison Domino, tipología y tecnología se presentan como sinónimas, conllevan el concepto de reproductibilidad y exigen un empleo programado. Articulación espacial en relación a rupturas tipológicas, continuidad de la envoltura, juego de los volúmenes, montaje de los elementos en estado puro, estructura puntiforme de los pilotis, trazados reguladores y "excepciones" oníricas, hasta alcanzar en la villa Savoye una consistencia material de los signos de la composición purista.

MIES, LOS AÑOS 20'

La primera meditación sobre el empleo de avanzadas tecnologías constructivas aplicadas a sugerencias formales que se relacionan con las utopías de Taut y de Luckhardt, los rascacielos de cristal de Mies proponen la refracción de la ciudad, se aíslan. El edificio de oficinas de 1922 para Berlín se reduce a pura exhibición de sus componentes: transparencia del cristal, simplificación de la estructura, espejos del ambiente, interiores como receptáculos impenetrables. Coloquio con la vanguardia e imposibilidad de practicar la dialéctica de la vanguardia en la arquitectura. En su artículo *Construir*, publicado en la revista *G*, se libera de la tutela de la vanguardia. Mientras estudia las dimensiones óptimas de un nuevo tipo de ladrillo, escribe: "No conocemos problemas formales, sino sólo constructivos. La forma no es la finalidad

de nuestro trabajo. Una completa realización formal depende del tipo de empeño que nos hayamos propuesto. Es la expresión elemental de su correcta solución. (...) Queremos liberar a la construcción de las especulaciones estéticas: queremos que construir signifique sólo y auténticamente construir”.

ARTICULACIONES DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EUROPA EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

El arte como utopía del significado: Mendelsohn y Wendingen. La arquitectura como utopía de la neutralidad técnica: Hannes Meyer. En la reorganización de la Bauhaus expresa el nexo entre política e ideología de la arquitectura como organización científica de la producción constructiva, como indagación científica de las condiciones reales de la edificación, arquitectura como organización de un ciclo económico, “renuncia a la imaginación”.

Duiker realiza un montaje de elementos sobre redes estructurales regulares que aseguran la continuidad entre espacios interiores y exteriores. La envolvente vidriada enriquece el valor plástico de la trama estructural homogénea, los elementos funcionales, los aparatos tecnológicos...

Las “maneras” que surgen en Inglaterra incorporan los temas de la envolvente acristalada y los efectos publicitarios del rescate de la estructura. La ironía coquetea con la disponibilidad del lenguaje.

Desde esta lectura el libro puede parecer desarticulado. En realidad la desarticulación del mismo no es preocupante para los autores, quienes pretenden evitar el desarrollo de una historia lineal. Finalmente, la declarada “búsqueda de las grietas e intesticios que resquebrajan la solidez acerca del cometido de la arquitectura” por parte de los autores no puede guiar esa conjunción que reclamaba Nervi en el comienzo respecto a la presencia de los valores estéticos y los valores constructivos. Al menos no en este enfoque crítico. No obstante, las anotaciones, aunque sueltas y no muy numerosas, muestran algunas preocupaciones por estos temas, siempre subordinados a la hipótesis de Dal Co en **Dilucidaciones**, que se analiza en otro capítulo de esta publicación.

DEMOLIENDO PRECEPTOS

Carlos Candia

John David Watkin¹ **Moral y arquitectura** Edición: Tusquets Editores – Colección cuadernos ínfimos nº 98 – Barcelona 1981. Traducción: Enrique Lyneh [*Moral and Architecture*, Oxford University Press, 1977].

Algo atrasado en el tiempo, el libro surge de una conferencia dictada en Cambridge en 1968 y de una serie de clases dadas desde 1964.

Al libro se lo entiende en el contexto inglés como una reacción frente a los gobiernos laboristas en la inmediata posguerra, que alentaron la obra pública desde entidades estatales provocando la casi extinción del arquitecto independiente. La mayor parte de las obras realizadas en este período fueron grupos de viviendas para la reconstrucción de posguerra y la creación de los *new towns* para descongestionar el centro de Londres (obras de claro carácter colectivo y anónimo).

Junto a este panorama, en el ámbito disciplinar, identifica el entendimiento de las limitaciones de los “años heroicos” de la arquitectura moderna. El libro refleja las profundas críticas que se iba dando en círculos académicos en la década del '60 respecto de los llamados “maestros”, rescatando también aspectos laterales de la arquitectura dejados de lado por la historiografía canónica: los libros de R. Venturi y **Arquitectura sin arquitectos** de B. Rudolfsky, por citar algunos ejemplos.

Se trata de un extenso comentario sobre ideas y escritos en torno a la arquitectura europea entre 1836 (fecha de la publicación de **Contrasts**, de Pugin) y 1936 (cuando se publica **Pioneers of the Modern Movement**, de Pevsner). Es profuso en citas, de hecho el número de libros y publicaciones citadas ascienden a más de 67.

Casi no hay mención alguna a obras de arquitectura en particular. No posee ninguna foto ni ilustración.

El tono general del libro es de censura hacia todos los historiadores o teóricos canonizados por la *innelligentza*, desde el mismo Pugin, pasando por Viollet-le-Duc, Giedion, Le Corbusier o Pevsner, por citar solo los más notables.

Consta una introducción, donde se plantean la mayoría de los temas y tres partes. Estas partes a su vez tienen de varios capítulos.

Watkin encuentra tres interpretaciones generales de la arquitectura, basadas en la religión, la sociología (o el racionalismo) y una última apoyada en la idea de *espíritu de la época*. A cada interpretación le asigna también una “nacionalidad”; respectivamente: inglesa, francesa y alemana.

En Pugin y Viollet-le-Duc encuentra el mecanismo extremo y las justificaciones morales de la forma arquitectónica. Ambos defienden al gótico como la mejor forma de hacer arquitectura. Sin embargo, ambos llegan a esta postura desde fundamentos diferentes.

Pugin, un católico converso, “fanático y confuso” que encaja muy bien con el primer grupo, sostiene una justificación doctrinaria de las formas de la arquitectura (el gótico como encarnación de la doctrina y la racionalidad católicas). El autor encuentra esta postura un tanto herética y no deja de hacerlo notar.

Más adelante cita a Pugin para quien la idea de “verdad” en la arquitectura puede discutirse así como se discute sobre la verdad de las doctrinas religiosas. Si la arquitectura puede ser veraz, la mentira en ella es algo *inmoral*, idea que comparten desde los racionalistas franceses hasta los propagandistas de Siglo XX (Viollet-le-Duc, Berlage, Le Corbusier, FLLW, entre otros). Pevsner termina de afirmar la idea cuando escribe que eran “inmorales las técnicas y los materiales falsos”.

¹ Nacido en Inglaterra en 1941. Profesor de Historia de la Arquitectura y, desde 2006, Jefe de Departamento en el Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Cambridge, también ha impartido clases en el Instituto de Arquitectura “Príncipe de Gales”. Investigador, sobre todo de la arquitectura clásica desde el S 18 hasta nuestros días, J. D. Watkin ha publicado varios trabajos sobre tópicos generales de la arquitectura, así como monografías sobre los más notables arquitectos ingleses de los siglos 18 y 19.

La interpretación racional o tecnológica se basa en los trabajos de los críticos franceses que, desde el s. XVIII, proponen como verdadera tanto a la arquitectura clásica, la gótica o la "moderna" y sostienen que esta debe ser producto natural de una disciplina racional aplicada a resolver problemas prácticos y tecnológicos. Watkin desnuda esta "mentira" cuando nota que la cubierta de una iglesia gótica es en realidad de madera y plomo y en el interior hay un tremendo esfuerzo imaginativo y constructivo para colocar desde abajo una bóveda de piedra muy ornamentada y compleja.

La interpretación mecanicista del gótico se asocia a Viollet-le-Duc: "hay en la arquitectura solo dos modos de adherirse a la verdad: podemos ser veraces con respecto al programa o al proceso de construcción". Watkin sitúa en esta frase el origen del "culto al programa" que aplicarían más adelante los teóricos del Movimiento Moderno.

Viollet-le-Duc llega a las mismas conclusiones que Pugin, pero desde una postura más cercana al racionalismo estructural. Esta diferencia le sirve a Watkin para hacer notar la falacia de base.

También Lethaby opina como Viollet-le-Duc. Dice Lethaby que "la catedral gótica no se diseñaba como belleza, se la desarrollaba siguiendo una línea de experimentación semejante a la construcción de los grandes transatlánticos" (p. 27). Estas ideas, según el autor, fueron después recogidas por Le Corbusier para justificar sus escritos.

Cita comentarios de R. Banham y P. Smithson, críticos del "período heroico de la arquitectura moderna" que "apuntan a demoler la opinión moralizante (...) de que la arquitectura moderna (...) no es un estilo (...) sino la expresión de cierta necesidad incontenible". (p. 22). Más adelante escribe que estas necesidades (tecnológicas, sociales o políticas) no son más que una invención de los críticos que hablan acerca de ellas.

Pone un ejemplo que arrasa con los supuestos "racionalistas" cuando, citando de nuevo a R. Banham, hace notar que en el Royal Victoria Hospital, construido en 1903, se instala un complejo y novedoso sistema de aire acondicionado en "...un edificio diseñado en estilo victoriano completamente tradicional. En otras palabras: la tecnología avanzada no determina necesariamente la forma del edificio que la contiene..." (p.23)

La última de las interpretaciones sostiene que la arquitectura expresa el "espíritu de una época" (*Zeitgeist*). Al igual que las anteriores, esta concepción encuentra los determinantes del estilo y los criterios para valorarlos fuera de la arquitectura, basada en los postulados de la tradición de la historia del arte germano-suiza, desde Burckhardt y Wölfflin hasta Pevsner y Giedion.

Watkin reconoce que esta postura posee "cierta habilidad para percibir propósitos visuales o espirituales comunes en objetos o realizaciones aparentemente diferentes". También que "el historiador del arte debe contar con un principio organizador (...) antes de estudiar determinado período". (p.16)

Pero después da por tierra con la idea de *Zeitgeist* cuando dice que "...podrá hablarse de un espíritu de la época, juicio que, de todas maneras, no querrá decir más que los hombres, en esta etapa, están más sujetos a las modas que en otras épocas" (p. 16).

Watkin cita a Herbert Read como ejemplo de distorsión del *ánimo de una época*, quien dijo que: "parecía obvio que ser partidario de Marx debía acompañarse por una preferencia por, digamos, Cézanne, debía interesar a una mente auténticamente revolucionaria tanto como el desarrollo de la teoría socialista desde Proudhom." (p. 17)...y que "la causa de las artes es la causa de la revolución" (p.17)

Read, concluye Watkin, sostiene que el *Zeitgeist* es inherente a una sociedad colectiva cohesiva que se expresará inevitablemente en un arte sano.

Poco más adelante introduce un nuevo personaje, "el Historiador de la Cultura Moderna", de quien dice que, de no haber *Zeitgeist*, lo crea. En esta categoría termina cayendo Pevsner, quien creía que "la naturaleza humana ha cambiado radicalmente, que ha nacido un hombre nuevo que debe aprender a expresarse de un modo totalmente diferente, dictada por las condiciones políticas, y económicas, o bien debe cambiar en profundidad para ponerse a tono con las nuevas condiciones" (p.19).

Este personaje, que Watkin llama también el *historiador historicista*, tiende a juzgar como correctas las modernas ideas colectivistas, tratar a la "humanidad" al por mayor, rotular individuos como "tipos" e identificarlos en "clases", entre otras cosas. (p. 19).

Esta falta de interés por el individuo y por las tradiciones de las artes han ejercido una notable influencia en los supuestos de la historia del arte, que se hacen eco de la noción de *Kunstwollen* (voluntad de forma) propuesta por Alois Riegl, en la cual la voluntad del artista nada puede frente al *telos* del arte y que es este, y no el artista, el que "quiere". (p. 20)

En estas interpretaciones, escribe, se ignora que "la arquitectura es un arte con sus propias tradiciones y no una ciencia; un arte en el que la producción de imágenes es no menos importante que la capacidad de solucionar problemas prácticos". (p. 25).

Cita a historiadores y filósofos que se han dedicado a buscar una "base ideológica capaz de sustraer a la arquitectura, de una vez y para siempre, del marasmo del Estilo y la moda", (R. McLeod en *Style and Society, architectural ideology in Britain*). Desde esta premisa se puede proponer, escribe Watkin, una arquitectura crudamente racionalista y colectivista. (p. 26).

Y, llegando al nudo del libro, dice Watkin que "Pevsner creía que la solución final a esta cuestión había llegado con el Movimiento Moderno Internacional y que cualquier desviación de los principios de este debía ser considerado anti-social e inmoral". (p. 27)

En esta cita hace notar la proximidad de criterios entre Pugin y Pevsner, a pesar de sus disímiles puntos de partida.

También cita a Marcel Breuer, ex-alumno de la Bauhaus de Gropius, quien dijo que "para nosotros, claridad significa la expresión definitiva del propósito de un edificio y la sincera expresión de su estructura. Se puede ver en esta sinceridad un especie de **deber moral...**" (p. 27).

La conclusión de la introducción se centra en el desprecio que hacen estos historiadores de la noción de estilo. Giedion, por ejemplo, escribió que "...en el momento en que encerramos a la arquitectura en la noción de estilo, abrimos la puerta a la concepción formalista. El Movimiento Contemporáneo no es un estilo..." (p. 28). Pevsner es quien extrema las posiciones, al despreciar a toda la arquitectura europea entre 1760 y 1860, afirmando que ésta no era más "que una moda superficial surgida de la inventiva individual y que ningún estilo genuinamente universal podía surgir de ella".

Watkin encuentra que varios de estos autores condenan enfáticamente a gran parte de la arquitectura victoriana, dando razones de origen moral a dicha condena.

EL DESARROLLO DEL LIBRO:

La primer parte se titula *El tema en siglo XIX* y trata a los ya citados Pugin y Viollet-le-Duc, cada uno en su respectivo capítulo.

La segunda, *El tema en siglo XX*, dedica el primer capítulo a Lethaby. El segundo capítulo, llamado "Un mundo feliz", estudia los escritos y las ideas de los "héroes" del Movimiento Moderno como Mies y Le Corbusier. También cita y critica otros personajes no menos importantes pero tal vez dejados de lado por la historiografía: Bruno Taut es uno de ellos. Entre los críticos e historiadores, se ocupa extensamente de Herbert Read, cita a Anthony Blunt a Lewis Mumford y a Leslie Martin. Entre los artistas, los más nombrados son Piet Mondrian y Naum Gabo. Las últimas páginas del capítulo están dedicadas casi exclusivamente a Sigfried Giedion. En todos estos autores Watkin encuentra un denodado ataque a las tradiciones y una extraña mezcla de fe en las revoluciones y en una nueva sociedad.

En el último capítulo se empeña en destrozarse al historiador Furneaux Jordan y su libro sobre arquitectura victoriana.

La última parte se titula *Pevsner* y está dividida en 3 capítulos: *Los primeros escritos*, *La misión histórica e Historicismo*. De él es de quien más extensamente se ocupa Watkin, su ex-discípulo. Escribe: "un autor cuya obra se cuenta entre las más ricas aportaciones a la teoría de los últimos tiempos". Sin embargo, más adelante no duda en emitir duros juicios a muchas de sus posturas fundamentales y de acusarlo de ser el "portavoz del Movimiento Moderno".

Pevsner es quien introduce el "Movimiento Moderno" en la conservadora Inglaterra de entreguerras. Para esta operación sitúa su origen en la isla, al proponer a William Morris como el principal "pionero" en uno

de sus libros: **Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius**. Cierra el ciclo con W. Gropius, quien al momento de edición del libro (1936), se encontraba en Inglaterra huyendo de la Alemania Nazi antes de recalar finalmente en Estados Unidos.

