

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



"La historiografía de la arquitectura moderna de Panayotis Tornikiotis.

Ensayo introductorio y traducción"

Tesis que para optar por el grado de **Maestra en Historia** presenta:

MARÍA LÍZBETH AGUILERA GARIBAY

Asesor de tesis: Dr. J. Alfonso Mendiola Mejía.

Lectores: Dra. en Arq. Giliolla Carrozzi.

Dr. Luis Vergara.

ENSAYO INTRODUCTORIO

El trabajo que presento para optar por el grado de Maestría en Historia, está dirigido a analizar el vínculo entre la historia y la arquitectura en la producción bibliográfica más reciente en el ámbito de la historiografía anglosajona.

Este ejercicio académico, busca exponer el punto vista con el que se aborda la historia desde la perspectiva de un arquitecto. Como parte de este trabajo, aportaré la traducción del libro *The historiography of —20th century— modern architecture*,¹ escrito por el arquitecto griego Panayotis Tornikiotis y un ensayo introductorio. Esta traducción y el ensayo introductorio, aspiran a ofrecer un material que pueda ser discutido por los arquitectos interesados en la historia o los historiadores interesados en la arquitectura.²

Desde mi punto de vista, *The historiography of —20th century— modern architecture* de Panayotis Tornikiotis, ofrece un producto —además del conocimiento del objeto de estudio— que puede incidir directamente sobre la forma en que actualmente se están desarrollando los estudios sobre la historia de la arquitectura y la historia del urbanismo escritos por arquitectos e historiadores. Asimismo, considero que el argumento

¹ Panayotis, Tornikiotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, traducción de Cox y Solman, y la Fundación John F. Costopoulos, 1999, 344 pp., +Ils.

² Para definir el propósito de la traducción, consideré varias premisas iniciales para realizar la búsqueda del texto para traducir: reunir textos de autores de diferentes corrientes historiográficas; presentar diferentes autores que debatieran sobre un mismo tema; elegir un autor que tratara un tema específico con abundantes publicaciones; autores que contrasten su enfoque sobre un mismo tema, o un autor que tratara un tema relacionado con la historia y la arquitectura. Realicé una búsqueda en diversas casas editoriales en países de habla anglosajona e italiana —este último idioma, también fue inicialmente considerado para elegir el tema de estudio. Asimismo, realicé la búsqueda de publicaciones editadas en prensas universitarias. Como resultado de esta investigación, obtuve 96 títulos y 6 autores que ofrecían la posibilidad de guiar el estudio para mi tesis. Este material fue presentado al Dr. Luis Gerardo Morales Moreno como parte de las actividades de los seminarios de investigación de la Maestría en Historia y con su colaboración elegimos un par de títulos: *The historiography of modern architecture* de Panayotis Tornikiotis y *La città degli uomini. Le annales e la storia urbana* de Lorenzo Spagnoli, quedando el primero como tema de estudio.

que Panayotis Tornikiotis expone en este libro, me permitirá aplicar los conceptos recibidos en los diversos seminarios impartidos en la Maestría en Historia.

Cabe señalar, que mi tema de estudio no es complementario o da continuidad a algún otro trabajo de investigación, sin embargo, puede aportar información sobre la metodología utilizada para el estudio de las fuentes bibliográficas en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Plantea a la vez, una inquietud para que se definan nuevos vínculos entre arquitectos e historiadores, con la idea de construir una historia donde se realicen interpretaciones, se formulen cuestionamientos y se definan posturas que respondan a las exigencias historiográficas actuales.

LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

EL AUTOR

Panayotis Tornikiotis, es un arquitecto de origen griego que actualmente se desempeña como profesor asistente en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Tecnológica Nacional de Atenas.³ El antecedente del libro *The historiography of modern architecture*, fue la tesis del autor presentada en 1987 para un Doctorat d'Etat en la Universidad de París,

³ La NTUA, Universidad Nacional Tecnológica de Atenas (National Technological University of Athens) está organizada en nueve facultades, ocho de las cuales son para las ciencias de ingeniería, incluyendo arquitectura, y una para las ciencias generales. Las nueve facultades se dividen en 33 departamentos: Facultad de Ingeniería Civil, Facultad de Ingeniería Mecánica, Facultad de Ingeniería Eléctrica y Computarizada, Facultad de Arquitectura —con los cuatro departamentos: Diseño Arquitectónico; Planeación Urbana Regional; Diseño Interior y Paisaje; Tecnología Constructiva—Diseño Estructura; y Equipamiento Mecánico—, Facultad de Ingeniería Química, Facultad de Ingeniería Rural y Agrimensura, Facultad de Ingeniería Minera Metalurgia, Facultad de Arquitectura Naval e Ingeniería Marina y la Facultad de Matemáticas Aplicadas y Física. (Véase, <http://www.ntua.gr>)

titulada *Historiographie de l'architecture moderne*, trabajo que realizó bajo la supervisión de Françoise Choay.⁴

El libro *La historiografía de la arquitectura moderna*, es producto de la tesis doctoral de Panayotis Tornikiotis, la cual fue reescrita en inglés diez años después de su presentación académica para ser publicada por primera vez. El autor reconoce que enfrentó el problema del cambio en las fuentes documentales y, principalmente, un cambio personal con relación a los enfoques sobre la información.

La traducción inglesa del texto reescrito, fue supervisada por Panayotis Tornikiotis con el apoyo del personal de la fundación John R. Costopoulos. El libro se imprimió en la prensa del Massachusetts Institute of Technology.⁵ La traducción libre del Inglés la he desarrollado tomado como criterio el conservar las locuciones latinas. Asimismo, he conservado algunos términos en Francés, Griego y Alemán usados por el autor y manejados ampliamente en el ámbito de la historia del arte y los títulos de los libros citados por Tornikiotis en los idiomas que están referidos en su libro.

⁴ Françoise Choay, es profesora de Historia de las Ideas e Historia del Urbanismo en el Instituto Francés de Urbanismo de la Universidad de Paris, y enseña Teoría Arquitectónica en la Universidad Politécnica de Milán. Sus textos publicados incluyen títulos traducidos al inglés: *Le Corbusier* (1960); *The modern city: Planning in the 19th century* (1970); *The rule and the model: On the theory of architecture and urbanism* (MIT Press, 1980), galardonado con el Gran Premio de la Crítica de la Arquitectura y, recientemente ha publicado, *The invention of the historic monument* (Cambridge University Press, 2001).

⁵ El departamento de arquitectura del MIT, Instituto de Tecnología de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology), se considera un valioso entorno académico para el estudio y la práctica de la arquitectura y el arte. Tiene una fuerte tradición en lo que concierne a los valores humanos y la búsqueda de los cometidos adecuados para la arquitectura en la sociedad. El MIT, es la escuela de arquitectura más antigua de los Estados Unidos de América. Es también vitalmente activa en los nuevos cuestionamientos que enfrenta la arquitectura. Cuenta con cinco escuelas y 22 departamentos, entre otros, Diseño arquitectónico, Tecnología constructiva, Historia, Teoría y Crítica de la arquitectura, etc. La editorial del MIT, goza de reconocido prestigio en el ámbito académico. En este marco de referencia sobre los cuestionamientos de vanguardia en la arquitectura, se han publicado libros tan sugerentes como *The historiography of modern architecture*, véase, por ejemplo, *Body and building. Essays on the changing relation of body and architecture*, editado por George Dodds y Robert Tavernor, (Massachusetts: MIT, 2002).

La historiografía de la arquitectura moderna es el tercer texto producido por Panayotis Tornikiotis, al que le preceden los libros titulados *Adolf Loos*⁶ y *The Parthenon and its impact in modern times*.⁷

EL TÍTULO

LA HISTORIOGRAFÍA

Para explicar el título de su obra, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Panayotis Tornikiotis argumenta, de manera sucinta, los dos elementos primordiales en su discurso, el concepto de historiografía y el de arquitectura moderna.

Para explicar el concepto de historiografía, Panayotis Tornikiotis se remite a un par de definiciones de diccionario. No obstante, expresa que su interés personal está dirigido al estudio del sentido original que subyace a la superficie de los textos y puede leerse entre líneas. Reconoce, que el término historiografía significa para él —y para el título de su libro— la connotación dada al término a partir del siglo XIX, época en que la expresión fue

⁶ Panayotis Tornikiotis. *Adolf Loos*, (Princeton Architectural Press: 2003), fue originalmente publicado en francés (Paris; Editions Macula: 1991). Existe un comentario sobre este libro, emitido en nombre de la Compañía Book News, ubicada en Portland, Oregon, que señala que en el texto se describe el perfil del arquitecto vienés Adolf Loos, quien fue uno de los más importantes pioneros del Movimiento Moderno europeo. Nacido en 1870, Loos fue un oponente temprano del movimiento decorativo Art Nouveau, creyendo a su vez que la arquitectura desprovista de ornamento representaba el pensamiento puro y lúcido. Sus teorías de diseño racionalistas fueron puestas en práctica en el Karntner Bar, en Viena (1907), en la Casa Steiner, en Viena (1920) y en la Villa Müller, en Praga (1930)”.

⁷ Panayotis Tornikiotis. *The Parthenon and its impacts in modern times*, (Harry N. Abrams Publishers: 1996, 365 pp., + IIs). Este libro reúne los trabajos de: Savas Kondaratos, arquitecto, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Atenas: “El Partenón como idea cultural;” Manolis Corres, arquitecto: “La arquitectura del Partenón;” Angelos Delivorrias, arqueólogo, profesor de la Universidad de Atenas: “Las esculturas del Partenón”; Manolis Corres, arquitecto: “El Partenón desde la antigüedad al siglo XIX;” Fani Mallouchou-Tufano, arqueóloga, Ministerio de Cultura: “El Partenón desde Cyriacus de Ancona hasta Frédéric Boissonas. Descripción, Búsqueda y Pintura;” Stelios Lydakakis, historiador de arte, profesor de la Universidad de Atenas: “El impacto de las esculturas del Partenón en la escultura y la pintura de los siglos XIX y XX”; Davis Van Zanten, arquitecto, profesor asociado de la NTUA: “El Partenón, imágenes pintadas;” Dimitris Phillipides, arquitecto, profesor asociado de la NTUA: “Cómo es apreciado el Partenón por la sociedad griega;” Charalambos Bouras, arquitecto, profesor asistente de la NTUA y miembro del Comité para la Conservación de los Museos de la Acrópolis: “Trabajo de restauración en el Partenón y cambio de actitudes

utilizada “...para referirse principalmente al *corpus* escrito de la historia, describiendo plenamente un conjunto de trabajos históricos bien constituidos(...) es decir, denota el número total de las historias escritas sobre un período cronológico específico o la unidad temática, y que, por extensión, se aplica al conocimiento sobre el estudio más amplio de tal conjunto de obras”.⁸

LA ARQUITECTURA MODERNA

La segunda parte del título del libro, en torno a la *arquitectura moderna*, se refiere al período cronológico específico y la unidad temática del estudio de Panayotis Tornikiotis.

Según Tornikiotis, las palabras de arquitectura moderna y movimiento moderno “... son usadas como descripciones equivalentes de la nueva arquitectura de los años veinte y los años treinta y de su extrapolación—ambos en el sentido material (en los proyectos de los maestros y aquellos enseñados directamente por ellos) e ideológicamente (la recepción de modernidad)—durante las tres décadas que siguieron”.

Tornikiotis también usa otros equivalentes “... usualmente cargados con matices adicionales y otras connotaciones (estilo internacional o racionalismo), cuando pertenecen al vocabulario básico de los historiadores cuyas obras se examinan”.⁹ Uno de los objetos principales de su estudio, señala el autor, son los cambios en el significado del término *moderno* en los textos del *corpus*.¹⁰

LAS TESIS CENTRALES DEL LIBRO

hacia la conservación de monumentos; Alexandros Argyriou, escritor: “El Partenón en la conciencia de los pensadores y poetas modernos.”

⁸ Panayotis Tornikiotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*, “Prefacio”.

⁹ *Idem*.

Panayotis Tornikiotis inaugura su discurso señalando que los cuestionamientos sobre la relación que mantienen la arquitectura y su historia, ha sido uno de los temas más importantes en el debate que ha tomado curso en la arquitectura durante las cuatro últimas décadas del siglo XX. Tornikiotis se ubica en el tiempo presente y lo toma como punto de partida para estudiar “... lo que existió en el pasado y lo que debe tener lugar en el futuro”. Manifiesta su pretensión por abordar “... la significación del movimiento moderno... (para) deconstruir el concepto de modernidad por medio de su propia historiografía...”, explorando las fuentes escritas entre los tardíos años veinte y los tardíos años sesenta, periodos en que el autor de *La historiografía de la arquitectura moderna*, identifica “... las historias del génesis, triunfo y declive del movimiento moderno”.¹¹

Panayotis Tornikiotis reconoce su fascinación por los libros de la arquitectura moderna en los que basa su análisis. Utiliza una metodología basada en una selección de textos, los cuales reconoce como autoritativos a lo largo del tiempo y enfoca su atención en el tiempo en que él lee. Enfatiza la importancia de estos textos en el ámbito académico, mencionando que han sido utilizados para la formación de muchas generaciones de arquitectos.