Podemos leer en un párrafo: "la concepción de Pevsner es historicista precisamente en el sentido popperiano del término. Es "holística" y se preocupa por el futuro. Cree que el arte es y debe ser el producto de las condiciones, económicas y políticas de su época y que esta esencia común es más importante que sus manifestaciones individuales. De acuerdo con ello, discierne las normas políticas y sociales del siglo XX e insiste en que el arte y la arquitectura deben subordinarse a ellas. Consecuente, puede y en efecto insiste en afirmar que él sabe como será y habrá de ser la expresión arquitectónica de la época." (p. 156)

CONCLUSIÓN

La principal crítica del libro es el "tono de cruzada" que usan los autores para defender la adopción de una forma arquitectónica determinada, esgrimiendo argumentos muy parecidos para defender sus causas (aunque desde vertientes muy diferentes): "... no se trata de un estilo sino de un modo racional de construir como respuesta a las necesidades de la sociedad (...) poner en cuestión sus formas constituye un acto anti-social e inmoral".

El libro abunda en juicios hacia arquitectos, críticos y artistas más radicalizados desde el punto de vista político, sobre todo los de orientación marxista. La crítica más profunda recae sobre las ideas colectivistas, sobre la idea de que un hombre nuevo surgiría de una nueva sociedad, que eso implicaba una nueva arquitectura, y que los postulados del Movimiento Moderno (al final también una "construcción" de estos historiadores), son los que mejor interpretan estas posturas.

Escribe Watkin que arquitectura es un arte, ni la *ciencia de la estructura* de los racionalistas, ni el *acto de construir* de la *Nueva Objetividad* y que, al ser un Arte produce *imágenes* desde una *tradición autónoma*, que no existe ruptura si no continuidad en su historia, en una clara actitud de renuncia a la vanguardia.

También cita a H. Butterfield: "El historiador whig parece creer a veces que existe una lógica desplegada de la historia, una lógica que está del lado de los whigs y que los hace aparecer como colaborando en el progreso". En esta línea de pensamiento, Watkin se queja del poco rigor que parecen tener muchos estudios sobre Historia de la Arquitectura, que, dice, es hija de la Historia del Arte. Debido a esta falta rigor, todo parece más claro si es explicado mediante la existencia de un *Zeitgeist* único que impregna todo.

LA METÁFORA BIOLÓGICA Y SUS FALACIAS

Marina Borgatello, Luciana Casas

Phillip Steadman, *Arquitectura y Naturaleza* (1979)

Phillip Steadman propone en *Arquitectura y Naturaleza*, someter a un análisis crítico las analogías establecidas entre la biología y la arquitectura. A partir de un recorrido a través de la historia natural de los siglos XVIII, XIX y XX presentará las distintas ideas biológicas, como así también el modo en que estas influyeron en las teorías arquitectónicas en cada momento histórico. El grueso de tratamiento se retrotrae a principios del siglo XIX, coincidentemente con los comienzos de la biología como sujeto de la ciencia, no obstante hace mención a los orígenes históricos en la antigua Grecia, donde aparecen ciertos conceptos fundamentales en la estética y en la historia natural de Aristóteles, que luego serán retomados. La diferencia fundamental entre el s. XVIII y el s. XIX en la historia natural, es la transformación del carácter clasificatorio e ilustrativo al fundar sus investigaciones en principios de construcción u operación, esto implicará el establecimiento de nuevos criterios de clasificación de las especies en relación a su función orgánica.

Es justamente la anatomía clasificatoria de Cuvier la que resaltará la relación orgánica entre las partes y la coherencia de los sistemas del cuerpo. Lo que interesa son sus principios y el marco de referencia de su método anatómico. Cuvier toma de Aristóteles una actitud teleológica y funcional en la descripción y explicación de la forma anatómica.

Las dos reglas anatómicas de Cuvier son; "la correlación de las partes" que implica la necesaria interdependencia funcional de diversos órganos o sistemas del cuerpo, y la de "subordinación de caracteres", que proponía que ciertos órganos o sistemas del cuerpo poseían mayor significación funcional que otros. Como consecuencia de ambas reglas es que la concurrencia de ciertos órganos en trazados típicos de cuerpos va a estar relacionada con los diferentes entornos de los animales, como así también que ciertas combinaciones de órganos o estructuras de cuerpos serán funcionalmente imposibles.

Lo que pretendía Cuvier es que con la ayuda de las reglas teóricas de la anatomía se podría inferir la forma total del animal a partir de un número limitado de restos fragmentarios y de determinar que huesos deberían ir juntos.

Estos métodos y conceptos tuvieron gran influencia en la teoría arquitectónica y nos permiten verificar la existencia de analogías que en términos anatómico se establecieron entre ambos campos.

En 1855 fueron Viollet-le-Duc y Semper quienes por primera vez defendieron los métodos clasificatorios y analíticos como modelos para el estudio de edificios y artefactos utilitarios.

La analogía anatómica en su versión más elemental, se reduce a la comparación metafórica del esqueleto del animal con el armazón estructural portante de columnas y vigas o pilares y bóvedas. Para Le Corbusier el muro de carga es comparable al restrictivo caparazón óseo e la tortuga, luego las modernas estructuras dinteladas de hormigón o acero corresponderían a esqueletos; mientras que sus muros, cuya función no es estructural sino división del espacio y protección del clima, equivaldrían a las membranas y la piel. (p. 60)

Para Viollet el trazado de los nervios del abovedado, elaborado gradualmente como jerarquía de miembros primarios y secundarios entrelazados, expresaba visualmente el modo estructural más económico posible, el patrón exacto de distribución de fuerzas en las superficies alabeadas de la bóveda.

El principio de Cuvier de correlación de las partes va a quedar ejemplificado en la relación entre la columna y la bóveda, podemos inferir todas las partes de la estructura a partir sólo de una de ellas, ya que el trazado de los nervios se sigue lógica e inevitablemente de la forma de la bóveda.

De la misma suerte que de la contemplación de una hoja puede deducirse el resto de la planta, y del hueso de un animal el animal entero, así, de una sección se deducen los miembros arquitectónicos y los miembros del conjunto del monumento (p. 64)

Una de las consecuencias más importante de esta regla, fue "el principio de la similitud", donde afirmaba que:

Las relaciones funcionales no sólo regían la presencia necesaria y simultánea de los diversos órganos en combinación sistemática, sino que determinaban además las proporciones y dimensiones de la forma básica de una criatura (p.68)

Viollet-le-Duc es quien va a proponer determinar las proporciones en relación al material, el diseño, la finalidad, cuestionando el modo absoluto de hacerlo de los órdenes clásicos, en base a relaciones prescriptas y no a la función.

En la teoría funcionalista del S XIX y del movimiento moderno encontramos una clara analogía ecológica: "la forma de los artefactos se relaciona con la función, y ésta con el entorno". Darwin o Spencer llamarán "adecuación" a esta relación entre forma y función.

La definición más famosa de esta idea es el slogan "la forma sigue a la función" de Louis Sullivan "en la naturaleza es evidente que una cosa parece lo que es y, reciprocamente, es lo que parece". A partir de aquí la idea de coherencia "orgánica" o "unidad" antes concebida solo en relación a la estructura mecánica, detenta ahora una connotación mucho mas amplia; esta idea nos va a permitir describir la relación entre la organización funcional de un edificio y sus alrededores inmediatos o su entorno (tanto físico, como material, social y económico, etc.), dejando el camino abierto para una teoría de la evolución arquitectónica.

Esta concepción ecológica, ofrece la posibilidad de un método clasificatorio verdaderamente funcional basado en las distintas clases de actividades, materiales y técnicas de construcción, y en las variaciones geográficas del clima, es decir en factores ambientales. En la práctica tanto Viollet-le-Duc como Semper van a evidenciar una profunda preocupación sistematizada y de clasificación, ambos haciendo hincapié en las influencias materiales y tecnológicas. En el caso de Viollet-le-Duc, el efecto de los materiales sobre la estructura del edificio. En el caso de Semper el principio de clasificación va a responder en primer lugar a la función y luego a los factores materiales y tecnológicos. Es decir los materiales están asociados a las propiedades características que interesan a su resistencia, sus usos estructurales, los modos en que se trabajan y ensamblan.

Esto daría lugar por ejemplo a la aparición de tipos de artefactos, en el caso de formas para funciones idénticas o asociadas, o edificios de funciones diferentes que compartirían algunos rasgos estilísticos al ser afectados por una cierta uniformidad de condiciones.

Las razones por las que artefactos de funciones emparentadas pueden presentar formas similares, son dos. Una es la limitación impuesta sobre la forma por las circunstancias locales "bajo condiciones equivalentes es lógico esperar formas resultantes parecidas (similitudes ambientales)", la otra es de índole genética, "la manufactura de un objeto ha sido copiada de la de otro de análoga función". La distinción cultural entre ambas es que mientras en la primera no existe componente temporal o histórico real, en la segunda si aparece claramente siendo este proceso direccional e irreversible.

Es esta diferencia la que separa a Cuvier de Darwin, los conceptos ecológicos de los evolucionistas. Para Cuvier la causa de la similitud de apariencia se encontraba más bien en la estabilidad de las condiciones ambientales, mientras que para Darwin la adaptación al entorno se alcanzaba por procesos hereditarios o de copia.

La teoría de Darwin establece que hay organismos que poseen ciertas ventajas sobre otros, que les permiten una adaptación mayor (en la lucha por la supervivencia), estos rasgos o variaciones se van a transmitir por la herencia. Pero no son las fuerzas del entorno las que desde afuera moldean al organismo, sino una serie de cambios espontáneos surgidos desde dentro y luego contrastados con el entorno, de los que son retenidos aquellos que confieren mayor aptitud. Esta aptitud no es una cualidad absoluta, sino siempre relativa al entorno. La diferencia con Cuvier es que este daba por sentado tanto el diseño de la naturaleza como el modo en que cada animal satisfacía sus condiciones de existencia. Todo ello respondía a los beneficios de la creación divina.

Las variaciones entonces, para Viollet-le-Duc, se van a deber a dos tipos de cambios, el primero los cambios en factores determinantes (cambios ambientales), el segundo, se debe a los niveles variables de acierto con que las generaciones sucesivas de constructores lograban una relación verdadera entre estructura, función y forma y una unidad de intención y de concepción. Esta es la interpretación evolucionista que del progreso general del gótico hace Viollet-le-Duc.

Las implicancias que traería aparejada la traslación de los mecanismos detallados de la teoría darwinista al ámbito de los artefactos materiales sería la actividad corporativa en contraposición al individualismo creador, atraídos por la idea de que un proceso de evolución gradual podía llevar a formas tan buenas o mejores que las ingenradas por el libre juego de la imaginación; esta concepción acentuaba también la importancia de la tradición y la herencia del pasado.

La analogía entre el concepto darwinista de la evolución orgánica y la evolución tecnológica de los edificios, podemos verla reflejada en Semper y Viollet-le-Duc, en donde se van a igualar herencia y copia. Los nuevos edificios son copia de los anteriores. Hay que considerar al hablar de sociedades y manufacturas primitivas estamos suponiendo que contamos con una estabilidad, y conservadurismo de los métodos propios de los artesanos primitivos. Todo ello contribuiría a estabilizar los diseños y desalentar el cambio radical. Dicha estabilidad es el correspondiente en términos tecnológicos de la estabilidad que la herencia confiere a la forma de los organismos. Al igual que ocurre con la teoría de Darwin no es necesario que todas las variaciones formales entre copias resulten beneficiosas, estas pueden introducirse por casualidad y el mecanismo de la selección asegurará siempre la difusión del rasgo beneficioso y la eliminación del desventajoso. Para esto se necesitan largos períodos de tiempo, en donde el entorno o la función en el caso de artefactos no experimenten cambios extremadamente rápidos.

La analogía propone, en cierto sentido, a los mismos artefactos como portadores en el tiempo de la información sobre su propio funcionamiento y manufactura. Plantea una distinción entre el artefacto individual y el tipo general del que éste constituye sólo una muestra. Esta distinción permite establecer entre las variaciones aquellas que son heredables, de las que no lo son.

La esencia de la teoría de Darwin radica en el concepto de prueba y error, las primeras materializadas en las variaciones, los segundos detectados y eliminados por la selección.

Hasta aquí Steadman considera la evolución de los productos materiales como análoga y paralela a la evolución de los organismos. No obstante sugiere otra propuesta distinta de aplicación de la teoría evolucionista aplicada a los artefactos, la de que las herramientas o máquinas etc., forman de hecho parte de la evolución del hombre del que constituyen prolongaciones de los diversos órganos del cuerpo físico. Así en la evolución humana van a tener lugar dos clases de procesos hereditarios, uno endosomático o interior al cuerpo y otro exosomático o exterior, este último exclusivo del hombre y alude al concepto de los artefactos como especie de piel por ellos interpuesta entre su propia desnudez y el medio circundante.

Para poder comprender los orígenes históricos de esta concepción Steadman propone retroceder a algunos de los predecesores de Darwin, y pone énfasis en las teorías transformistas de Lamarck.

Lamarck, a diferencia de Darwin, enfatiza los efectos directos del medio sobre el organismo y los esfuerzos del animal para adaptarse a su entorno. Y así propone que los orígenes de la adaptación de los órganos o rasgos de los animales y plantas se encuentran en la denominada herencia de los caracteres adquiridos. La descendencia debería heredar los beneficios ganados por sus padres. Es su modo de vida el que determina la forma y no al revés.

...las alteraciones del entorno son responsables del surgimiento de cambios correspondientes en el animal o la planta.

De este modo Lamarck enfatiza los efectos directos del medio sobre el organismo, y los esfuerzos del animal individual para adaptarse de alguna manera a su entorno.

La credibilidad de los principios de Lamarck fue reduciéndose hasta que durante los años veinte o treinta con el descubrimiento de la genética, perdió total validez. Los caracteres adquiridos de Lamarck no pueden heredarse.

Otra de las diferencias entre ambos es que mientras el proceso de Darwin es un proceso electivo, el de Lamarck es instructivo, según lo expresa Medawar, quien establece las diferencias entre la evolución natural y la cultural. Aduciendo que en el primero nos hallamos frente al proceso genético, donde el medio actúa electivamente en relación a los cambios habidos por el organismo. Mientras en la evolución cultural, abordamos un proceso donde la materia hereditaria se compone de conceptos mentales, libros, grabaciones, etc.

La evolución tecnológica se diferencia de la biológica por la participación en aquella de la mente del hombre y su intervención intelectual activa en el proceso (p.169)

Steadman afirma que una de las razones por las que Lamarck cayó en error fue por trabajar precisamente por analogía, establecía analogías de la cultura a la naturaleza, y proyectaba sobre el mundo natural una concepción esencialmente cultural.

En el capítulo titulado *¿Cómo acelerar la evolución de las formas?* Steadman va a hablar de la dificultad que surge de tratar de reconciliar, las virtudes del diseño evolutivo en la producción de objetos artesanos tradicionales reconociendo la velocidad del progreso tecnológico y el cambio social. Esta misma paradoja podemos relevarla en los escritos de figuras como Muthesius, Gropius, Ozenfant y Le Corbusier.

Muthesius en sus ensayos y charlas del período inmediato de pre guerra sugiere la posibilidad de desarrollar en la arquitectura moderna algunos tipos de edificios de diseño normalizado, producidos por el esfuerzo colectivo. En 1914, afirma que: "la arquitectura tiende esencialmente a lo típico. El tipo descarta lo extraordinario y establece el orden", también en la misma charla aludirá a los productos de la ingeniería, como representantes de tipos estabilizados, situados al final de los procesos de la evolución técnica, de donde se desprende algún modo de correspondencia con la evolución orgánica, del mismo modo que Semper afirma que "la senda del individualismo a la creación de tipos es la senda orgánica de desarrollo."

Es decir que una vez alcanzada la forma tipo del diseño que responda a una función específica el diseño habrá sido completamente resuelto sin que en el futuro sean necesarios nuevos cambios.

Walter Gropius insistirá en un argumento similar. En la nueva vía emprendida de desarrollo de diseños tipo el valor del aporte de la expresión individual personal al diseño enfatizado en la fase anterior expresionista y artesana de la Bauhaus se verá minimizado, al menos adecuado a las demandas de la función y la producción industrial.