Tornikiotis considera “la existencia simultánea de un número plural de narrativas...”, los textos que selecciona los considera como proyectos escritos, como objetos que son accesibles al lector independientemente de las condiciones en que fueron escritos. Desde el punto de vista de Tornikiotis, la relación que se desarrolla entre el texto y sus lectores es un factor de gran importancia, donde el elemento significativo es el *contexto de lectura*. Asimismo, señala que lo que él considera como significado, se produce por la

¹⁰ *Id.*, “Capítulo 8”.

¹¹ *Id.*, “Introducción”.

recepción cambiante de las historias que se convierten en objetos. Estos textos, juegan su papel alejado del proceso continuo de una arquitectura contemporánea que está muy distante de las condiciones originales en que los textos fueron escritos.

Por consiguiente, Panayotis Tornikiotis aborda el análisis de los textos seguido por un esfuerzo por producir una síntesis sistemática, con la finalidad de exponer su comprensión teórica. Tornikiotis asegura que su análisis está dirigido a examinar el modo de existencia o *el ser* de las historias del movimiento moderno, sin intentar definir algo que *debe ser o debe hacerse*. Dado el enfoque metodológico que plantea, Tornikiotis asegura que la selección de los textos que integran el corpus de *La historiografía de la arquitectura moderna*, fue una actividad de importancia indiscutible en su proceso de estudio. La lectura paralela de los textos que elige —a los que llama “historias”— revelan los cambios en la formación discursiva del elemento que permanece constante en ellos, el movimiento moderno. El autor asegura que la teoría y la historia, presentan la misma estructura discursiva que consiste en: “(1) una creencia sobre la historia (... una filosofía de la historia)...; (2) una visión social...; (3) una tesis sobre el ser de la arquitectura”.¹²

Como parte de su estrategia metodológica, Tornikiotis intenta definir lo que los textos son y lo que no son, lo que es constante y variable de un autor a otro, examinando las reglas que producen el conocimiento en estos discursos. Declara un interés indiscutible en el discurso histórico, que —a decir del autor— concibe como una “*práctica discursiva* que sistemáticamente forma los objetos de los cuales habla...”.¹³

Tornikiotis explica en la introducción que no ha considerado el contexto general y específico de los procesos donde surgieron las historia que elige, no examina las historias

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

como resultado de las funciones de las condiciones culturales, económicas o políticas en que fueron escritas, ni está interesado en las personalidades o las actividades específicas de sus autores. Asimismo, comunica al lector que existe un mínimo de fotografías —que son utilizadas como notas de referencia— y no examina las posibles conexiones entre los textos y los espacios reales.

Tornikiotis reitera que busca como objetivo constante el análisis estructural que surge de la discusión entre la *historia* y la *arquitectura* existente en las entrelíneas de los textos históricos. En algunos casos—comenta Tornikiotis—, este discurso toma la forma de un discurso crítico o arquitectónico, sin embargo, el objeto de su investigación no son el discurso crítico o arquitectónico, que se presentan en forma suplementaria como un discurso histórico para reforzar los argumentos principales, no obstante el autor no se apropia del papel, función o importancia de historia misma.

En otra premisa expuesta por Tornikiotis para el desarrollo de su trabajo, se refiere a la lectura comparativa de los textos que elige. Esta lectura comparativa le permitió identificar tres familias de discursos, por la manera que son manejadas las disertaciones, tomando como base la tipología elaborada por Algirdas Julien Greimas en su *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*. La primera familia o grupo de textos, los denomina *operativos* y tienen como propósito establecer una regla. El segundo grupo, los denomina *derogativos* y difieren del anterior porque examinan y declaran reglas para no aplicarlas en la arquitectura moderna. La tercera y última categoría, revela una tendencia dirigida a anular cualquier interés en las situaciones antes descritas y la presenta como un discurso *objetivo*. Esta clasificación la realiza para cubrir una necesidad de diferenciación y elucidación, sin embargo, Tornikiotis aclara que los diferentes tipos de enfoques se

traslapan y tienen rasgos comunes, demostrando cuan difícil resulta plantear distinciones estrictas entre los diversos tipos de discursos enunciados.

Panayotis Tornikiotis, está al tanto de los constantes cambios en la estructura del discurso articulado por los historiadores de la arquitectura moderna y propone entender el significado del repudio del pasado que parece predominar en los inicios del movimiento moderno, y el significado del cuestionamiento del movimiento que, por los años sesenta, parece haber estimulado la rehabilitación del pasado rechazado.

Tornikiotis asegura que su cuestionamiento esta dirigido a explorar la contribución de la historia para formular la teoría de arquitectura y, sobre todo, para identificar los cambios de significado en el contenido de la historia y teoría de la arquitectura.

La historia de la historia de la arquitectura —declara Tornikiotis— todavía no ha sido escrita y a las publicaciones existentes las califica como un pequeño número de estudios exploratorios que se parecen a las bibliografías extensamente comentadas.

En los argumentos que Tornikiotis expone en el capítulo de cierre, reitera que existen muchas historias de la arquitectura moderna como resultado de los distintos enfoques (génesis, triunfo y declive) del mismo campo, el movimiento moderno. Empero, los conceptos, discontinuidades temáticas y las diferencias en los elementos constituyentes de la arquitectura moderna, el argumento de los textos está en el “mismo nivel” y sus autores *hacen historia* en “el mismo campo conceptual” y formulan el *debiera-ser* de la arquitectura del tiempo presente como el *debiera-hacerse* de la arquitectura en el *presente-que-está-por-venir*. Identifica que los autores asocian el nacimiento de la arquitectura moderna con uno u otro regreso a las raíces de la arquitectura. Asimismo, reconoce que la

mayoría de los historiadores tratan de mostrar que la arquitectura del siglo XIX fue una desintegración que contrasta con la unión del movimiento moderno.

LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS

En *La historiografía de la arquitectura moderna*, Tornikiotis expone primeramente su criterio de exclusión de textos que han sido ampliamente leídos en el ámbito arquitectónico. Los libros de autores como Le Corbusier y Adolfo Loos —a quien dedica su primera publicación—, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, no enuncian, a juicio de Tornikiotis, un discurso histórico y por consiguiente no corresponden al campo de la historiografía de la arquitectura moderna, y los libros de Adolf Behne, Bruno Taut, Walter Behrendt y Gustav Adolf Platz —explica Tornikiotis—, hicieron una firme contribución para determinar las pautas teóricas del movimiento moderno, sin embargo, el tipo de discurso que enuncian no lo considera histórico. Los textos integrados en el corpus de *La historiografía de la arquitectura moderna*, se presentan como una sucesión basada en los enfoques (*démarches*) de diversos autores, y, salvo una excepción (Hitchcock), este orden corresponde al orden cronológico en que los textos fueron publicados.