La teoría mas avanzada de los tipos (en esta nueva vía de diseños aptos para la manufactura en serie) y la evolución mecánica de los artefactos en base a un modelo biológico que nos es dado encontrar entre los arquitectos del S XX corresponde a la filosofía del Purismo

Una de las secuencias gráficas más difundidas de **Vers une Architecture** es la que ilustra el desarrollo de la forma del templo griego, en ella los templos aparecen dibujados junto a representaciones de automóviles. Cabe suponer que Le Corbusier pretendía así señalar la existencia de rasgos comunes entre la evolución de los templos y de los coches de carrera. En ambos casos el resultado del proceso es la producción de un tipo perfecto, cuyas partes de interrelacionan coherentemente otorgando unidad al diseño y más allá del cual no es posible avanzar, alcanzándose la forma tipo.

Los argumentos evolucionistas de **Vers une Architecture**:

...la idea principal de la teoría purista era que ciertas formas geométricas simples y universales poseían la capacidad de inducir al espectador sensaciones primarias universales correspondientes, no influidas por la cultura o los antecedentes particulares del individuo; y que por consiguiente, tales formas podían constituer la base – los mots fixes – de un lenguaje plástico universal que trascendería las estrechas limitaciones culturales o históricas (p.177)

Al mismo tiempo, los puristas admitían que toda forma, por pura y simple que fuese, inevitablemente implicaría a la postre, en cada cultura particular, implicaciones secundarias de carácter superfluo o literario.

Un arte basado en ambas cualidades sería capaz de captar las facultades emocionales del espectador por medio de las asociaciones secundarias y a través de estas guiarle a la contemplación de relaciones plásticas de orden superior y naturaleza matemáticamente abstracta y universalmente válida, como transportado por las formas normalizadas de los elementos primarios de la composición. (p.177)

El segundo componente del purismo era el relativo a la evolución mecánica, particularmente la evolución de utensilios y herramientas, donde los candidatos más cualificados para los *Objets Types* eran para "los objetos de una tal banalidad que apenas tengan existencia como sujetos de interés en si mismos y difícilmente se presten a la anécdota".

El purismo anunciaba el descubrimiento de su "ley de la selección mecánica", la operación de dicha ley es esencialmente una cuestión de economía, argumentando que la evolución de las máquinas lo es hacia el máximo rendimiento por el costo mínimo, de este modo las formas convergerán en algún tipo universal estándar, lo que significa que encarnarán precisamente aquellos elementos geométricos primarios que constituyen la base de su lenguaje plástico universal.

También pretendía el purismo que las evoluciones mecánicas y natural eran procesos similares, conformes a idénticas leyes naturales, de este modo las cualidades estéticas de las máquinas y organismos poseen un origen común, estas se producen incidentalmente no son objeto de búsqueda consiente. Es decir que hay una idea de naturalidad de la evolución de la máquina

Steadman señala una característica extraña de los puristas sobre la que Banham llamó la atención, es la de presentarse en ella los *Objets Types* clásicos como puntos terminales de procesos evolutivos completados. Dice Banham: "actitud singular, viniendo de quienes, precisamente, habían hecho un alto en su camino, para anunciar que la base entera de la vida estaba experimentando una revolución técnica" Por otro lado que muchos de los ejemplos aducidos como *Objets Types* difícilmente puedan ser tenidos por productos característicos del nuevo mundo industrial, sino que se trata de objetos artesanales de función apenas modificable con el tiempo, donde el proceso tecnológico puede haber afectado su modo de fabricación más no su modo de uso.

Lo paradójico de la posición de los puristas es su asunción de que inventos tan tecnológicamente novedosos han alcanzado de manera similar la forma tipo estable, cuando es así que el ritmo del cambio habido en su desarrollo mecánico, introducción de nuevos materiales, nuevos métodos, y la evolución de la función han sido tan rápidos, como para no haber podido incorporar el tiempo, la estabilidad del medio funcional que constituía un componente tan fundamental del proceso evolutivo de los artefactos en los métodos primitivos y artesanales de producción. (p.185)

En la introducción de **Arquitectura y Naturaleza**, se advierte a partir de dos citas, lo arriesgado que puede resultar establecer analogías. Sin embargo sostiene que es "extraordinariamente importante no sólo para la génesis psicológica de la teoría científica, sino también para su continuidad, desarrollo e inteligibilidad".

Apuntará entonces a tratar de establecer y separar aquello que las analogías tienen de útil y valioso de lo que es erróneo y peligroso.

Phillip Steadman sostiene que en la base de muchas analogías históricas establecidas entre arquitectura y biología, subyace una falacia central: la equiparación impropia de los mecanismos darwinianos de la evolución orgánica con las características lamarckianas de la transmisión de la cultura y la herencia de la propiedad material. Al querer someter edificios al análisis científico, es importante preguntarse ¿Qué demarcación trazar entre lo que se presta al tratamiento científico y lo perteneciente a factores culturales, estéticos y morales? , ya que los edificios son objetos utilitarios y pueden ser al mismo tiempo obras de arte. Por otra parte, se plantea la cuestión de la distinción entre el carácter objetivo y analítico de la ciencia, y el carácter subjetivo, cargado de valores y sintético del diseño.

Según Steadman, una de las consecuencias teóricas de comparar la evolución cultural con la evolución orgánica o asumir que tienen características darwinianas es el determinismo funcional. El diseñador o el artesano individual tiende a desaparecer y el proceso de diseño se vuelve totalmente automático, determinista. La contribución consciente a la creación de las formas se ve seriamente subestimada. En la evolución natural se llega a la producción de aptitud solo por la selección, operando sobre variaciones generadas en el cuerpo del animal de manera casual. Si trasladamos esto a la evolución técnica, el papel del ejecutor queda limitado a la copia e introducción de pequeños cambios accidentales.

De la misma suerte que Darwin dio vuelta la antigua aplicación del origen de la forma y asignó a la selección natural el papel anteriormente atribuido a Dios como su diseñador, la analogía darwiniana aplicada a la evolución técnica elimina al diseñador humano y lo sustituye por las fuerzas selectivas operantes en el medio funcional del objeto diseñado (p. 233)

El caso más extremo de este determinismo es el de Hannes Meyer, para quien el proceso de diseño se compone íntegramente de análisis científicos y sistemáticos del programa de requerimientos de un edificio, a partir de los cuales la forma, los materiales, texturas y colores "surgían automáticamente".

Son también consecuencias de la falacia biológica el determinismo histórico y la negación de la tradición. Con respecto al determinismo histórico Steadman, citando **La arquitectura del humanismo** de Scott de 1914, plantea que el enfoque evolucionista de la crítica arquitectónica estimula la búsqueda de precedentes e influencias a costa de toda relación de las cualidades intrínsecas del edificio y toda valoración de la aportación personal del historiador. Para Scott, el principio de la historia evolucionista del arte, es que "las cosas se hacen inteligibles por el conocimiento de sus antecedentes". Por lo tanto, la atención se dirige exclusivamente a la *secuencia* y el resultado es una tendencia *niveladora*, donde las obras menores (tendientes a establecimiento de conexiones) reciben tanta atención como los logros del arte mayores y más maduros.

En lo referente a la negación de la tradición, a primera vista cabría imaginar que una teoría de la cultura basada en la evolución se preocuparía precisamente por la naturaleza de la tradición, y de tener algún tinte político sería conservador. Sin embargo, el enfoque evolucionista de la historia de la arquitectura,

atrae particularmente a autores del diecinueve y arquitectos del Movimiento Moderno cuyo objetivo era esencialmente revolucionario: la creación de un nuevo estilo, libre del peso del bagaje cultural que lastraba al diseñador. La paradoja se resuelve por la simple constatación de que al comparar la evolución cultural directamente con la orgánica todo el mundo de las ideas, de las teorías en si mismas tiende a desaparecer. Una de las manifestaciones de este fenómeno, se ve en los escritos puristas de Ozenfant y Le Corbusier. Los puristas se interesaron por las cualidades primarias de la geometría pura, útiles a la provisión de un lenguaje visual capaz de trascender las culturas particulares y para cuya comprensión no se requería ningún conocimiento previo. Una idea similar, encontramos en la teoría pictórica de comienzos del siglo XX (en el Expresionismo), donde se propone que las formas poseen un interés expresivo que se nos comunica directamente.

En su preocupación por borrar cualquier nexo con los estilos, y sobre todo, ignorar el lenguaje de los órdenes clásicos, el movimiento moderno se mostró igualmente obsesionado por escapar al reconocimiento de que la comunicación del significado en arquitectura pudiera depender de estructuras o códigos "evolucionados", producto de la convención, el tiempo y la experiencia general de los edificios del pasado. (p. 265)

Sin embargo, a pesar de las consecuencias de estas falacias, Steadman sostiene que algunos de los conceptos principales de la biología, tienen mucho que ofrecer en su nivel abstracto y formal al estudio de los objetos realizados por el hombre y el diseño de los mismos; la arquitectura, podría tomar de la biología, mucho de su aparato conceptual y metodológico.

TÉCNICA, TECTÓNICA Y UTOPIA

Silvia Pampinella

[Dil] Francesco Dal Co, **Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura**. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires-México, 1990. De las publicaciones originales: **Abitare nel moderno** (caps. 1 y 2), **Teorie del moderno** (cap. 1), Gius, Laterza e Figli, 1982.

La hipótesis acerca de la cristalización en textos, durante las décadas de los veinte y los treinta, de “una normativa que resultara funcional a la redefinición disciplinar” requiere, según nuestro proyecto de investigación, del análisis de “la inserción de tales instrumentos discursivos en el tiempo en que fueron formulados, sus relaciones explícitas con ciertas líneas de acción, las vinculaciones ocultas con textos precedentes y antecedentes”. En ese sentido, este libro -en particular el capítulo *El proyecto, las palabras y las cosas*- aporta una serie de reflexiones para pensar en qué “tela de araña” emergen los intentos de normar la disciplina. Dal Co sostiene que esos intentos requieren ser inscriptos en un debate más amplio, en una trama compleja que supera el ámbito disciplinar. Analiza críticamente los modos en que esa tela es tejida por la ideología arquitectónica -especialmente: aquellas teorías que alimentan la tendencia a la utopía en sede alemana- y cómo se interrelaciona con el contexto cultural.

Si contábamos con el seguimiento genealógico de Frampton para la puesta en valor de la tectónica y su potencialidad poética, este estudio de Dal Co -sobre una tradición historiográfica y estética que, entre otras cosas, ha demostrado cómo el arte tiene como única ‘finalidad’ el conocimiento de sí mismo- despliega los antecedentes provenientes del debate alemán acerca de la materia, el desarrollo del antimaterialismo y, luego, el valor de los componentes técnico-materiales. Sabemos que Semper, Viollet-le-Duc, Bötticher y Schmarsow habían teorizado acerca del espacio, la estructura y la envolvente a mediados del siglo XIX. Dal Co se centra en la diferencia entre Semper y los semperianos, en Riegl y Wickhoff, Fiedler y Schopenhauer, agregando la observación de Spengler sobre cómo la técnica y la tectónica pueden ser o no un problema.

Los recursos materiales específicos de la arquitectura o los sentidos y los métodos de edificación ¿resultan subsidiarios respecto a los debates ideológicos o estéticos? Dal Co habla de la sistematización de los “componentes” del proyecto y la normativización de sus aplicaciones como un “achatamiento” sobre la base de técnicas y “escalas” de la práctica constructiva. Tal operación se basa en un devenir separado del proyecto respecto a la arquitectura. Para lo moderno, el proyecto es entendido como “*instrumento*” y se caracteriza por la adaptabilidad, mientras que la permanencia es un modo de ser exclusivo de la arquitectura en tanto portadora de valor. El proyecto puede ser “enseñado” mecánicamente, transmitido como un conocimiento práctico de modalidades operativas y de conocimientos sistemáticos, en un acto de recepción de los condicionamientos propios de las “teorías de la arquitectura” modernas. Clarifica así cuál es el sentido de la crítica de la ideología arquitectónica que desarrolla con Tafuri en **Arquitectura contemporánea**.

Hipotizamos que “la estructura y la envolvente emergieron como los elementos que articulaban tanto la lógica de la construcción material como la lógica del pensamiento teórico”. Dal Co hipotiza el “achatamiento” de núcleos del pensamiento teórico como un modo de evitar la crisis. La “tela de araña” se teje para sortear la idea nietzschiana de lo moderno como “fractura”.

Refiriéndose a la diversidad de saber y poder, Dal Co apunta cómo la cultura arquitectónica extendió hilos que pretendían recomponer lenguajes y conocimientos, técnicas y proyecto, actividad tectónica y arte, función y sentido, espíritu de la época y tradición, cultura y civilización. Contrariamente, Nietzsche se había diferenciado de la idea de lo moderno como continuidad de saber y poder, trazando el perfil de una fractura imposible de recomponer [Dil 36].²

² En la Introducción, Marcelo Gizzarelli y Pancho Liernur nos dicen que Dal Co presenta a la Técnica en la reflexión centroeuropea como secularización y, consecuentemente, como dominación de lo político sobre la representación. “La disputa entre la noción semperiana y la idea de ‘voluntad estética’ enraizada en Schopenhauer atraviesa las reflexiones que construyen los ‘modernismos’ alemanes” [Dil 20]. Pero a diversas nociones de la teoría estética corresponde un interés hacia elementos diferentes. Si la noción de “Kunstwollen” fue superadora de las condiciones técnicas de un determinado periodo, si el ‘funcionalismo radical’ puede vincularse a las concepciones de Gottfried Semper, es Wölfflin quien aporta la oposición *Stoff-Formkraft* (derivada de Schopenhauer) al apartarse de oposición clásica *Stutze-Last*, supera la necesidad de dar cuenta de las razones *constructivas* de la arquitectura, limitándose a cuestiones de forma y textura, y evita dar cuenta de los problemas tecnológicos [Dil 24].

Desde el reconocimiento de esa fractura, Dal Co intentará reconstruir el desarrollo dialéctico de la ideología arquitectónica para descubrir las problemáticas que la alimentan. Podría pensarse que “tales problemáticas se esclarecen y adquieren significación si se las relaciona con el conjunto de la poderosa producción teórica alemana en torno al problema de la gran ciudad”, pero esto sería operar en un panorama difícil de circunscribir, dice Dal Co. En cambio, propone rastrear los hilos más significativos que, efectivamente, anudan esa tradición teórica a la tela de araña de la utopía arquitectónica. Esos rastros no son aquellos definidos disciplinariamente, sino que él va a desplazar asistemáticamente la atención sobre temas diversos, donde las “sintomatologías” parciales le permitan aferrar la complejidad de un “malestar profundo” [Dil 37].³

Entre los rastros seguidos por Dal Co, algunos refieren a la tectónica, uno de los nudos donde anidan las normativas y en relación al cual habrían de emerger las definiciones de los elementos de la disciplina. Asimismo, sabemos que el espacio, la estructura y la envolvente participan de la estructura del lenguaje arquitectónico. Tomaremos nota de aquellas “fórmulas, conceptos, instrumentos metodológicos, sistemas interpretativos y categorías críticas, que tuvieron una gran consistencia y una fisonomía articulada”, pero que, una vez que fueron asumidos por la ideología mayoritaria de la arquitectura del novecientos, aparecen “achataados”. Las que siguen son las anotaciones que, a mí entender, iluminan críticamente un contexto de antecedentes y precedentes para los textos normativos que forman el cuerpo de nuestra investigación.

1. LA TÉCNICA Y LA TECTÓNICA

Una observación de Spengler respecto a cómo “la técnica y la economía han alcanzado su cumplimiento como *problemas*”, nos introduce en una de las grandes cuestiones del debate arquitectónico moderno, dice Dal Co. “El problema de la dominio de la técnica, de su cumplimiento equilibrado en la tectónica del proyecto, es constitutivo de la utopía en la cual tal debate se resuelve” [Dil 48]. Esta es una cuestión clave –la de la utopía si se pretende abordar el papel de la tectónica más allá de una lectura exclusivamente disciplinar.

La técnica y la tectónica pueden ser o no un problema.

“La técnica, en efecto, no representa un problema para las formas de la civilización en las cuales se realiza; ella se pone como una presencia contradictoria sólo en la dimensión de la cultura. Por consiguiente, en el habitar metropolitano, la técnica aparece plenamente realizada como ‘matemática’ reguladora de los modos de vida en un estado de desarraigo. Pero allí donde el habitar no es considerado en su dimensión puramente lineal, ‘económica’, cuando se intenta devolver a la casa una significación plena, expresiva de una lejana memoria de patria y refugio, y realización práctica de la reconstrucción de la armonía que interrumpe la uniformidad de un morar puramente errante y mecánico, entonces la categoría de causalidad que constituye el ‘rígido mandato’ (Sombart) del pensamiento técnico, pasa a ser el problema central de la cultura” [Dil 48].

La esencia de la técnica, dice Heidegger, consiste en la imposición, la cual pertenece al destino del develamiento; el peligro no es la técnica, más bien es el misterio de su esencia. El pensamiento heideggeriano esclarece el sentido profundo de nostalgia que inunda toda la discusión respecto a la significación de la técnica en el debate sobre el moderno. La utopía de lo moderno se organiza como extrema resistencia para colmar, desesperadamente, la *distancia*, la *indigencia*, en un intento de revitalizar la *armonía* perdida [Dil 65].

Bien sabemos que utopía y nostalgia pueden conformar un par de lo moderno. Utopía en tanto proyecto, nostalgia en tanto “pérdida de centro” (para usar la conocida frase de Sedlmayr).

2. EL PROYECTO COMO MEDIACIÓN

Asumir a fondo la crisis, según Dal Co, involucra los mayores esfuerzos sobre los procedimientos y los estatutos de la arquitectura misma, aún a riesgo de que los protagonistas fueran “puestos en juego” hasta “el límite de la muerte, de la nada” (George Bataille, 1945). En las experiencias del 900 hay una actitud de

³ Es evidente la fuerza del “método” de Sedlmayr en esta exposición. De igual manera, cuando se pregunta (sobre el final del capítulo): “¿Por qué, entonces, ‘pérdida del centro’ del proyecto y ‘centralidad de lo político?’” [Dil 168]. Esa idea fundamental tiene raigambre en Sedlmayr: el proyecto perdió el centro, es objeto de las sintomatologías y, consecuentemente, lo político ha ocupado el centro de la cultura arquitectónica.

sospecha, hasta de repulsión, frente a la ambigüedad de las promesas de la civilización. La intervención “a lo negativo” sobre la decadencia estética aún intenta rescatarla. “De este modo, el lenguaje, al igual que el proyecto, se transforma confirmando una predisposición, típicamente moderna, a la *politización* de las expectativas connaturales a la intuición y a la actividad proyectante, las cuales, por este camino, buscan evitar una puesta en juego radical de no solamente sus mismos procedimientos, sino también de sus propios estatutos disciplinarios” [Dil 88]. Dentro de este marco, hay que ubicar la investigación sobre los significados que lo moderno otorga a la crisis de los lenguajes tradicionales y sobre el nexo entre los modos en que esa crisis es recibida y los programas que aspiran a enfrentarla.

Según esta hipótesis, los procedimientos y los estatutos disciplinarios propios del proyecto ¿habrían sido esquivados como objetos de un juego radical?

Si la compenetración armoniosa originaria había sido rota por la fragmentación del mundo moderno, la circularidad de una “economía” de los lenguajes artísticos y las prácticas proyectuales resultaba imposible. Pérdida de la unidad, de “esa absoluta quietud del alma igual a la calma del mar” (Schopenhauer, *s/f*), de la cohesión perfecta (Schlegel). Las imágenes de la organicidad acabada se despedazan bajo el impacto de la ciencia, lenguajes especializados y formas de saber cada vez más determinadas técnicamente, definidos poderes se imponen como estrategias cognitivas autónomas y la palabra se presenta “creada y creadora” (Benjamin). Junto a la evanescencia o el opacamiento de la metáfora, que genera el poder mediador de las iniciativas proyectuales, toma forma un obrar que delega a la autonomía de la decisión política la definición de la propia función en el interior del mecanismo que regula el sistema de las necesidades y amplía el pluralismo de las lenguas. La cultura arquitectónica adscribe al proyecto un significado cada vez más chato respecto a la densidad de los valores que la disciplina defiende como constitutivos de su propia esencia.

La arquitectura deviene construcción ideológica, el proyecto adquiere el perfil de una *mediación*, negocia el destino de la disciplina con su historicidad, se pone como instrumento de los valores en el tiempo de las prácticas (Argan, 1965). La cultura moderna formula múltiples definiciones ontológicas de la arquitectura; sin embargo, tal producción teórica no se correspondió con una investigación en torno al significado de las operaciones proyectuales, consideradas como correlatos empíricos de una actividad eidética más amplia. Como consecuencia, se produjo una reducción progresiva de la distancia que separa el proyecto de las determinaciones técnicas que la actividad constructiva utiliza y estimula (Argan diferencia “técnica operativa” y “técnica ideativa”). El proyecto termina asumiendo la forma de una previsión armonizadora que intermedia respecto de los valores, resguardados por la disciplina artística, y respecto a un sistema de atributos limitados, de los que la técnica es la expresión. Separación de arquitectura y proyecto.

¿Adscribimos a esta hipótesis? ¿Ilumina el sentido que pudieron jugar el espacio, la estructura y la envolvente entre los “componentes” del proyecto?

Esa tendencia a centrarse en el ámbito disciplinar en el operar de entonces, ¿significó dar la espalda a la catástrofe, ignorándola? ¿Y no significaría lo mismo su persistencia en la historia, hoy?

3. SENTIMIENTO DE CATÁSTROFE O RESOLUCIÓN UNÍVOCA DE LA COMPLEJIDAD

El sentimiento de la catástrofe está en el centro del pensamiento de Ruskin, quien advierte la solidaridad primitiva, pero alcanza a repensarla sólo como preservación del proyecto *en* la arquitectura. “Al ser reducido a medio causal, el proyecto se vuelve, entonces, un componente solidario de la utopía perseguida por lo moderno, que busca plasmar, en la composición de los saberes y las técnicas, un rostro tranquilo y pacificado para el habitar contemporáneo” [Dil 102].

El tema de **La esfera y el laberinto** de Tafuri –dice Dal Co– es el modo en que, en el desarrollo de esta ideología, se acumulan signos de una pobreza insondable, sublimados, se espera un lenguaje capaz de dar una nueva configuración unitaria a la realidad y lo político actúa coagulando la diferenciación de los saberes. La renovación y reproducción del lenguaje promueve una síntesis secularizada de un universo de necesidades diversamente inconciliables y una traducción de aparatos semánticos que, de otro modo, serían comunicables. La relación con la tradición de lo moderno de las teorías radicales del siglo XX resuelven unívocamente la complejidad, pero se pierden las huellas más profundas que ponían al proyecto frente a la evidencia de sus límites, a la precariedad de sus expectativas laicas, a la vacuidad de

sus utopías. Sólo en los intersticios de lo moderno florecen raros episodios de justificado pesimismo, una "laboriosa inseguridad" (Horkheimer, 1955).

4. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE, LA NORMA Y LA TÉCNICA

Johan Hamann (traducido por Goethe) diferencia entre "la lengua de la poesía" y "la construcción de dialectos esencialmente reguladores y fundados legalmente" [Dil 107]. La poesía es revelación. Los dialectos encarnan lo político, el propósito de la cultura moderna.

En los ensayos de Fiedler, de 1879 y 1887, es central la "cuestión del lenguaje" tratada en clave antinaturalista. *Innaturalidad* de toda construcción lingüística. "Lo único firme y determinado en la palabra es la palabra misma". La concepción de la forma es un evento autónomo, determinado en sí mismo, que puede ser analizado y estudiado en su construcción técnica, tal como Wickhoff y Riegl mostrarán definitivamente, pero como ya Fiedler intuye en un ensayo de 1867, al sostener que "las operaciones de carácter técnico, con las cuales se crea la obra de arte, pasan a ser una necesidad imprescindible para el espíritu artístico, toda vez que éste se encuentre compelido a llevar lo que siente dentro de sí hasta el grado más intenso de existencia" [Dil 120]. Fiedler representa un momento de transición muy relevante. "El hecho maravilloso de la lengua no es el de significar una realidad sino el de ser una realidad; (...) la lengua no puede significarse más que a sí misma" [Dil 122]. Paralelamente a la estética de Zimmermann, se mueve en el terreno de la revisión formalista herbartiana.

Nietzsche es quien denuncia la incorregible insensatez del proyecto típicamente moderno y la pobreza de la *norma*. La representación de la naturaleza es *también* "realización técnica" de una actividad lingüística determinada. La técnica opera separando, ya no puede haber acercamiento a la unidad. Lamento y nostalgia son componentes que no pueden ser eliminados de la proyectualidad y artísticidad modernas. Representar es el resultado de un proyecto de dominio que se realiza en el camino progresivo de la *norma* y en su transformación en *ley*. Representar es acercarse a la *técnica* y separarse de la *poesía*, es reflejarse en la pobreza de la ley que desplaza a la norma antigua.

Schopenhauer plantea una *respuesta ascética* a esa contradicción, comprometiendo la subjetividad radical y la autonomía del fenómeno artístico; él propone "liberarse del fenómeno *mientras* se lo aferra, representa y transforma", y *diferir* todo goce, toda satisfacción plena en lo que hace al conocimiento del mundo (una suerte de *postergación* interminable) [Dil 123].

Schleiermacher anticipa la relación entre "autor" y "forma" que, en las poéticas de lo moderno, intentan resolver la relación proyecto-civilización cuando plantea que la investigación proyectual tiende a ser "lenguaje de mediación". Para la arquitectura, el lenguaje hace posible la mediación, activa al "autor" como promotor de la construcción de representaciones capaces de volver explícitas las *formas potenciales* y las *interconexiones escondidas* de la civilización (por ejemplo, en las exaltaciones maquinistas de la vanguardia).

Pero Fiedler supera la diferencia entre arte y lenguaje hipotizada por Schleiermacher. Así, el lenguaje se encamina a un estatuto de laicización en cuanto "técnica" e "instrumento" del "trabajo" que organiza a toda puesta en forma. "El lenguaje termina por ser síntesis de semejante *trabajo* y asegura su transparencia en conformidad a una hipótesis interpretativa típica de la cultura estética moderna" [Dil 124]. Fiedler desarrolla autónomamente la *relación* positiva entre las formas y el "espíritu de la época". Pero su pertenencia a la tradición de das Moderne es ambigua, el "retorno al origen" (condición de la plenitud de la forma), el "punto de partida" es más importante que *gozar* del fin en sí mismo. Su proyecto crítico no comparte el mecanismo de la nostalgia organicista de lo moderno, tiende continuamente a indagar el *lugar* donde la transformación se produce, mientras el horizonte de lo moderno se agota en el cómo actúa tal transformación" [Dil 126-127]. Acerca de la función liberadora del arte, dice que "la única finalidad de la actividad artística debe buscarse en la expresión de la pura visibilidad de un objeto". Anticipa otro nudo de la cultura proyectual contemporánea al presentar la superposición de esencialidad y tipicidad; toda representación, para afirmar la propia *verdad*, debe tender a la ejemplaridad. Asume algunas posiciones de Semper, cuyos aportes teóricos configuran una divisoria de aguas en el proceso que lleva a la tradición más cercana a lo moderno.

El nudo mecanicista del "funcionalismo" semperiano es retomado también por Hildebrand, quien expone la contradicción entre el resultado del material y su puesta en obra para obtener determinados efectos. El cambio de los medios con los fines de las poéticas funcionalistas –dice Hildebrand– deriva de Semper.

Pero esta denuncia de mera causalidad es "la conclusión lógica del proceso de laicización del lenguaje artístico, de su progresiva reducción a técnica, a instrumento esencial de mediación entre la materia y la forma misma", concluye Dal Co.

5. ACERCA DEL ORIGEN TÉCNICO DEL MATERIAL

Estética alemana (1865) de Zimmermann fue considerada la respuesta más polémica a las teorías semperianas.

En *Stilfragen* (1865), Riegl afirma que "se acostumbra hacer remontar la nueva teoría del origen técnico del material de las más antiguas formas ornamentales y artísticas sobre todo a Gottfried Semper, lo cual, sin embargo, es tan injusto como identificar el darwinismo moderno con Darwin (...); al igual que como con Darwin y los darwinistas, también es necesario hacer una distinción neta entre Semper y los semperianos", ya que éstos analizan en términos esquemáticos la relación entre materiales, técnica y "toda forma artística".

Panofsky dice que Semper acentúa la inevitabilidad de la "lucha continua" que la crítica de arte debe conducir contra la "materia", donde "el elemento primero no es el objeto, la técnica, sino el pensamiento creativo", pero también que vuelve a proponer la cuestión del nexo entre las características formales y de contenido de la obra de arte que "sobre la base del *Kunstwollen*" encuentran no tanto una unificación conceptual, sino una explicación en el orden de la historia del sentido [Dil 133].

Riegl atribuye al *Kunstwollen* la función de satisfacer un *deseo del mundo* originario e insuprimible, llevando a cabo estrategias representativas capaces de dominar la "materia del mundo", plegándola en las formas del deseo. "En el tiempo, el deseo se vuelve voluntad que domina los lenguajes y gobierna sus técnicas, representándolos en su esencia terrenal, mundana". Pero la *historia* de esas representaciones no puede reducirse a un mecánico progreso biológico, a un evolucionismo escandido de ciclos de "floreamiento y decadencia". [Dil 134]

6. ANTIMATERIALISMO Y EL PROBLEMA DE LA DECADENCIA

Dal Co observa no sólo el modo en que Riegl recibe las teorías de Semper, sino cómo el aparato metodológico y las adquisiciones teóricas que la historiografía madura entre el 800 y el 900 son el fruto de un planteo "antimaterialista" y cómo en el centro de esa visión del movimiento histórico se presta nueva atención al problema de la decadencia.

En Wickhoff aparecen puntualizaciones que muestran cómo esta tradición cultural no atribuyó ningún significado consolatorio a la aparente regularidad del desarrollo histórico. Por el contrario, denuncia el pensamiento pedante acerca de una sucesión regular en el arte y la literatura aún cuando las interrupciones brotan con impertinencia.

Para Riegl y Wickhoff, la "Decadencia" no es la manifestación de una "sucesión regular", sino una fuerza propulsora en un proceso arrítmico; no es expresión de un juicio de valor abstracto, sino una connotación peculiar de la diversidad que da impulso a la repetición del desarrollo. ¿Qué ocurre, entonces, con la predisposición de lo moderno por la ideología de la muerte del arte? "Una ideología cuya finalidad, precisamente, es la remoción de la *decadencia* de la práctica artística y la acreditación de un nuevo concepto de *continuidad* para las actividades proyectuales". Algunas experiencias de la vanguardia son sólo "sueños" de dominio porque "se le ha vuelto la espalda a lo que se pretende dominar". [Dil 137]

El significado del trabajo artístico no se capta en base a juicios de valor derivados mecánicamente del orden histórico (según categorías generales), sino que "debe ser buscado tendencialmente en la especificidad de toda parte, de cada residuo, de todo descubrimiento. Cada 'evento artístico' muestra (...) una voluntad autónoma que, sin embargo, es sustancialmente extraña a la normatividad temporal". El esfuerzo metodológico de la investigación histórica -análogo con la ideología del proyecto moderno- logra individualizar algunos conceptos que serán ampliamente utilizados como el de *tipo* y el de *estilo* por parte de Riegl [Dil 139]. Afirma que "la historia del arte en su totalidad se presenta más bien como una lucha continua con la materia, pero en ella el elemento primordial no es el objeto, la técnica, sino el pensamiento creativo que tiende a expandir su esfera de acción y a incrementar su capacidad figurativa". [Dil 141]

¿Por qué la materia constituye un obstáculo para la investigación histórica y para la necesidad de representación?