El criterio que Tornikiotis utilizó para seleccionar los textos que integran el corpus de su estudio, se basa en el grado en que los textos son—desde su punto de vista— representativos, por el impacto que tuvieron en la formación de la percepción colectiva de la arquitectura moderna y por el enfoque de sus autores. Tornikiotis reconoce la existencia simultánea de un número plural de narrativas que ocupan diversas posturas que enuncian diferentes discursos basados en creencias sobre la sociedad, la historia y la arquitectura, pero que tratan exactamente con el mismo objeto, la arquitectura moderna.

Panayotis Tornikiotis omite cualquier referencia a las disputas desarrolladas durante los años setenta, ochenta y noventa, así como la reconstrucción de los debates surgidos a mediados de los años sesenta. Empero, reconoce como precedentes fundamentales del movimiento moderno a autores como Viollet-le-Duc y Auguste Choisy en Francia, Jacob Burckhardt y Heinrich Wofflin en Alemania, y Geoffrey Scott en la Gran Bretaña, y aunque asegura que no subestima las aportaciones de sus trabajos, advierte que no es su intención inscribir la historiografía de la arquitectura moderna dentro una estructura genealógica tan amplia. Señala también, la total ausencia de historias de origen francés, sin ofrecer alguna explicación particular sobre esta ausencia.

Con base en estas reflexiones, Tornikiotis elige los textos de Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Henry Russell-Hitchcock, Bruno Zevi, Leonardo Benévolo, Reyner Banham, Peter Collins y Manfredo Tafuri para integrar el corpus de *La historiografía de la arquitectura moderna*.

LOS TEXTOS DEL CORPUS Y SUS AUTORES

La historiografía de la arquitectura moderna, esta estructurada en ocho capítulos.¹⁴ Tornikiotis elige un solo libro de cada autor —con excepción de Hitchcock y Zevi—, y revisa las versiones de los libros en su idioma original o las primeras versiones que aparecieron publicadas en inglés.

El primer capítulo “Los historiadores del arte y las genealogías fundadoras de la arquitectura moderna”, está dedicado a tres historiadores de la escuela de arte alemán, Nikolaus Pevsner, *Pionners of the Modern Movement from Wiliam Morris to Walter Gropius*; Emil Kauffman, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung and entwicklung de*

autonomen architektur, y Sigfried Giedion, *Space, time and architecture. The grow of a new tradition*.

Pevsner, Kaufmann y Giedion, representan las genealogías del periodo de la entre guerra y se caracterizan por discursos que Tornikiotis califica como operativos. En estos textos, se refleja una historia que construye los cimientos del movimiento moderno.

En el capítulo dos, “El resurgimiento crítico de la arquitectura moderna”, Tornikiotis elige al arquitecto Bruno Zevi para representar a la primera generación de la posguerra, con sus textos *Verso un’architettura; Sapere vedere la architettura; Architettura e storiografía* y el *Linguaggio moderno dell’architettura*. Con los textos de Zevi, Tornikiotis ejemplifica la confirmación de la victoria del movimiento moderno y repropone su certidumbre.

El capítulo número tres, “La confirmación social de la arquitectura moderna”, lo dedica al arquitecto Leonardo Benévolo quien en su *Storia dell’architettura Moderna*, se ocupa de reformular los cimientos del movimiento moderno como algo nuevo, pero ya establecido.

El capítulo cuarto, “La objetificación de la arquitectura moderna” está dedicado al arquitecto Henry Rusell–Hitchcock, con un par de textos en los que está inherente una postura sobre el *ser* de la arquitectura, *Modern architecture: Romanticism and reintegration* y *The international style*. El enfoque que es —a juicio de Tornikiotis—, uno de interpretación pura que se presenta como discurso *objetivo* y ajeno a cualquier tipo de compromiso con la arquitectura.

En el capítulo cinco, “La historia en la busca del tiempo presente”, elige a Reiner Banham, con su *Theory and design in the first machine age*. El enfoque que Panayotis

¹⁴ Véase Panayotis, “Índice”.

denomina *derogativo*, refleja la actitud cuestionante de una generación desilusionada que llamó a juicio la arquitectura que estaba investigando.

El capítulo seis, “Arquitectura, en tiempos pasados, en tiempos futuros” está dedicado a *Changing ideal in modern architecture* de Peter Collins. Su texto forma parte lo que Tornikiotis califica como discurso *derogativo*, en el cual se desmantela el significado del movimiento moderno para introducir nuevos términos y proponer nuevas direcciones.

El capítulo siete, “La historia como crítica de la arquitectura”, es para la *Teoria e storia dell'architettura* de Mamfredo Tafuri. Su texto también forma parte lo que Tornikiotis califica como discurso *derogativo*, y al igual que el discurso de Collins, abate el significado del movimiento moderno para introducir nuevos términos y proponer nuevas direcciones.

En estos textos, por una parte, la historia busca la verdadera sustancia del movimiento moderno para usarlo como un cimiento para el desarrollo de una arquitectura más elevada (los discursos verídicos de Banham y Collins); por otra, cuestiona el modo de existencia del movimiento moderno *per se* para establecer los cimientos teóricos de una arquitectura diferente, la cual descansa en el futuro (el discurso interrogativo de Tafuri).

En el último capítulo, “La arquitectura moderna y la escritura de las historias”, Tornikiotis desarrolla su interpretación final. Este capítulo —declara Tornikiotis— es uno de los objetivos principales de su estudio y en él expone los cambios en el significado del término *moderno* en los textos del *corpus* y el análisis de la relación entre la historia y la arquitectura que interpreta en las entrelíneas de los textos históricos.

LA INTERPRETACIÓN FINAL DE PANAYOTIS TORNIKIOTIS

SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Tornikiotis desarrolla la interpretación final en el capítulo ocho de *La historiografía de la arquitectura moderna*. Esta interpretación es uno de los objetivos principales del estudio, tal y como anuncia el autor en el “Prefacio”. El capítulo de cierre lo organiza en varios apartados. Como preámbulo expone los objetivos principales del análisis de la estructura de los textos de los nueve autores del corpus: demostrar los constantes cambios en la forma discursiva con relación a un objeto relativamente inmóvil, el movimiento moderno; cuestionar los diferentes recibimientos de los hechos y los cambios en su retrasmisión, de acuerdo con los objetivos de cada historiador, y advertir los cambios en la estructura discursiva vinculados con las transformaciones en el modernismo, lo que Tornikiotis trata como la relación entre el presente y el pasado de la arquitectura, y su futuro.