“La historiografía se ve obligada a lacerar las *apariencias* técnico materiales de los objetos para captar su significado, así como la voluntad se afirma no independientemente de tales apariencias, sino transformándolas. De este modo, ella impone su propio arbitrio, que se cumple fuera del tiempo, dado que esta última dimensión es determinante, en cambio, para la técnica y la materia. La investigación histórica recompone esta alteridad al delinear el proceso en el cual se disponen ordenadamente los acontecimientos que, por sí mismos, expresan voluntades únicamente subjetivas, individuales, y que resultan ahora dispuestos en tipologías y comportamientos aptos para esclarecer su significado en el devenir de la cultura.” [Dil 142]

7. EL INGENIO INDIVIDUAL SEGÚN RIEGL Y FIEDLER

Riegl entiende la decoración en términos que comparten muy poco el significado que le atribuyen otros teóricos de lo moderno (ejemplo: letanías de la renovación de las artes aplicadas entre el 800 y el 900). En cambio, para él, la decoración es expresión del *Kunstwollen* y no contempla ningún nexo de mediación ni con la técnica ni con los materiales. “Técnica y materiales se plantean siempre como *límites* respecto de la ‘necesidad elemental’ del *Kunstwollen*” [Dil 142]. La decoración conforma el eje de la tradición, del origen, es indiferente a las reglas que aseguran su transmisión en el orden histórico. Los valores de tal orden no son la clave de clasificación de los productos artísticos asimilables a la producción decorativa. También Fiedler sostiene, desde una perspectiva ampliada, el predominio del “ingenio individual” sobre los “movimientos” y –frente a la determinación, a la categoría de la “duración” – sostiene la indiferencia, en su unicidad, del “conocimiento artístico”. Para Riegl, el fundamento que motiva la práctica artística es central al punto que esto deja huella en la polémica antisemperiana –por ejemplo: su opinión del tatuaje como exorcismo primitivo para eliminar el horror *vacui*. En cambio, para Fiedler, los esfuerzos por comprender el efecto de una obra conducen a resultados secundarios que terminan por ocultar su realidad *enigmática e irrepetible*.

El problema fiedleriano es el carácter subjetivamente necesario de la obra de arte y su individualidad absoluta: “dado que no existe un arte en general, sino sólo artes particulares, la cuestión acerca del origen de la facultad artística puede ser planteada sólo sobre el terreno determinado de un arte en particular” [Fiedler, citado en Dil 142]. Fiedler se aleja de Semper y, aún más, de Wickoff, quien ilustra el significado de diversas normas que regulan las formas de representación (usa categorías *narrativas*, estableciendo analogías sustanciales entre maneras de la escultura y géneros poéticos).

En cuanto cuerpo teórico unitariamente estructurado, no hay conclusiones de la historiografía artística del 900. Pero los aparatos metodológicos y, sobre todo, conceptuales que utiliza “contribuyen a preparar - aunque de una manera que no es en absoluto lineal- el terreno para hospedar los desarrollos de la ideología arquitectónica contemporánea” [Dil 145]. Es un momento fundamental de mediación, donde las prácticas artísticas se relacionan con una tradición de pensamiento más amplia.

8. INCIDENCIA DE SCHOPENHAUER: EL VALOR DE LOS MATERIALES

El valor que debe darse a los componentes técnico-materiales de los fenómenos de la representación es objeto de juicio de la historiografía del 900 y remite al pensamiento de Schopenhauer. Sus temas aparecen con frecuencia en las obras teóricas de lo moderno. Dice: “la materia en cuanto tal no puede ser representación de una idea”. Justamente la arquitectura, dada su naturaleza inexorablemente *conflictiva*, está destinada a enfrentarse con las resistencias que los materiales oponen a la obtención de su fin último. Tal fin es volver “más claras a la intuición algunas ideas, que son los grados más bajos de la objetividad, de la voluntad, como ser las de gravedad, cohesión, solidez, dureza –las propiedades genéricas de la piedra; las primeras manifestaciones visibles, más simples y más grandes, de la voluntad; las notas del instrumento de timbre más bajo de la naturaleza-; y luego, además de esas ideas, la luz: la que por muchos aspectos, se les contrapone” [Schopenhauer, citado en Dil 146-147]. Al realizarse la construcción, la materia es rescatada de su fría *desnudez*; las “propiedades genéricas” de todo edificio, una vez que se las ha hecho evidentes de manera adecuada, revelan los conflictos internos que animan la práctica arquitectónica mostrando su realidad sustancial.

9. EL CONCEPTO DE LÍMITE EN EL ANTIMATERIALISMO

Dalco dice que en esta posición es central el concepto de *límite*, que connotará teóricamente al “antimaterialismo” del pensamiento fiedleriano y del método riegliano. Ambos intentan aferrar la vocación

de superar sus propios confines teórico materiales que tiene toda manifestación artística. Para Fiedler, las manifestaciones artísticas, en su "subjetividad" radical, no pueden ser reducidas a ningún juicio de valor inherente a sus fines; el arte llega a liberarse en su plenitud de ese condicionamiento "materialista", realizándose como manifestación esencialmente "espiritual". Schopenhauer lo anticipaba al sostener que la arquitectura obra, para obtener lo bello, *luchando* contra las exigencias que la querían expresión "de lo necesario y de lo útil". "Enfrentamiento" entre voluntad y materiales. Bien lejos de lo que intentarán luego las teorías funcionalistas, la arquitectura es *exhibición de límites*. La arquitectura muestra los nexos dentro de los cuales se despliega su práctica y pone en evidencia la irresoluble contradicción de las soluciones formales que constituyen la objetividad de una voluntad, de aquella voluntad que determina su impulso a proyectarse y producirse.

10. ARQUITECTURA Y LENGUAJE SEGÚN SCHOPENHAUER

Según Schopenhauer, la arquitectura, más que cualquier otra experiencia estética, es susceptible de ser sometida a análisis análogos a aquellos que se aplican a sistemas lingüísticos, a las formas de relación entre palabra y lenguaje: "La arquitectura tiene este carácter distintivo frente a las artes plásticas y a la poesía: a diferencia de éstas, no da una imagen a la cosa, sino la cosa misma; no reproduce, como aquéllas, la idea conocida, cediendo el artista sus propios ojos al espectador, sino que, en cambio, el artista simplemente presenta el objeto al espectador, y le facilita la comprensión de la idea, llevando el verdadero objeto individual a la clara y completa comprensión de su esencia" [Schopenhauer, citado en Dil 148].

11. SCHOPENHAUER: OBJETUALIDAD DE LA ARQUITECTURA

Las cualidades de los materiales no son constitutivas de tal esencia, sino los confines mismos del objeto: es en ellos, y no en la manipulación de sus propias técnicas, que la arquitectura *alcanza cumplimiento*. No son lo *necesario* y lo *útil* los que marcan la finalidad de la construcción, sino que el "fin" de la arquitectura es despojar de toda falsa apariencia a las modalidades del propio actuar. La Arquitectura actúa separada del Nombre, está constreñida en los lazos de su propia objetualidad, no puede asumir la forma de una palabra originaria. En tanto manifestación del *operari*, vive en la falta de libertad del lenguaje y se nutre de su propia lucha interior. Arte radicado en leyes antiguas y estables, pero continuamente obligado a sustraerse a la necesidad de sus mismos productos, la arquitectura devela la precariedad de todo *operari* (Schopenhauer, ensayo **Sobre la libertad de la voluntad humana**).

12. ASCESIS: RUPTURA DELIBERADA DE LA VOLUNTAD

Schopenhauer refuta las interpretaciones del Laocoonte, tanto de Winckelmann como de Lessing, desde argumentaciones formidables –según Dal Co. A las razones de introspección psicológica de uno y de norma estética del otro, replica diciendo que "la representación del grito" es ajena y negada al arte figurativo, "a causa de los límites del arte el dolor de Laocoonte no podía ser expresado con el grito" y el artista recurrió a otra expresión del dolor mismo. [Esto ya lo decía Lessing, aunque limitándose a la cuestión de la duración]. Alcanzados los límites extremos, toda representación muestra, al exhibir el umbral de su propio poder sobre la realidad, el estado de insuperable falta de libertad del que cada práctica artística termina siendo expresión. Más allá de las formas que viven *en* y *de* los propios límites, más allá de la *voluntad*, se perfila la única "consolación" posible: la renuncia ascética a toda consolación. "Con la palabra ascesis entiendo, en el sentido más estrecho, la ruptura deliberada de la voluntad, mediante la abstención de lo agradable y la búsqueda de lo desagradable, la expiación y la penitencia elegidas espontáneamente, para la continua mortificación de la voluntad". [Schopenhauer, citado en Dil 151-152]

Esto evidencia la diferencia entre Schopenhauer y los teóricos de la historiografía artística moderna, donde la tradición de fundamento organicista consolida que, a pesar de todo, las experiencias estéticas son el puente para descubrir la realidad oculta del mundo, el significado de la historia, la libertad de la voluntad,

13. FALTA DE LIBERTAD DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Schopenhauer recurre a una metáfora espacial al hablar de un ambiente arquitectónico "visible entera y directamente, y que actúa sobre nosotros en sus tres dimensiones con toda su grandeza", donde "la

impresión de lo sublime nace aquí de sentir la imperceptible nulidad de nuestro cuerpo frente a una grandeza que, por otra parte, está en nuestra representación, a la que nos llevamos en cuanto sujeto cognoscente" [Schopenhauer, citado en Dil 153]. Aquí se confirma la primacía de la *representación* sobre la *configuración*; la experiencia del espacio es posible gracias a la capacidad del observador de dar una representación del mismo que trascienda los datos objetivos de la relación que se establece entre quien "observa" y el ambiente y la configuración "proyectada del ambiente". El observador se siente como frágil manifestación del voluntad que el mas pequeño choque de estas fuerzas puede quebrar y, también, se ve como eterno, como sujeto del conocimiento que lleva en sí todo este mundo, ajeno a todos los deseos y todas las necesidades. En cambio, todo espacio está surcado por las imágenes de necesidad. El proyecto actúa en la misma falta de libertad que el *operari*, mientras que toda representación verdadera se funda sobre un acto ascético que *mide* la lejanía del *querer* y la *felicidad*, del deseo y la satisfacción, ya que todo querer surge de la carencia, del sufrimiento.

No hay consolación en el trabajo ni en los proyectos, el bálsamo sólo se puede encontrar en la renuncia más radical, en un alejamiento definitivo del universo de las "apariencias".

14. ESPACIO, TIPO, ESTILO, *KUNSTWOLLENY EINFÜHLUNG*

"La liberación del conocimiento al servicio de la voluntad" fue ejemplificada con los modelos de San Pedro y Saint Paul –espacios grandes y bien circunscriptos según Schopenhauer–, mientras que el Panteón fue el "lugar" donde habría de operar por primera vez el principio de la *individualización del espacio* –según las consideraciones rieglianas. Convivencia problemática de dos actitudes teóricas; separación que se confirmaría por las distintas formulaciones de los conceptos de *tipo* y de *estilo*.

En el pensamiento riegliano, el tipo representa la forma histórica de la libertad del querer. "A través del tipo, los productos artísticos develan su propia normatividad, definen las reglas físicas y espirituales que garantizan el goce de los mismos, mediatizando, de esta manera, las conquistas de la voluntad proyectante con nuestras capacidades de experimentarlas" [Dil 155]. Como realidades históricas, el tipo y la normatividad que le es inherente, constituyen estadios sucesivos de un proceso más vasto que tiende a satisfacer la necesidad de protección y refugio del que toma origen todo representar. La decoración aplicada al cuerpo humano, un acto consolatorio para la nostalgia generada por la pérdida del asilo originario. En lo que concierne a la decoración, toda definición estilística -y todo tipo- significa un desplazamiento histórico del sistema de necesidades y lleva consigo una suerte de historización del principio del *Kunstwollen*.

Wölfflin sistematiza algunos aspectos de la tradición metodológica inaugurada por Fiedler, los carga de contenido y de valor, alimenta la certidumbre de que "en toda nueva forma de ver se cristaliza un nuevo contenido del mundo" [Wölfflin, citado en Dil 157]. Desarrolla el aspecto organicista del concepto de tipo como lo propone Riegl y da pie al desarrollo ulterior de las diversas teorías de la *Einfühlung*.

En las reflexiones finales de su trabajo, dice Dal Co: "La historiografía y la estetología, de las que hemos querido aislar algunos pasajes y aspectos esenciales en el arco histórico que, convencionalmente considerado, abarca desde el pensamiento de Fiedler hasta la aparición de la estética fenomenológica, tiene el mérito de haber puesto al arte y al proyecto modernos frente a la dimensión y a la evidencia de la crisis de los lenguajes, de los que son expresión. Aun entre incertidumbres infinitas, esta tradición ha indicado a las prácticas artísticas la condición de separación de las lenguas, la soledad de las palabras, el aislamiento al que están condenadas las obras; ha demostrado cuán arduo es el rescate histórico de esa separación, la superación de esa crisis; cómo el arte tiene como única 'finalidad' el conocimiento de sí mismo; cómo la *interminable* construcción artística no puede resolverse en formas armoniosas, capaces de extenderse hasta el punto de desplazar las líneas de demarcación que vuelven a los eventos irreductibles, escindidos, irrepetibles." [Dil 169]

Si el arte, sobre todo el arte moderno, "está destinado a vivir (...) en la crisis que, según Riegl, marca el fin de lo *clásico*", el lenguaje mutilado (de la plenitud que tenía la palabra clásica) "está condenado a errar a través del espacio y a resonar sin eco en el tiempo" [Dil 170]. La necesidad de un espacio que se proponga al Mundo como forma somete al lenguaje a la técnica. La multiplicidad del espacio post-clásico (como explica el "purovisibilismo") exige mediaciones; sin esas mediaciones las palabras y los signos de

la *construcción* carecerían de sentido, incapaces de *decir* algo acerca de su propia finalidad: la forma del espacio, precisamente.

La ideología proyectual de lo moderno se funda en el programa de vencer el destino marcado por la *técnica*, lo mismo que la utopía contemporánea y el intento de revitalizar la forma de habitar como armoniosa pertenencia al mundo. Pero esto sólo puede lograrse mediante el abandono por parte del arte de su propia determinación, permaneciendo como fin y meta de sí mismo, alejándose de su origen y adentrándose en el territorio donde operan las técnicas. La técnica legaliza los lenguajes desplazando y "formalizando" sus propias normatividades. La forma de estos *espacios*, determinados técnicamente y fluctuantes como toda representación, excede la necesidad del construir porque están determinados para operar en el orden de la civilización.

LA REDEFINICIÓN DEL SUJETO ANTIHUMANISTA EN LA ARQUITECTURA MODERNA

Ana María Rigotti

K. Michael Hays **Modernism and the Posthumanist Subject**, MIT press, Cambridge, 1992 – Tesis doctoral (Jameson, S Anderson, Vidler)

Define el modernismo como un *nuevo tipo subjetividad* entendida como transformación de la experiencia formada por un nuevo mundo de objetos y acontecimientos propios de la condición metropolitana que la organizan y explican. La denomina *posthumanista*, en claro contraste con la subjetividad dominante en la ideología burguesa que consideró al sujeto como una entidad auto centrada capaz de manipular y determinar concientemente el significado de los objetos.

Las expresiones artísticas genuinamente modernas -siguiendo a Adorno- serían aquellas que supieron poner en evidencia estas disonancias alienantes de la experiencia metropolitana, en contradicción con los ideales persistentes, pero anacrónicos, de la unidad subjetiva humanista. No consideran ya al sujeto como generador de sentido sino como una entidad variable y dispersa cuya identidad es constituida por la práctica social, y otorgan a los objetos y procesos una existencia no sólo autónoma; sino amenazante a la unidad del yo. Refiere así a la serialidad en música, la renuncia al tiempo narrativo en la literatura y el cine o a la tematización de lo incompleto y lo incierto

El hombre pasa a ser testigo y no constituyente de la realidad 5

Ya no hay categorías previas de comprensión racional según las cuales la mente parcela los objetos de la experiencia, sino que lo determinante es la estructura irracional de la sociedad. La renuncia a la subjetividad humanista es un acto de inmersión en la particularidad del sujeto que se entrega al objeto, en este caso a la ciudad; que no lo lleva al autodescubrimiento sino a revelar la estructura social en un momento determinado. 192

El libro rastrea aquellas exploraciones arquitectónicas de los años 20's que pusieron en evidencia los problemas planteados a la producción y recepción artística por esta nueva dialéctica entre sujeto y objetos y la reificación del yo⁴ propia del capitalismo industrial. Analiza en profundidad a Hannes Meyer y Hilberseimer, aunque también hay referencias a Mies, Gropius, las dos etapas de la Bauhaus, el expresionismo, Dada y el constructivismo ruso.

LA NUEVA OBJETIVIDAD

Superando las interpretaciones funcionalistas que redujeron la experiencia de la *Neue Sachlichkeit* a una mera intersección de cuestiones de utilidad, métodos objetivos de diseño y medios estandarizados de producción, Hays pone en primer plano la dialéctica que plantean entre sujeto/objeto.

Meyer saluda los efectos alienantes de la colectivización, la producción masiva y la cultura de masas, como fuerzas políticamente productivas para integrar el arte a la práctica social a través de una agencia colectiva que deje atrás la viabilidad misma de un sujeto creador. Redirige la atención a la potencialidad transformativa de los nuevos materiales, como vehículos para incorporar en la obra los efectos de las transformaciones sociales y técnicas, poniendo en crisis la capacidad de control estético individual y el estatus cognitivo de la visión como metáfora del sujeto auto centrado.

Hilberseimer, en cambio, lamenta este proceso de disolución de la autonomía psicológica y propone una drástica reformulación del concepto de arquitectura (aboliendo la diferencia entre orden urbano y célula individual y la posibilidad misma del acto de seleccionar y ordenar formas) para representar estas fuerzas que predicaban la muerte del sujeto.

La repetición sin clímax, sin dirección, sin vestigios de habitantes ni un punto de fuga sobre el ojo, remite a una continuidad que hace que el único sujeto sea el sistema, los individuos pasen a formar parte de una sustancia colectiva, componentes de mecanismos e instituciones sociales. La experiencia interpretativa se reduce al reconocimiento de la extensión de un código que la determina, que existe más allá del presente y que persistirá sobre determinándola (...) denunciando la tendencia a los regímenes fascistas. (...) El

⁴ Reificar: considerar una abstracción o un objeto como si tuviera existencia y habilidades. Al mismo tiempo implica la cosificación de las relaciones sociales. Para el análisis de este proceso recurre a representantes de la teoría crítica –Simmel, Benjamín, Adorno, Krakauer, Nietzsche-; también Althusser, Lacan y el post estructuralismo.

proyecto no es una matriz neutra donde se puede desplegar el capitalismo sino que, en sí, es una forma del sistema y así clausura, al extremar, la postura crítica de Meyer 180

En ambos casos la reproductibilidad inscrita en las mismas formas, en que otros encontraban oportunidad de síntesis e integración, predica una negatividad que se traga todo significado posible.

Estas interpretaciones están sustentadas en un minucioso análisis de la producción teórica de los autores. En el caso de Meyer el texto clave serían **Die neue Welt**⁵ donde, a través de una retórica constructivista, se hace evidente su voluntad de cancelar la dimensión estética de la arquitectura

...la depreciación de todas las obras de arte es indiscutible (...) el arte de la imitación sentida esta siendo desmantelado. Se esta transformada en invención y realidad controlada. ¿Y la personalidad? ¿El corazón? ¿El alma? Bregamos por su absoluta segregación. 158

Idea que se desarrolla en **Bauen** como negativa a la representación, a la forma misma, en el deseo de integrar el arte a la vida eliminando cualquier plano de significado estético que no sean las trazas materiales de la técnica racionalizada de construir.

...dejarse llevar por la marea de la historia de la construcción es hacer confluir técnicas constructivas y tecnología con las necesidades sociales emergente, inter penetrándolas con el cuerpo colectivo hasta hacer que el proceso mismo de edificación se torne biológica.

Para el caso de Hilberseimer explota el fondo documental depositado en el Art Institute de Chicago por lo que, si bien hace referencia a **La arquitectura de la Gran ciudad**, prefiere apoyarse en los escritos iniciales publicados en **Der Einsige** (1919) y en **Sozialistische Monatshefte** (1920/24) donde desarrolla su teoría de la forma.

Entiende la forma como lo que es capaz de reunir el proceso creativo con las condiciones de los modos modernos de construir en una configuración definitiva, a la que absuelve de la necesidad de registrar la heterotomía de las operaciones previas implicadas (Meyer): un solo significante, el rascacielos, sustituye la multiplicidad de fuerzas conglomeradas en este agregado 199

Hays analiza su pensamiento en relación a **El nacimiento de la Tragedia** de Nietzsche; pero resulta evidente su seguidismo respecto a las teorizaciones de Fiedler (casi una trascripción) tanto cuando afirma que la ciencia no puede reclamar más verdad en su conocimiento que el arte y cuestiona la pretendida antítesis entre realidad y representación, como cuando cuestiona la validez de modelos pasados desde la afirmación de la actualidad de la intuición artística. También son indudables sus referencias a Riegl que también Hays procura desviar.

Espacio, estructura y envolvente

Si bien desprovista de la carga teórica que estas nociones tienen para la disciplina, son un recurso permanente en la lectura de esta voluntad de ruptura humanista en algunos proyectos de rascacielos.

En el de Meyer para la Sociedad de las Naciones, el cuestionamiento al sujeto como generador de significados y a la autonomía de una arquitectura entendida como práctica artística se daría a través de la reiteración de celdas espaciales y tramas estructurales resultantes de la coordinación (y no de una manipulación significante) de materiales disponibles para toda la sociedad, fabricados en serie según lógicas formales específicas para diversos usos. Placas de asbesto cemento, vidrio u corcho, perfiles de acero, pisos de goma y cielorrasos de aluminio: todos resisten la apariencia de haber sido manipulados o mediados por una mente artística para adecuarse a su propósito y conducirían al observador a percibir los modos de producción detrás de las formas (*factural indexicality*) que así encuentra representación sin mediación del autor. Como el fotomontaje Dada, se trata de retazos de lo real registrados por la página en blanco, induciendo a una condición de exterioridad en la percepción.

Otros recursos para el cuestionamiento y sustitución de la centralidad perspectívica propia del sujeto humanista son (a diferencia de la estratificación del espacio a la que recurre Le Corbusier) del descentramiento de agrupaciones y la sintaxis aleatoria de elementos que refieren semánticamente a la ciudad industrial, trabados desde una grilla definida autónomamente por el sistema estructural, y la destrucción de los ejes procesionales (sustituidos por una clasificación de circulaciones que, partiendo del estacionamiento, atraviesan el edificio por espacios residuales fragmentando la experiencia espacial). También la transparencia literal y el vidrio connotados por su efecto moralizador.

⁵ También hay referencias a **Bauhaus y Gessellschaft, Wie idh arbeite, Die Siedlung Freidorf**

Mies pone en crisis la capacidad del sujeto para capturar, en un espacio mental, una lógica que antecede a la construcción mediante el desciframiento de relaciones entre partes que puede ser reconectadas en un tema formal coherente. Las reflexiones y refracciones de luz en el vidrio obligan a leer la envolvente de su rascacielos como volumen unitario e incierto, impidiendo cualificar la superficie en términos de una trama mensurable en relación a la cual comprender la lógica de la forma como articulación de masas.

La forma del edificio se contorsiona asumiendo las formas demandadas por la configuración contingente del sitio, registrando las imágenes circunstanciales del contexto. El significado es investido por un sentido de superficie y volumen que el edificio asume en un particular tiempo y lugar, continuándose en y dependiendo del mundo donde se desplazan los sujetos que pueden mirarlo (...) arrancando el edificio de la esfera atemporal idealizada de la forma autónoma e instalándolo en el mundo real del tiempo de la experiencia abierta a la incertidumbre de la vida metropolitana. (p.190)

En contraposición, Hilberseimer en el Chicago Tribune se concentra en abolir la arquitectura como una acción comunicativa y la posibilidad misma de una dimensión crítica a través del diseño. Un principio técnico, disimulado como configuración arquitectónica, alcanza una transparencia total respecto a las condiciones de su producción

... el edificio como exhibición de la tecnología industrial reducida a un sistema estructural y constructivo reiterativo oculta los orígenes e historias que determinan la formación del edificio en un disco en blanco, una materialidad que no puede comunicar nada más allá de sí misma.(p.196)

UNA HISTORIOGRAFÍA CIEGA

Resulta particularmente interesante su análisis crítico de la escasa historiografía sensible a la emergencia de este nuevo tipo de subjetividad, pero que termina conciliándola con la ideología humanista.

En el caso de Giedion, sabemos que en **Espacio, Tiempo...** comienza denunciando la amenaza que implicó para el hombre la escisión abierta en el siglo XIX entre las realidades objetivas de la modernización y su psiquismo, entre el pensar y el sentir (que en términos arquitectónicos equivalió a la escisión entre forma y estructura, entre expresión y construcción, entre arte y producción industrial). Su objetivo es reconciliarlos a través que una nueva tradición que reintegre al yo como conciencia individual y autónoma, reorganizando y recentrando la economía psíquica a través de formas lúcidas (objetos fragmentarias, abstractos y monocromas, espacio plano y estratificado y puntos de vista no perspectivicos) capaces de mediar con los fenómenos sociales resolviendo a nivel estético las contradicciones de la vida cotidiana.

No sólo en esta voluntad consolatoria estaría el conflicto, sino en su afirmación de una vida autónoma de las formas (la nueva arquitectura se sustentaría en la elaboración de una serie de *hechos constitutivos* latentes: el muro ondulado, la yuxtaposición de la naturaleza y el hábitat humano, la planta abierta (siglos XVII y XVIII), las nuevas potencialidades constructivas, el uso de elementos propios de la producción industrial, los cambios en la organización social (s. XIX). Pero quizás lo que más cuestiona es su promoción de un nuevo tipo de espacio (caracterizada por la simultaneidad y la fusión del espacio/tiempo) con lo que recaería en lo que Althusser estigmatizó como *causalidad expresiva*: un tejido de entidades y eventos capaces de expresar *un modo de ver el mundo que encierra una verdad unificada e interior*.

Un todo reducible a una esencia interior que está presente en cada elemento y de la cual estos serían una expresión fenoménica, presuponiendo que el todo tiene cierta naturaleza espiritual y que cada elemento es expresivo de la totalidad. (p.14)

Para Giedion la presentación de objetos desde diversos puntos de vista, la ruptura de la superficie de las formas naturales en facetas angulares, la extrema escasez de colores, los planos que avanzan y retroceden ínter penetrándose, transparentándose sin nada que los fije a una posición realista, aplastando el espacio de modo que el interior y el exterior se vean simultáneamente, son respuestas psíquicas. Esta vocación utópica de este recientemente reificado sentido de la vista, la misión del nuevo lenguaje visual del espacio/tiempo sería restaurar, al menos en el plano simbólico, la experiencia de gratificación visual e integración a un mundo que drena a través de ella. Esta reafirmación del sujeto centrado es un acto ideológico. Luego de que el sujeto fuera arrancado del objeto por la lógica del desarrollo técnico y social, ahora pretende reconstruir el objeto aunque de modo que otorgue un lugar al sujeto dentro del cuadro, reconociendo la indivisibilidad entre el observar y el ser observado (p.18).

El segundo autor analizado es Rowe, a quién adscribe a la tradición formalista liderada por Greenberg y su concepción autocrítica y auto referencial de la práctica artística cuya autonomía es tomada como signo del poder sobre una cultura de masas degradada

En su caso el reconocimiento de las disonancias entre el sujeto y la realidad metropolitana y el entrecruce entre la arquitectura con el mundo material se desplaza a la concepción misma de la forma en los varios matices de lo que denomina transparencia fenoménica y en la dialéctica entre la dimensión brutalmente material de la obra y las construcciones mentales oscilantes, representación de las incertezas modernas. Quedaría en la capacidad organizativa e interpretativa del receptor recrear en esta operación la condición de descentramiento contemporáneo, que allí encontraría una representación privilegiada pero exclusiva de una experiencia estética especializada.

LAS TEORIZACIONES DEL MODERNISMO MADURO EN EL DEBATE SOBRE ESENCIA Y APARIENCIA

Ana María Rigotti

Werner Oechslin: **Otto Wagner, Adolf Loos and the Road to Modern Architecture**, Cambridge Univ. Press, 2002 [1994]

Teniendo en cuenta la relevancia que el debate contemporáneo ha otorgado a la tectónica (Frampton) como término para relacionar la construcción, la estructura y la expresión arquitectónica, y a la relación entre espacio, estructura y envolvente como constituyentes específicos de la práctica arquitectónica (Fanelli/Gargiani) el libro revisa los orígenes y la significación histórica de estos términos en el debate sobre la relación entre esencia y apariencia y la cuestión de la "verdad". Supone un cuestionamiento al posmodernismo que, en su ataque a un modernismo compacto, monolítico y mono causal, desconoce no sólo la variedad de formas que asume sino que, prestando extrema atención al tono de tabula rasa de los manifiestos, ha tendido a desconocer su enraizamiento en un marco intelectual complejo anterior de las teorías estéticas (Riegl, Wölfflin) y las teorizaciones arquitectónicas del siglo XIX. Si bien esta ignorancia ha sido salvada: en los textos citados Semper y Bötticher son presentados como el origen teórico de las exploraciones modernas y se han traducido, reeditado y comentado no sólo sus libros sino los textos de otros exponentes del debate arquitectónico alemán en los que todos estos entrecruzamientos y reinterpretaciones son subrayados, este libro ofrece dos cualidades que lo destacan: fue uno de los primeros y, sobre todo, no sólo hace un seguimiento particularmente minucioso que la nueva historiografía prefiere aplastar como categorías abstractas, sino introduce una hipótesis sobre las variaciones en género de las reflexiones sobre la arquitectura que aporta una mirada novedosa sobre el objeto de estudio de nuestro proyecto.

La discusión sobre el modernismo como concepto estilístico fueron parte del la génesis del movimiento, y no algo retrospectivo como en el caso del Barroco...En tanto la discusión sobre el Modernismo se dio simultáneamente con su desarrollo, no existe la posibilidad de encontrar teorías completas y coherentes en las fuentes primarias, muchas expresadas en forma rápida y aforística a través de manifiestos. El lector rápido era el destinatario del estilo estenográfico usado para comunicar un material teórico complejo. El lenguaje visual reprimió argumentaciones más comprensivas. Es por ello que es necesario considerar un espectro más amplio de de comunicaciones con pretensión teórica y la incompatibilidades emergentes de tamaño calidoscopio. No se trata simplemente que la imagen sustituyera la palabra. Existió también un lenguaje de las imágenes y metáforas, unas de ellas la de Kern y Stilhülse que dialogan con otras teorías en la que se fundamenta (la tectónica de Bötticher, la teoría del revestimiento de Semper). Metáforas importantes en tanto resultaron particularmente adecuadas para representar un desarrollo posible que sino no podía ser reconocido, que, además, lejos de ser una elucubración posterior de algún historiador, se desarrollaron en paralelo con la realidad que describía (p.10)

Oechslin va a rastrear los orígenes de las nociones de *Kern* o *Kernform* (corazón, esencia) y *Kunstform* y *Stilhülse* (envolvente o apariencia artística) en el marco de las teorizaciones arquitectónicas en Alemania entre 1830 y 1890; su reconversión en metáforas a las que recurre el discurso arquitectónico a fines de siglo desde una perspectiva "idealista" fuertemente relacionada con la filosofía y teorías estéticas, y sus reconsideraciones en Wagner como primer teórico de la arquitectura moderna y en Loos que cerraría la productividad de ambos conceptos. Esta historia intelectual le permite plantear su persistencia en sordina como referente de un nuevo modo de teorizar propio del modernismo maduro (en los textos inaugurales de Gropius, Taut, Le Corbusier, Hilberseimer y finalmente el de Hitchcock y Johnson).

Su propósito explícito es romper el "prejuicio modernista" sustentado en una supuesta continuidad evolutiva de la "cultura tectónica" (que reduce la noción a la dimensión constructiva en relación a nuevas tecnologías y materiales) y que va a estar presente en los libros citados, de allí su seguimiento minucioso de las adjudicaciones, sentidos e inconsistencias en la consideración de estas nociones claves. Plantea, también, notables diferencias de género las formas de pensamiento en las que fueron empleados, prestando atención a su campo de análisis poética o estética, recursos en relación al género argumentativo elegido y concepciones del tiempo..