Acto seguido, Tornikiotis presenta diversas y reiteradas referencias a Paul Veyne, tomando su definición de la historia, “que muestra por igual lo que pasó y la narrativa de lo que pasó”. Tornikiotis asegura que su estudio sólo trata con las *narrativas* de “lo que pasó” y la realidad objetiva no es de interés en su estudio.

El propósito —insiste Tornikiotis— es analizar el *discurso histórico*, la práctica discursiva que “construye” los objetos cuyas historias escribe. Explica que existen diversos movimientos modernos que difieren uno del otro, y las diferencias surgen de las distancias que separan el “ser” y el “significado”. Las diferencias surgen también de las definiciones sobre la *arquitectura moderna* y el *modernismo* en general, aunque en los textos —asegura el autor— estas definiciones no están sujetas a la elaboración teórica sino se trata de definiciones circulares que dependen de las personas, proyectos e ideas que los historiadores del corpus deciden llamar *moderno*. Esto quiere decir, según Tornikiotis, que

existen muchos discursos sobre los mismos objetos reales y ninguno de ellos dice la verdad, ninguno de ellos es historia.

Tornikiotis reconoce en el inicio de la narración una *reconstrucción* del final, como una característica de reversión que está en oposición al desarrollo lineal de las historias y contiene todas las posturas del historiador sobre el ser de la arquitectura, la sociedad y la historia. Expone en términos generales las diferencias de los discursos de los historiadores del arte, los historiadores/arquitectos y los historiadores/críticos (Tabla 1).

Tornikiotis considera que estudios más recientes como *Architettura contemporanea* de Tafuri y Dal Co., *The modern architecture: a critical history* de Kenneth Frampton y *Modern architecture since 1900* de William Curtis, extrapolan las tendencias ya discutidas en su estudio o responden a criterios diferentes relacionados más con la comunicación del conocimiento, que con la formulación de un discurso diferente sobre lo que el denomina “la historia de un pasado reciente de la arquitectura contemporánea”.

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

ESTÁ ESCRITA EN PLURAL

En este apartado, Tornikiotis explica que los discursos presentados en su estudio se integran con una trama de arquitectos y artistas, edificios y obras de arte, productos industriales, guerras y ferias mundiales; una mezcla de términos económicos, pensamientos filosóficos, logros científicos, situaciones políticas y relaciones sociales.

Retoma a Heidegger para apoyar su idea de que los cimientos de la historia, están en la historicidad del historiador. Tornikiotis también cita a Marrou para referirse a la historia como “la relación y la conjunción establecida por la iniciativa del historiador entre dos

niveles de humanidad: el pasado vivido por los hombres de otros tiempos, y el presente en el cual se hace un esfuerzo para volver a capturar el pasado...”, sin embargo no reflexiona sobre esta cita o la postura de Morrou ante la historia.

Tornikiotis asegura que en los textos presentados en su estudio —particularmente los textos escritos por arquitectos— está presente una proyección hacia el futuro, y la pregunta que se plantea es: ¿cómo debería ser la arquitectura en años venideros?

Retomando brevemente a Ranke, Tornikiotis menciona que es imposible intentar producir una historia objetiva o positivista que narre lo que realmente pasó, que presuponga la mirada desapasionada del historiador y sea capaz de reconstruir la realidad en su totalidad. Acto seguido, cita a Michel de Certeau para indicar que fue De Certeau quien escribió “una primera crítica del ‘método científico’ reveló la relación de la historia ‘objetiva’ a un lugar, aquel del sujeto”. Empero, Tornikiotis no se ocupa de argumentar sobre las aportaciones de De Certau al estudio de la historia y la historiografía.

Tornikiotis reconoce que los hechos tangibles conforman la principal evidencia para escribir la historia y que estos hechos no existieron como elementos aislados, sino inmersos en causas materiales, intenciones y situaciones aleatorias tan inteligibles como vivimos actualmente. Asegura que la evidencia nunca puede tener éxito en reconstituir la realidad; desde su punto de vista, la evidencia revela el marco hermenéutico que el historiador ha proyectado sobre el mundo.

Apoyado en la idea de Derridá, Tornikiotis hace una reflexión sobre el texto histórico como un texto doble. El primero es visto por una lectura convencional y el segundo como un texto latente que encierra la historicidad del sujeto.

Para insistir que la historia es para él una narrativa, un texto que de alguna manera más o menos “científica” acumula la experiencia que el historiador ha obtenido al buscar y recibir el pasado, retoma una cita de Michel Foucault:

A través del tiempo, y más allá de obras individuales, libros y textos... de ninguna manera nos habilita para decir... quién dijo la verdad... ; como tampoco nos habilita para decir cuál de estas obras estuvo más cerca de un destino primario... Lo que sí revela es la magnitud en que (estos autores) estaban hablando “de la misma cosa”, al ponerse a sí mismos “en el mismo nivel” o “a la misma distancia”, al desarrollar “el mismo campo conceptual”.

No existen ni hechos, ni arquitectura: sólo tenemos las narrativas, asegura Tornikiotis en el párrafo final de este apartado. El discurso de los historiadores de la arquitectura moderna ha implementado los objetos a los que se refiere. Existen muchas historias de la arquitectura moderna, pero ninguna de ellas —asegura— escribe el verdadero campo en su totalidad. “Ninguna de ellas es cierta, ninguna de ellas es la historia de la arquitectura moderna, y ninguna de ellas podría serlo. Sólo existen historias, en plural, y oculta dentro de ellas está una visión del futuro que los autores no aceptan”.

LA HISTORIA / TEORÍA / PROYECTO DE LA ARQUITECTURA

En esta sección, Tornikiotis explica que las historias que analiza dependen de una tesis sobre el ser de la arquitectura fundamentada en una teoría. El uso que Tornikiotis da a la palabra *teoría* se refiere a determinar los *deben-de-ser* de la arquitectura moderna y los *deben-de-hacer* del arquitecto.

Para Tornikiotis, el texto histórico proyecta hacia el futuro las definiciones de una *arquitectura por venir*, identificando hasta cierto grado la investigación del pasado con el pensamiento teórico y la acción arquitectónica del futuro. Desde su punto de vista, cualquier respuesta a la pregunta “¿Cuál es el objeto de la historia?”, presupone una postura sobre la naturaleza y evolución de la sociedad, a lo que Tornikiotis llama una filosofía de la historia.