Sintéticamente distingue momentos en el pensamiento arquitectónico moderno:

LAS TEORÍAS RACIONALISTAS (1836/1880).

En su pretensión científica e interesados en el proceso de génesis formal, conceptualizan principios fundados en la reflexión sistemática sobre el material histórico, adscribiendo a la definición clásica de teoría como discurso consistente, descriptivo y explicativo, sobre entidades concretas.

Como las obras de la naturaleza, las obras de arte se relacionan entre ellas por unos pocos pensamientos básicos que están expresados con mayor simplicidad en alguna forma o tipos originales (Semper conferencia de 1853 p 105)

Como contraposición a la arbitrariedad de la recurrencia a estilos históricos, coinciden en tomar como modelo la arquitectura griega clásica como sinónimo de perfección, necesidad y moralidad en razón de su unidad y coherencia entre esencia y apariencia, contenido y forma, interior y exterior.

Su marco es la distinción que hiciera Lodoli (1753) entre *retta funzione* y *rappresentazione* como categorías en una relación que no puede ser otra que la de necesidad y determinación. Schinkel habla de Decoro (adecuación al uso en la teoría del carácter del s. xviii) y recupera la tríada vitruviana al referir a las determinaciones de distribución espacial, construcción y decoración como principios del arte.

Bötticher retoma la idea en *Tektonic* (1844) planteando que el valor de la arquitectura griega tiene que ver con la naturaleza generativa de su forma en la que convergen los espacios necesarios para el uso y la naturaleza de los materiales. Si bien como esquema formal (*Kernform*) –en el que distingue el esqueleto estructural del volumen (*Körperform*) que predelinea los bordes del espacio- podría completar su función tectónica, la fija en una forma artística (*Kunstform*) en la que este concepto interno queda descrito de la forma más sugestiva. Por tectónica refiere a la vida latente de la materia informe en estado de reposo, liberada al asumir una función estática donde cada parte es parte necesariamente integrante de un organismo, alcanzando calidad de mecanismo completo y autosuficiente. La *Kernform* de cada parte es lo mecánicamente necesario, su *Kunstform*, lo funcionalmente descriptivo.

Semper, con su principio del revestimiento (1860) como misterio de la transfiguración de un antecedente material en una forma monumental que da lugar a la arquitectura, va a referir a lo estructural técnico y lo estructural simbólico donde lo interno encuentra su desarrollo pleno a través de su representación como instancia de la creación. Pero al considerar como determinante de las formas las distintas técnicas, reserva la noción de tectónica a la carpintería, a la que se suma las formas textiles y las estereotómicas (piedra).

LAS DOCTRINAS IDEALISTAS. (1880/1920).

Se trata de aproximaciones filosóficas que entienden al Arte como necesidad psicológicamente determinada por el hombre, que prevalece sobre el propósito funcional o restricciones materiales. Trabajan sobre el campo de la apreciación estética y lo visivo en estrecha vinculación con las teorías y filosofías del arte (Hegel, Schopenhauer, Riegl, Worringer, Wölfflin), despreciando las teorías racionalistas como infiltración de las preocupaciones científicas naturalistas en el mundo del arte.

Entienden al Arte, y a la arquitectura, como una creación libre de la fantasía humana (*Kunstwollen*), resultante de una intuición de fuerte individualidad dictada por el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) para la cual cualquier explicación sería limitante. (Schmarsow, Behrens, Werkbund)

Se trata de concepciones teleológicas: los principios se deducen de una Idea de lo que debería ser y no de lo que es o ha sido. Más que una explicación son una promesa de futuro, un grito de batalla para el que lo deseable es auto evidente. No busca una explicación sino un *nuevo estilo*, una adecuada expresión de la condición contemporánea.

Es el arquitecto que, corporizando el *Zeitgeist*, se adjudica el rol de heraldo y protagonista (Wagner,) en una evolución que se presenta como quiebre epocal., que ya en el caso de Gropius, relega a todos los que hablaban antes de él de modernismos como “precursores”. “Tiene más importancia meterle un tarascón a la historia que lo válido o verdadero”⁶

⁶ Oechslin distingue, cuestionando, la actitud de Gropius que extrema esta postura relegando a todos los que hablaban antes que él de modernismo como “precursores”. En Wagner, que pretendía ser artífice de una arquitectura derivada de la vida moderna (valorando la moda como creación artística objetiva de una era) siempre entiende lo nuevo como reconfiguración de lo existente. En el caso de Loos hay un cuestionamiento radical a esta noción de *Zeitgeist*: “los artistas y el arte pertenecen a su época, pretender crearlo es exponerse inevitablemente a las modas estilísticas. El estilo tiene que ver con

El carácter de reciprocidad orgánica entre *Kern* y *Stilhülse*, entre estructura técnica y envolvente artística, se traduce como oposición. La moralidad no depende de su nexo íntimo (donde arraiga la noción de decoro), sino de la desaparición de una de ellas. Se simplifica la *Kernform* como construcción, a la que luego se agregarían o no un revestimiento artístico, hasta alcanzar la confusión de la *Kernform* con la grilla de Chicago y de la tectónica con la construcción externamente mensurable como volúmenes (*Körperform*) que se valoran en su desnudez y proporción, y que completarían en sí la función descriptiva de la *Kunstform*. Así siguen las referencias a estos principios enunciados por las teorías racionalistas, pero en sentido metafórico, como "instrumentos para una generación de imágenes asociativas" cuya ambigüedad se usa en beneficio de nuevos conceptos.

En este contexto ubica la teoría de Schmarsow que, desde un punto de vista psicológico y discutiendo impresiones ópticas, táctiles y corpóreas, formula su doctrina de la arquitectura como entidad que da forma al espacio donde la decoración carece de función en tanto no transforma lo existente y lo que importa es la unidad entre el volumen y un espacio determinado por la habilidad humana de concebir formas.

Rudolf Redtenbacher (*Tektonik*, 1881) considerará que el principio del revestimiento fue propio de arquitecturas pasadas y que deben ser dejado de lado

Se puede admitir que el principio de revestimiento predominaba en los comienzos de la arquitectura en el pasado, como intentó probar Semper. Esto no prueba, sin embargo, que sería no artístico proponer declarar a la construcción como iniciadora de la forma arquitectónica. Perseguiremos, entonces, un camino diferente y trataremos de derivar los motivos arquitectónicos de la construcción. (Redtenbacher 1883 p.65)

Joseph Bayer (1880) refiere al *Kern* de un nuevo estilo ya generado en la organización de la planta y los modos constructivos, presumiendo la inevitable emergencia, de dentro hacia afuera, de un nuevo estilo que lo exprese

...estas raíces parece muertas pero poderes vitales secretos van a forzar su emergencia y la verdadera y esencial forma arquitectónica va a extender sus miembros por debajo de las máscaras estilísticas aplicadas, fracturándolas hasta que desaparezcan, y un nuevo Kern emergerá desnudo y claro en la luz del sol (p. 99)

Con Loos, en su búsqueda de universalidad y pureza, se cerraría este ciclo. El *Kern* se hace visible en su forma concentrada, rechazando la condición cambiante de la envolvente artística y considerando que, en lugar de la historia, lo decisivo es la tradición.

LA ESTÉTICA NORMATIVA MODERNA (1923/1932)

Una vez superado el carácter provocador de los manifiestos (adscribibles al género anterior) se madura una retórica de carácter programático. Lo nuevo se clasifica pero no se explica, se recurre a la fotografía de edificios ya construidos como prueba y demostración de postulados comunes, y material para pautar los límites de una sola posible estética modernista. (Gropius, Taut, Hilberseimer, Behne),

Esta vuelta a poner en foco las particularidades del desarrollo arquitectónico a través de una pedagogía de la invención artística presupone la existencia de una forma exterior estabilizada y, paradójicamente vuelve referir al reconocimiento y entendimiento de lo que ya ocurrió, a la autoridad de vagas imágenes ejemplares como conectores entre teoría y práctica y garantía de continuidad y universalidad.

Si ignoramos que el ornamento parece siempre hacerse un lugar o fue complementado, sino remplazado, por la escultura y la pintura, pareciera que el modernismo supuso un desnudamiento radical del *Kern*. Al menos reflejaría un consenso extendido sobre el nuevo estilo. La desaparición de la decoración pareció garantizar por sí misma el logro de aquella unidad perseguida y volver obsoleta toda discusión sobre la coherencia interior/exterior. Cuanto más se recurre retóricamente a las mismas metáforas en sentido negativo

...en el pasado reciente el arte de la construcción estaba presa de una aproximación sentimental decorativa que cubría las masas sin tener en cuenta las relaciones inmanentes, el edificio se reducía a soportar una envolvente ornamental muerta en lugar de ser un organismo viviente. (Gropius)

una cultura común que produce cosas comunes ¿cuál elegir si el las expresiones artísticas surgen de individualidades?, ninguna. La cuestión del *Zeitgeist* y la cultura no tienen sentido. Estilo del tiempo invocado de acuerdo a un programa, una *Kunstwollen*, un invento, una operación innecesaria, somos de nuestro tiempo. El estilo sólo se define en retrospectiva cuando las formas mostraron su validez".

Y a la demanda "amnésica" de una inmanencia con materiales y técnicas sistematizada para una arquitectura "envuelta". Hilberseimer retomará la relación de forma/contenido a través del tema del carácter en relación al uso (*Zweck*) enriquecido por consideraciones sociales.

Desaparecida aparentemente la envolvente artística (*Stilhülse*), la mirada en lugar de penetrar en la esencia de la forma (*Kern*), descansa en el nuevo exterior: la superficie liberada de un volumen corpóreo y puro que conmueva y cuya calidad debía normarse. Le Corbusier prefieren argumentaciones platónicas para un nuevo sistema de proporciones en una operación "no muy distinta a la de Brunelleschi al hacer de la simetría la base de una serie de reglas presagiadas por el espíritu". Se harán referencias a constantes ópticas referidas a la *Gestalt* u otra teoría de la percepción, o se buscará apoyo en experiencias de las vanguardias pictóricas.

En una segunda fase, estas teorizaciones madurarán en la formulación expresa de reglas: los cinco puntos o **The International Style** de 1932 que, basado en el principio de la arquitectura como volumen⁷, incluye como complemento práctico la discusión sobre los materiales de superficie (el estuco que, si es liso, ofrece la ventaja estética de formar un recubrimiento continuo) que así se reintroducen como *Stilhülse*. Del mismo modo, el entramado del *courtain wall* enmascarará con referencias a patrones textiles o grillas sus inevitables referencias al sistema trilitico y las tramas históricas.

Así reaparece la relación contenido/forma. El *Stilhülse* (aunque acallado) que alcanzará dimensión autónoma y exquisita en Nouvel, Herzog u otras permutaciones de la pluralidad contemporánea. El término tectónica que encontró nuevo significado como sensibilidad a la influencia de la construcción y tecnología sea volviéndose estéticamente independiente (estructural simbólica) o ilustrativa de la de la construcción (estructural técnica).

⁷ Oechslin rastrea la idea de arquitectura desnuda y la transferencia de la función expresiva de la decoración al volumen y el juego de masas. En Alberti cuando sostiene que las formas y figuras del edificio emanan por sí, previo a la ornamentación, algo que conmueve. En el contraste entre el muro desnudo y los pórticos de Palladio y sus seguidores. en Laugier (1735) que refiere a los edificios no monumentales donde no participan los ordenes, que permiten una composición más libre y la invención. Esto le permite hablar de proporción ya no en relación a las partes sino del total dependiendo de la vista del observador: posibilidad de lograr calidad sin ornamentación, dejando visible "le nud du mur". En Boullée que toma de la estética de lo sublime el concepto de conmoer por *effet des corps* donde la luz es la que modula y que da lugar a los estudios de claro oscuro en las escuelas de arquitectura. Esta genealogía sería voluntariamente olvidada por las teorizaciones del Movimiento Moderno que prefieren hacer referencia a formas geométricas.

ESPACIO, ESTRUCTURA Y ENVOLVENTE COMO ÍNDICES DE LECTURA

Maria Pía Albertalli

Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani. **Storia dell' architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro**. Laterza editori, Roma 1998. 535pp.

*La fuerza mística del principio de la verdad de la estructura, por ser del todo nueva en la historia de la teoría arquitectónica, terminó por prevalecer en la historia de la ideología del Movimiento Moderno con respecto al principio semperiano del revestimiento que, al contrario, constituyó la formulación teórica de soluciones asociadas a la antigüedad; de esta manera la historiografía no situó en el Art Nouveau el momento crucial de confrontación entre las dos líneas teóricas atribuyendo a la componente Viollet-le-Duciana una importancia casi absoluta y no reconociendo, en la tendencia a la ligereza y a la bidimensionalidad, la continuidad y la centralidad del tema semperiano de la inspiración textil". **Il Principio del Rivestimento, Prolegomena a Una Storia Dell'architettura Contemporanea**, Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, 1994 (p.12)⁸*

En este manual, los autores retoman sus numerosos trabajos anteriores, abarcando un extenso número de obras desde 1850 a la actualidad.⁹ El tema es la relación entre espacio, estructura y envolvente. Estos conceptos no son considerados como definiciones inmutables y sus cambios de sentidos en el tiempo se reflejan en los innumerables modos de enfrentarlos. La estructura es vista como expresión del cálculo o de los materiales, orden independiente, trama, retícula abstracta, motivo escultórico, expresión monumental. La envolvente es relleno en la trama estructural, es cortina colgante, piel, máscara, motivo textil, grafismo, es inmaterial o expresión de materiales, revestimiento sin suturas, liviana o pesada, expresiva de lo tectónico, tensionada en vertical o en horizontal, rítmica. El espacio va desde la porción delimitada por los cerramientos, secuencia de habitaciones con libertad de dimensiones, secuencias perspectivicas transversales, espacio continuo por la disolución de la envolvente, continuidad física o visual de recorridos, interpenetración con el exterior, dinámico diagonal, centrífugo, modulado por la estructura, *raumplan*, sirvientes y servidos, estáticos, articulación vertical, compenetración de espacios, disolución del muro, transparencia interior, espacialidad antigravitatoria, definida por líneas y planos, libertad distributiva y de dimensionamiento por regularidad estructural.

La principal hipótesis vuelve sobre otro escrito anterior de los autores, **Il Principio del Rivestimento, Prolegomena a Una Storia dell' architettura Contemporanea** de 1994 -que ya desde su título se plantea como introductoria- donde desarrollan la productividad de las ideas de Semper -de delimitar el espacio con elementos ligeros privilegiando el valor de la envolvente- en la arquitectura de fines del XIX y principios del XX, ideas que fueron ignoradas por la historiografía que consagra la noción de Movimiento Moderno sobre la ideas de la verdad de la estructura de Viollet-le-Duc, descartan la actitud *determinista* de adjudicar valor a la obra arquitectónica por su adopción de estas nuevas posibilidades y el consecuente abandono de la tradición muraria, dicen en cambio "la grandeza del pensamiento y de la obra de los personajes de esta época esta en la capacidad de resolver la complejidad de la envolvente entre los principios más antiguos del arte de construir y las nuevas soluciones en hierro y hormigón".(p.x).

El punto de partida, alrededor de 1870 se debe a la aparición de los nuevos materiales -hierro, hormigón armado y vidrio- que producen un giro de época en la relación entre espacio, estructura y envolvente, al prescindir de la tradición de la continuidad muraria en pos de una mayor libertad formal. La designación de *arquitectura contemporánea* extiende la validez de la discusión analizada hasta nuestros días, resaltado el aporte de Louis Kahn y su redefinición de estas relaciones.

⁸ Traducción propia

⁹ Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, "Art Nouveau" Postcards agosto 1995; Giovanni Fanelli Carl Otto Czeschka **Dalla Secessione Viennese all'Art Deco**, 1990; **Fin-De-Siecle: La Vita Urbana in Europa** 1991; Roberto Gargiani **Parigi: Architetture Tra Purismo E Beaux-Arts 1919-1939** 1989; **Auguste Perret, 1874-1954: Teoria E Opere**, Electa (1993); Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani **Ornamento O Nudita: Gli Interni Della Casa in Francia 1918-1939**, Laterza (1993); **Il Principio Del Rivestimento: Prolegomena a una Storia dell'architettura Contemporanea**, Laterza (1994); **Perret e Le Corbusier: Confronti**, Laterza (1990); **Auguste Perret** Laterza (1991)

Sitúan espacio, estructura y envolvente en el origen mismo de la Arquitectura y su estudio permite la construcción de una teoría del proyecto, enfocada en los temas que constituyen la especificidad de la obra arquitectónica. Según los propios autores esta historia se plantea como instrumento didáctico, destinado a los estudiantes de arquitectura e ingeniería. Es una historia de tablero, donde se muestran los modos de hacer, el conjunto de operaciones para producir un efecto, la *poética* en el sentido de Valéry. Una historia, según los propios autores que no es conceptual, no es cronología de eventos, no es taxonomía de las obras significativas en un arco temporal, no es explicativa de la ideología de comitentes y arquitectos, no es una historia cultural-intelectual, no es descriptiva, no es esfuerzo de síntesis para construir un estilo.

En la pretensión de "construir una historia de la concepción y las soluciones constructivas de aquello que constituye la especificidad de la arquitectura, la relación entre espacio, estructura y envolvente", aparece el tema de la *autonomía*. Se busca una construcción teórica del proyecto autónomo, donde el conocimiento radica en el *hacer*, "para no reducirse a instrumento de confirmación de poética (Zevi) o de ideología (Tafari)". (p.x)

En estos *principios del arte de construir*, el tema de la *tradición* en tanto conjunto de preocupaciones técnicas y teóricas que persisten y se redefinen con articulaciones diversas en el tiempo, aparece como una constante. Los autores analizan las obras en términos como unidad, ritmo, carácter, orden, y las describen desde pilares, pilastras, estilobatos, pórticos, cornisas, arcos, junto con grillas, reticulados, pieles, dando por sentada la validez de estos conceptos para enfrentar la producción arquitectónica del período. En este sentido resulta interesante la selección de los personajes principales por su relación con temas de la tradición

En el índice pueden diferenciarse tres momentos.

El primero en la segunda mitad del siglo XIX de mayor productividad de las ideas semperianas sobre el origen textil de la arquitectura que derivan en una extraordinaria riqueza de significados y de usos de los nuevos materiales desde el hierro al hormigón armado, el vidrio y la cerámica. Es en este momento donde la ligereza deja de ser sólo motivos gráficos sobre el muro y aparece en la materialidad de los edificios. Se muestra en el clima filo-germánico de Chicago -en tensión entre la expresión de la estructura y los cerramientos como cortinas colgantes- del cual emerge Wright y su trabajo sobre la cualidad del espacio liberado de sus vínculos estructurales y su sintonía con los cuatro elementos de la teoría de Semper; en la Viena de Wagner a Loos, el primero interesado en resaltar el valor simbólico de la envolvente ocultando los valores estructurales y el segundo por las superficies sin sutura; en Berlage, Plecnik y Garnier, con la tensión entre la pared y la trama estructural, y por último una línea donde la estructura es trabajada entre expresión lógica y monumentalismo, desde Gaudí a Behrens, donde las ideas de Viollet-le-Duc toman mayor fuerza. Wagner, Wright y también Loos son rescatados como los personajes más influyentes sobre el período entre guerras.

Un segundo momento coincide con nuestro objeto de estudio y se divide en tres capítulos: las *vanguardias* donde ubica al Futurismo como expresión de las estructuras, el cálculo y nuevos materiales, una estética que prescinde de la belleza, al Constructivismo y su uso de las estructuras reticuladas donde lo plástico supera al cálculo y generan un espacio cinético, y a De Stijl donde la estructura es funcional a la idea de espacio antigravitatorio y los muros son simple delimitación espacial en el sentido semperiano; Tres personajes elegidos por su búsqueda de lo que llaman *un nuevo orden arquitectónico*, donde validan la continuidad de la tradición y no el tono de ruptura. En el caso Perret (inusualmente puesto en el rol de maestro), la expresión de la estructura en hormigón armado se resuelve en la tensión entre novedad y tradición. En Le Corbusier el orden de la estructura independiente de la imagen y la función otorga la libertad de trabajar los planos horizontales y de fachada con proporciones y trazados reguladores. En Mies van der Rohe que pasa del trabajo con el orden geométrico a la búsqueda de la estructura perfecta, transformando el espacio en el vacío. Por último agrupa bajo el nombre de *Internacional Style y New Traditionalism* una selección muy abarcativa tanto en las búsquedas como en la localización geográfica. Se le asigna a la obra de P. Johnson y H. Russell-Hitchcock un rol destacado ya que propone una relación dialéctica entre estructura y envolvente (entre las ideas de Semper y Viollet-le-Duc) con consecuencias sobre el espacio, que los autores ubican en el centro del debate arquitectónico por esos años. Rastrean la influencia sobre el texto de la obra de los arquitectos holandeses, en especial Berlage, de Mies van der Rohe y de Hilberseimer. En este grupo rescatan el trabajo de Gropius sobre el muro

cortina y la expresión de la trama estructural, Hannes Meyer y Duiker con la trama esencialmente determinada por las cuestiones constructivas evitando todo simbolismo, Hilberseimer con la abstracta envolvente- cortina, Mendelsohn con el uso de las fajas horizontales como expresión plástica del hormigón armado, Alvar Aalto con la dialéctica entre función, forma y estructura, Chareau y su trabajo sobre la flexibilidad espacial, Terragni y la grilla escultórica puesta en relación con el muro continuo, Asplund, Tessenow y Bonatz y el trabajo sobre el muro y el orden arquitectónico.

El último capítulo lo dedican a Kahn en su planteo de espacios servidos y servicios influyendo sobre la predeterminación de la relación entre espacio, estructura y envolvente y su influencia en las generaciones más recientes.

El enfoque es retomado por Kenneth Frampton en sus **Estudios sobre cultura tectónica** de 1995, quien coincide en la productividad de las ideas de Semper para estudiar ciertos casos como el de Wright, haciendo referencia casi idéntica su sintonía con los cuatro elementos de la arquitectura (techo, túmulo, muro y hogar), además de la puesta en valor de la figura de Perret y su continuidad con la tradición, Mies van der Rohe entre vanguardia y tradición y rol de Kahn en relación a las generaciones futuras.

Dos registros diferentes en la utilización de bibliografía: por un lado citan los libros teóricos de Semper¹⁰ y Viollet-le-Duc¹¹ y por otro, eligen artículos de revistas o conferencias de los mismos arquitectos analizados, en una búsqueda de relacionar más directamente la obra arquitectónica con las reflexiones sobre las mismas, desconfiando de los libros que buscan dar coherencia a la trayectoria de sus autores. De los escasos textos citados destacamos por su potencial productividad los de F. L. Wright: **In the cause of Architecture** y **The art and craft of the machine**; de Le Corbusier, **Précisions sur l'état de l'architecture et de l'urbanisme**, 1930 y de Hilberseimer, **Groszstadt Architektur**, además del ya mencionado **The International Style: Architecture since 1922**.

¹⁰ Gottfried Semper. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde.** Vol. I, Frankfurt am Main, 1860; Vol.II, Munchen 1863. **Der vier elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde**, Braunschweig 1853. **Vorläufige Bemerkungen über Bemalte Architektur und Plastik bei den Alten**, Altona, 1853 y **Textile kunst**, H y M Semper, Berlin-Stuttgart, 1884

¹¹ Viollet-Le-Duc, E. **Entretiens sur l'Architecture**, Paris, 1872. **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xle au XVIe siècle**, Paris 1854-69.

CATÁLOGO DESDE UN SESGO REGIONALISTA

Ana María Rigotti

Harry Francis Mallgrave **Modern Architectural Theory. A historical survey 1673-1968**, Cambridge Univ. Press, NY, 2005

Escrito desde una clara colocación a favor de lo que denomina el "regionalismo" norteamericano, pone en cuestión la eurofilia de las universidades de la costa Este y, en particular, el rol que tuviera el MOMA en la caracterización y difusión para el consumo de un recorte sesgado de las experiencias modernas, a su criterio nefasto. Provee un extenso registro de los textos teóricos y normativos, algunos poco conocidos, donde la influencia de los trabajos de Werner Oechslin es indudable. Recordemos que Mallgrave está a cargo de la Getty Trust Publications que, desde hace más de una década, sostiene un intenso programa de reproducción y comentario de los principales libros teóricos de la disciplina que, en muchos casos, traducen y publican por primera vez.

Tras un análisis etimológico e histórico de las nociones de teoría y moderno, define la primera como lo opuesto a la práctica, como cuerpo de pensamientos –"ideas, lecturas u otras cosas similares"- que, "como cada generación tiene la necesidad de definirse respecto a lo que existe, siempre han sido en reacción al pasado". Esta tesis es la que guía la reunión de una valiosa información sobre sus linajes y marcos de emergencia que constituye el aporte más original de la obra.

Un insípido índice da cuenta de su carácter enciclopédico y de la ausencia de interpretaciones fuertes. Sin una caracterización que se traduzca en las denominaciones, distingue cinco momentos en una periodización laxa de los trescientos años revisados, donde distingue las particularidades de los campos intelectuales de Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, aunque no en forma consecutiva.

El punto de partida es un cuestionamiento a la consideración de un quiebre en la disciplina en los años 20's: si bien habría habido un cambio de código lingüístico, se trataría "sólo de otra fase del despliegue de un continuo de ideas consideradas modernas, que surgen en el marco de la Querelle des anciens et modernes en la academia francesa y considera agotadas a fines de los 60's cuando una fatiga intelectual psicológica y política, y el cinismo discursivo dominante, dan cuenta de "una difundida falta de confianza entre los arquitectos de su posibilidad de cambiar el mundo".

En este largo ciclo distingue:

- El surgimiento de *la idea de un estilo no histórico* y el *proceso de abstracción formal* (1930/1889) con Schinkel y el texto de Schopenhauer El mundo como voluntad de representación como hitos. El protagonista es el espacio intelectual alemán que plantea un verdadero desafío a la tradición francesa declinante tras los debates en el seno de l'École des Beaux Arts alrededor de 1830. Destaca la contribución de Bötticher, Semper, los Vischer y Wölfflin sobre la cuestión tectónica; Schnase, Burckhardt, Lucae, Fiedler, Auer y Schmarsow sobre el espacio como especificidad de la Arquitectura y de Redtenbacher, Bayer, Göller y Gürlitt para la superación de los estilos históricos.
- El modernismo como *nuevo estilo para los tiempos modernos* (1889/1914) cuyo hito sería **Moderne Architektur** de Wagner de 1896, con antecedente en la apelación al realismo (Sachlichkeit) en Pecht y Streiter, y sus desarrollos en Berlage, los manifiestos futuristas, Muthesius, Behrens y la noción de Kunstwollen de Riegl "asesinando" a Semper.
- El *vanguardismo* en el modernismo europeo y norteamericano (1917/1934). Este "estilo de inspiración industrial" no habría supuesto una revolución: sus temas teóricos "más que una innovación son una consolidación de ideas formuladas en el siglo anterior". En este sentido sigue a Oechslin cuando considera como nutriente principal la teoría alemana, en contraste con los que han trazado su linaje en Viollet-le-Duc o la estética *arts and crafts*. Sin embargo tendría un componente diferenciador, su vanguardismo que se desarrolla en un campo ideológico nutrido por los pensamientos de Spengler y Taylor (retomado por Lenin), desde donde rectifica la postura de aquellos que ubican su inicio en 1924 con la reconstrucción de posguerra marcada por el tema de la vivienda.
- *Regionalismo y organicismo* (1934/1958) serían las perspectivas dominantes en esta nueva fase que comienza con la reacción política contra el vanguardismo social dominante en el período anterior, con antecedentes en la "amargura regionalista" que fracturó el llamado Movimiento

Moderno en Alemania con Schultze Naumburg como figura protagónica. Se trata de un período de crítica y rectificación de las experiencias anteriores, presente aún en genealogías que procuraron consolidarlas como un proceso irreversible, rastreando antecedentes regionales inesperados (los constructores anónimos norteamericanos, las experiencias inglesas), poniendo en cuestión el totalitarismo de algunas de sus representaciones, y la inevitabilidad del desarrollo metropolitano como futuro deseable donde operar. Estas posturas críticas y/o superadoras se habrían hecho particularmente evidentes en sede norteamericana, en la disputa entre el rescate del modernismo radical europeo como opción lingüística en la costa Este y las resistencias regionalistas del Oeste.

- *Los desafíos* (1959/67) En este marco ubica las críticas y reformulaciones del modernismo, la revisión del marco teórico y el enriquecimiento de sus interpretaciones desde la fenomenología y el estructuralismo y la semiótica. Banham, Collins, Norbert Schulz, Zevi, De Fusco, Scalvini en Europa; Rowe y Scully en USA, serían los autores fundamentales. Tafuri y Venturi, las figuras emblemáticas del cierre de este ciclo moderno.

PRIMERAS TEORIZACIONES MODERNAS

Si tenemos como referencia este libro de Mallgrave, debería reformularse el universo de libros que constituyen el objeto de estudio de nuestro proyecto y que hemos caracterizado como primeras teorizaciones de la arquitectura moderna. Este gran manual no sólo enriquece y rejerarquiza el listado de las obras entre 1923/41, aportando interesante información sobre su colocación en los debates de su tiempo, sino que plantea dudas sobre la periodización elegida.

Si bien la obra de Bötticher, Semper, Viollet-le-Duc y Schmarsow (con sus tematización del espacio, estructura y envolvente) fue considerada como un marco de referencia insoslayable, así como también las teorizaciones estéticas desde Kant a Focillon, pareciera que esta revisión debiera ampliarse a por lo menos seis textos claves sobre lo que Mallgrave denomina la definición de un nuevo estilo para los tiempos modernos: *Moderne Architektur* (Wagner, 1986), los ensayos de Loos (1897/1908), *Die Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (Berlage, 1908), *In the Cause of Architecture* (Wright, 1908), *Stil Architektur und Baukunst* (Muthesius, 1901) y *Kunst und Technik* (Behrens 1909).

Dentro de aquellos libros constructores de la teoría del modernismo propiamente dicho, destaca los de Guinzburg, van Doesburg, Behne, Taut, Gropius, Le Corbusier, Giedion, Piacentini, Sartoris, Moholy Nagy, Teige, Behrens, Hilberseimer, Platz, Hitchcock y Neutra confirmando nuestra selección previa y aportando interesantes comentarios sobre su contexto de emergencia y algunos conceptos claves. Suma, como de revisión necesaria, a *Russland* (El Lissitzky, 1930), *Une Maison. Une Palais* (Le Corbusier, 1928), algunos textos de Mies y *Sticks and Stones* (Mumford, 1924).

Pioneers of Modern Design (Pevsner, 1936), *An Introduction to Modern Architecture* (Richards, 1940) y *La Ville Radieuse* (Le Corbusier, 1935) formarían ya parte de los cuestionamientos señalados a las experiencias vanguardistas. Del mismo modo, las publicaciones de los propios protagonistas ya emigrados (*The New Architecture and the Bauhaus* (Gropius, 1937), *Space Time and Architecture* (Giedion, 1941) y *The Language of Vision* (Kepes, 1944 sobre el programa desarrollado por Moholy Nagy) no serían sino revisiones de un pensamiento anterior, adaptado como propaganda para la difusión de la experiencia europea en las universidades de Harvard, Columbia, IIT y Chicago, promovido por figuras como Barr y Hudnut. En lo que resulta el aporte más innovador de Mallgrave, estos libros deberían ser leídos en referencia al debate abierto con la emergencia de una nueva arquitectura regionalista en algunas universidades californiana, con Hamilton Harris como protagonista en su difusión. En esta línea destaca la relevancia de *The Disappearing City* (Wright, 1932), *The Modern House in America* (J y K Ford, 1940), *Origins and Trades in Modern Architecture* (Nowicki, 1951), *Art and Techniques* (Mumford, 1952) y también los primeros artículos de Colin Rowe (1954/5) durante su experiencia en la Universidad de Texas. Por supuesto, también a Zevi