Los distintos enfoques de los textos del corpus, según la interpretación de Tornikiotis, están basados en un cuestionamiento principal: *¿Cómo debería ser el arquitecto del futuro?* y esta pregunta remite a la definición de la esencia de la arquitectura y a un replanteamiento de los cimientos semánticos de su historia. También señala, que antes de la aparición de los historiadores de la arquitectura moderna, Konrad Fiedler ya argumentaba que cualquier enfoque histórico, debería basarse en una definición estricta y específica de la arquitectura.

Tornikiotis expone algunas ideas de los textos de los historiadores que presenta en el corpus, que pueden sintetizarse en el Cuadro 1 (anexo)

LA HISTORIA DEL ARTE / LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Tornikiotis dedica esta parte de su capítulo de cierre a exponer su punto de vista sobre el vínculo entre los historiadores del arte y los historiadores de la arquitectura. Como preámbulo, hace referencia al proceso de desarrollo de la historia del arte y la estética, que inicia con los discursos de Heinrich Wölfflin (1886) y Konrad Fiedler (1876), y que durante el primer cuarto del siglo XX fue un fenómeno alemán por excelencia.

Los historiadores del arte —expone Tornikiotis— centraron su atención en las cualidades estéticas del espacio, la masa y la forma, y en la manera en que éstas cualidades eran percibidas. Los historiadores del arte, excluyeron de sus postulados el impacto de las enseñanzas de Viollet-Le-Duc, Guadet, Choisy, Schinkel y Semper, y entraron en conflicto con algunos los principios centrales propuestos por los arquitectos modernos, debido a que los conceptos teóricos básicos de su enfoque mantuvieron el concepto del proyecto distante de la práctica arquitectónica. Los historiadores del arte no escribieron sus genealogías teniendo la construcción como el objetivo final. Sus textos no abordan los componentes funcionales o constructivos. Resumieron los tres principios albertianos en el tercero de ellos (voluptas) —explica Tornikiotis— y su propuesta que demandaba que la arquitectura se quedara al desnudo, teniendo como la perspectiva una purificación absoluta. Sin embargo, su papel fue decisivo en la construcción de los cimientos históricos del movimiento moderno para consolidar su significado estético y su carácter simbólico. También contribuyeron para crear el vocabulario de las apariencias de la nueva arquitectura y establecer las reglas generativas de esas apariencias.

La diferencia que Tornikiotis identifica entre la historia del arte y la historia de la arquitectura, se asocia con la diferencia entre los objetos que tratan, y por las intenciones y los objetivos de los historiadores. El objeto de la arquitectura es la creación de espacios reales dentro de los cuales transcurre la vida humana y están ligados a las condiciones sociales, económicas, políticas y tecnológicas. La obra de arte, ya sea una expresión de una época o la expresión individual del artista, no requiere que sea pertinente en términos de función o de construcción y pertenece a una duración que no existe en la vida cotidiana.

El cambio en el significado de intereses en el campo de la historia del arte y en el ámbito de la historia de la arquitectura moderna, lo explica como una interpretación de la distancia que separa las “teorías de la arquitectura” de los intereses específicos de los arquitectos. Este cambio discursivo, explica Tornikiotis, dejó huellas indelebles en la formación de muchas generaciones de arquitectos y puede sintetizarse en el Cuadro 2 (anexo)

EL PASADO / PRESENTE / FUTURO DE LA ARQUITECTURA:

DIFERENCIA CONTRA IDENTIDAD

En este apartado, Tornikiotis expone su interpretación sobre la forma en que operan los historiadores en el *presente* (realización), que une todo lo que ha existido (remembranza) con lo que espera del futuro (deseo), y a esta idea, se suma el concepto de *himen* propuesto por Derrida.

Durante décadas, argumenta Tornikiotis, la percepción de la arquitectura moderna estuvo regulada por la *lógica de la identidad*, una forma de pensamiento que reconstruía el *otro* (el pasado), al elevarlo en el ámbito de lo *mismo* (el presente).

La apropiación del objeto histórico, según Tornikiotis, se logra al llevar el significado original de los proyectos detrás de la *opacidad* de su realidad visible. La opacidad (concepto que toma de Konrad Fiedler) asegura que las obras de arte y de arquitectura estén eternamente presentes y, al mismo tiempo, la dota con el estado contemporáneo del sujeto. La verdad de la obra no está ubicada en la sociedad que la generó, sino es una fusión única de forma y materia, una idea estimulada por la mirada del historiador, haciéndola así una experiencia viva.

En los textos que se presentan en el corpus, asegura el autor, la presencia del pasado funciona de una manera que es operativa hasta cierto grado. La arquitectura preexistente se inclina ante las necesidades de una arquitectura–que–está–por–venir. En ese sentido, el historiador no está haciendo historia sino *proyectos*. Están interesados en el pasado, sólo para proveer una mejor base sobre la cual crear nuevos edificios.

Kauffman, Pevsner, Giedion, Zevi y Benévolo, vieron el pasado positivo como una especie de presente que ya había ocurrido, poniendo de lado todo lo demás y eclipsando el pasado negativo. Benévolo rechazó la aprehensión imparcial del pasado, viendo el presente como la única referencia posible para la historia. Para Banham, Collins y Tafuri, la arquitectura moderna está más allá del recuerdo. El pensamiento histórico, expone Tornikiotis, se ocupa ahora de *las diferencias*, en oposición a la lógica de la identidad, buscando el significado original de los proyectos, recurriendo al análisis de su esencia más profunda a través de *la transparencia* de su realidad visible (transparencia vs. opacidad).

Los historiadores del siglo XIX, explica Tornikiotis, se esforzaron por percibir el pasado *exactamente como había sido* para resucitarlo en sus textos. Los historiadores de los años treinta trataron de percibir el pasado a partir del punto de vista de su tiempo, sin llegar a entenderlo. Los historiadores de los años sesenta, se esforzaron en entender la verdad del movimiento moderno para luego liberarse de su carga.

Uno de los pilares más sólidos que apoyaron este cambio en la dirección de las historias de la arquitectura moderna, en la apreciación de Tornikiotis, fue el trabajo de Rudolf Wittkower, quien demostró el significado real de la proporción en el Renacimiento revelando *el vacío* en el uso de las proporciones armónicas desarrolladas por los arquitectos modernos. Erwin Panofsky, también estuvo interesado en la proporción y la perspectiva en

el arte y en la arquitectura, y contrastó la diferencia a la lógica de la identidad. Panofsky y Wittkower funcionaron como catalizadores de la crisis de la arquitectura moderna, y los historiadores de los años sesenta se refirieron a sus trabajos (Banham a Wittkower, Tafuri a Panofsky).

Los historiadores de la arquitectura moderna, explica el autor, empezaron a buscar *pensar sobre la diferencia* en los textos de los historiadores del arte cuando sintieron la necesidad de restaurar la *transparencia* de las formas y consecuentemente para enunciar un discurso verídico; de forma semejante pensaron sobre la diferencia cuando promovieron un distanciamiento con el movimiento moderno y reflexionaron sobre su verdadera existencia para ser capaces de percibir su significado absoluto.

Tornikiotis hace referencia en este apartado a dos conceptos diferentes de historia. El primero, *moderno*, que busca reducir la distancia que nos separa del pasado, para ver el pasado a través de los ojos del presente. El segundo, *meta-moderno*, establece una distancia entre sí y el pasado para que pueda ver el pasado a través de ojos que son contemporáneos. Collins fue el primer autor en proponer la historicidad, estable simultáneamente, la *diferencia* esencial del pasado y la necesidad de estar en paz con el pasado. Introdujo el concepto meta-moderno de historia, el cual Banham había tocado de manera parcial.

Banham —explica Tornikiotis— aceptó la *diferencia* radical del pasado cuando exploró las formas desde un punto de vista de ideas e intenciones, pero en su persistente búsqueda del futuro, nada tuvo que aprender del pasado, excepto sus fracasos.

El punto es, dice Tornikiotis, conocer el pasado *como pasado*, aún si se tiene que hacer de una manera parcialmente subjetiva. Hacer las paces con el pasado, permite

percibir su esencia y el establecer una especie de “jurisprudencia arquitectónica” para resaltar la práctica del proyecto arquitectónico.

LA ARQUITECTURA MODERNA Y LA HISTORICIDAD

Para concluir, Tornikiotis se ocupa de explicar el concepto de *historicismo*, indicando que este concepto, adquirió su significado en el arte y la arquitectura durante los años veinte, treinta y a finales de los años cincuenta, es decir, a lo largo del periodo que estudia en torno a la *historiografía*. Tornikiotis considera importante abordar el concepto de historicismo por tratarse de un fundamento teórico para una conversión efectiva del pasado normativo en un presente prometedor. Huber Damisch —menciona el autor— lo había definido para referirse a la arquitectura con un referente explícito en los estilos históricos y el libre uso de modelos, formas o elementos tomados de un pasado, tradición o culturas más o menos distantes.

El concepto del *historicismo* contiene, para Tornikiotis, dos ideas fundamentales. Una en términos de lo que Tornikiotis define como filosofía de la historia, que determina una postura optimista de la historia como un ascenso continuo hacia un fin (determinismo) y otra idea en términos históricos, que muestra una historia y un método positivos, cuyos orígenes provienen del positivismo histórico.

El uso reciente del término en el campo de la arquitectura, ha dependido de las críticas de Karl Popper y Nikolaus Pevsner. Los enfoques de ambos, coinciden en aceptar que las características de cada evento histórico son únicas y particulares, que se debían entender, no por algún sistema preconcebido de juicio, sino solamente a través de los estándares de su propio tiempo. Panayotis usa este último argumento para discutir la

paradoja que maneja Pevsner, quien según su interpretación, usa el historicismo (la teoría de la historia) como principio para rechazar el historicismo (imitación de los estilos del pasado). Tornikiotis asegura que cuando el historiador adopta el estilo de un período previo como un paradigma para el *futuro-que-viene*, el historiador está contradiciendo los principios del historicismo así como a la teoría de la historia, este argumento puede sintetizarse en el Cuadro 3 (anexo)

La arquitectura que proyectaron los autores en sus textos —expone Tornikiotis— es sobretodo *moderna*, independientemente del grado en que incorpore o rechace el pasado. Según la interpretación de Tornikiotis, los autores del corpus se refieren a una arquitectura que pertenece al presente, que constantemente está cambiando y evolucionando; se refieren a una arquitectura que está consciente de su *historicidad*, puede mantener una postura crítica hacia su pasado y propone nuevos derroteros que representan una manera simbólica de expresar los redescubrimientos de los principios fundamentales del pasado, apoyando *el presente-que-está-por-venir*.

La historia y la teoría —expone Tornikiotis como colofón— llegan a ser una sola entidad que incluye cuatro dimensiones que conforman un proyecto textual de la arquitectura que sirve como guía teórica para los arquitectos: “1) Una postura sobre la esencia de la arquitectura, 2) Una concepción (filosofía) de la historia y a través de ella, una postura sobre la historia global de la arquitectura, 3) Una red de elementos ejemplares que también tejen la trama de la interpretación histórica y la regla para la producción arquitectónica *que-está-por-venir*, y 4) Un programa social”.

Para concluir, Tornikiotis sugiere que “es imposible distinguir la arquitectura moderna de una conciencia de un cambio histórico, de una historicidad que pone los

cimientos y establece el significado de la existencia de *lo moderno y lo nuevo*. Los historiadores y los críticos del movimiento moderno fueron de los primeros en formular un ser histórico con respecto al mundo, la realidad del mundo.”

**COMENTARIOS SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA
DE LA ARQUITECTURA MODERNA**

EL TÍTULO. CONCEPTOS GENERALES

LA HISTORIOGRAFÍA

El primer concepto del título de la obra *La historiografía de la arquitectura moderna*, fundamentada por el Tornikiotis en el prefacio, abre con la frase “LA HISTORIOGRAFÍA: *la escritura de la historia; la historia escrita...*” y un par de definiciones de diccionario, admitiendo el autor que el concepto significa para él —y para esta obra— la connotación dada al término historiografía a partir del siglo XIX.

Esta referencia del concepto de historiografía utilizada en el siglo XIX corresponde al periodo a partir del cual, en el ámbito de las ciencias sociales, se inició la búsqueda por fundamentar un método para la historia. La idea de historiografía que Tornikiotis plantea, no corresponde con el concepto historiográfico que define el orden del discurso histórico que elige para el desarrollo de su estudio, haciendo que el trabajo quede oscilando en una delgada línea de imprecisiones.

El concepto historiografía no vuelve a ser abordado o discutido en todo el libro, Tornikiotis le dedica poco menos que una página para su exponer su opinión. Esta omisión es uno de los principales puntos que, a primera vista, muestran una visión limitada y

rebasada por los giros historiográficos que se han desarrollado a la largo del siglo XX, dejando al margen los más recientes postulados sobre el tema de la historiografía. La historiografía, que se refiere a los modos o formas en que se ha realizado la historia, es decir, la historia de la historia, atendiendo a lo que ha sido en el pasado. La historiografía, que pretende reflexionar las maneras en que se ha hecho la historia, la forma en cómo se ha pretendido validar cada modelo, la manera de hacer historia.¹⁵ La historiografía, que al recordar los modos de hacer historia, nos recuerda que la historia está en constante movimiento. La historiografía, considerada como una reflexión de segundo grado,¹⁶ es un concepto que escapa al planteamiento epistemológico de Tornikiotis.

La postura sobre conceptos como historiografía, historia, teoría de la historia, filosofía de la historia,¹⁷ e incluso, teoría de la arquitectura, así como un planteamiento sobre la forma en que se hace el análisis historiográfico, están ausentes en *La historiografía de la arquitectura moderna* de Tornikiotis, aún cuando los términos son usados repetidamente.

¹⁵ Apud in, Guillermo Zermeño Padilla, Comp. *Pensar la historia. Introducción a la Teoría y Metodología de la Historia en el Siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1994, (Antología Universitarias 1); y, “Apuntes del Seminario” *Teoría de la Historia I*, impartido por Carlos Mendiola Mejía, UIA, 2001.

¹⁶ Para ampliar este punto, me basaré en los siguientes textos: Iggers, G. Joerg. *Historiography in the twentieth century*; De Certau, Michel. *La escritura de la historia*. (Retomar la forma en que se hace un análisis historiográfico); *Historiografía francesa*. (Instituto Mora); Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño. “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica, en *Historia y grafía*, núm. 2 (México; UIA: 1995, pp. 245-262); Alfonso Mendiola. “Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia”, en *Historia y grafía*, núm. 6 (México; UIA: 1996, pp. 171-182); Yuraki Kawauchi Romo, “De la historia distinta a la historiografía”, en *Historia y grafía* núm. 14, (México; UIA: 1997, pp. 265-272); Perla Chinchilla, “¿Es posible enseñar historiografía?”, en *Historia y grafía*, núm. 10, (México; UIA: 1998, pp. 300-306); Norma Durán, “De la historia del libro a la historia de las lecturas”, en *Historia y grafía*, núm. 13, (México; UIA: 1999, pp. 272-282); Perla Chinchilla, “¿Aprender de la historia o aprender historia?”, en *Historia y grafía*, núm. 15, (México; UIA: 2000, pp. 119-150); Alfonso Mendiola, “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”, en *Historia y grafía*, núm. 15, (México; UIA: 2000, pp.181-208); e *Historia y grafía* núm. 20, (México; UIA: 2003).

¹⁷ Guillermo Zermeño, Comp. *Pensar... Op. Cit.*

Tornikiotis presenta en *La historiografía de la arquitectura moderna*, un aparato crítico que muestra gran erudición en manejo de fuentes bibliográficas sobre la arquitectura moderna, demostrando su fascinación por los libros de arquitectura y un interés por validar sus argumentos ante la comunidad académica, a quien está dirigido el texto, y que por su desarrollo, está orientado más bien al gremio de arquitectos que al de historiadores.¹⁸

Otra omisión significativa, desde mi punto de vista, es que Tornikiotis no hace referencia alguna al inicio de la enseñanza de la arquitectura en las academias y su vínculo con las Escuelas de Bellas Artes, y por ende, con las disciplinas artísticas. El significativo Bauhaus, los movimientos pictóricos, las exposiciones mundiales, la Escuela de Chicago, son citados por Tornikiotis únicamente al referirse a la trama *de arquitectos y artistas ... producciones industriales, guerras y ferias mundiales...* en el capítulo ocho, “La historia de la arquitectura está escrita en plural”.

LA ARQUITECTURA MODERNA

La segunda parte del título *La arquitectura moderna*, y el movimiento moderno, Tornikiotis define el período cronológico específico y la unidad temática del estudio y —como ya se citó anteriormente—, “... son usadas como descripciones equivalentes de la nueva arquitectura de los años veinte y los años treinta y de su extrapolación... durante las tres décadas que siguieron. Aunque el autor usa otros equivalentes “... cuando pertenecen al vocabulario básico de los historiadores cuyas obras se examinan...”.¹⁹ Y uno de los objetos

¹⁸ Cómo puede leerse en las primeras notas al pie de página en cada capítulo, cuando Tornikiotis se refiere al autor que aborda, ofreciendo datos biográficos generales y la referencia a texto que abundan sobre esta información y su producción académica. Asimismo, cita la producción bibliográfica de los autores que presenta, refiriéndose a los títulos originales en que la obra fue publicada y sus sucesivas publicaciones en otros idiomas.

¹⁹ *Idem.*

principales de su estudio, son los cambios en el significado del término *moderno* en los textos del *corpus*.²⁰

Tornikiotis no presenta una definición personal con relación a la definición de la *arquitectura moderna* y el movimiento moderno. Cuando Tornikiotis se refiere a lo que define como “la historia de un pasado reciente”, nunca reflexiona sobre la idea de las periodizaciones como construcciones historiográficas por escuelas, por épocas, como resultado de una extrapolación de las periodizaciones europeas occidentales.

TEORÍA DE LA HISTORIA

Panayotis Tornikiotis no argumenta en *La historiografía de la arquitectura moderna* los conceptos de teoría de la historia y teoría de la arquitectura.²¹ Al lector formado en la academia de arquitectura, no se le ofrecen argumentos dirigidos a la importancia del manejo de una teoría del presente, para poder valorar los modelos desde el lugar en el que Tornikiotis escribe. El libro carece de reflexiones dirigidas a analizar el carácter de necesidad de una teoría, determinando en primera instancia la pretensión de la historia que se va a escribir, para establecer si una teoría es virtuosa y vale la pena seguirla utilizando, buscando modelos y encontrando paradigmas, considerando lo que ha ocurrido y basado en la experiencia de quien escribe.²² Tornikiotis utiliza la palabra teoría para determinar los *deben-de-ser* de la arquitectura moderna y los *deben-de-hacer* del arquitecto.

LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

²⁰ *Id.*, “Capítulo 8”.

²¹ Véase Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, versión castellana de Pablo Diener Ojeda, (Madrid; Alianza Forma: 1990).

Al presentar el criterio de selección de los textos que integran el corpus y el capítulo de cierre, Panayotis Tornikiotis hace referencia al concepto filosofía de la historia y lo utiliza referirse a una “creencia sobre la historia”, a una “concepción de la historia” y, a través de ella, una “postura global de la arquitectura”, sin exponer a qué se refiere cuando califica un discurso con esta referencia.

En la introducción explica que tanto “... la teoría como la historia, presentan la misma estructura discursiva que consiste en: “(1) una creencia sobre la historia (... una filosofía de la historia).²³

En el capítulo ocho, “La arquitectura moderna y la historicidad”, el autor argumenta que la historia y la teoría llegan a ser una sola entidad que incluye: “... 2) una concepción (filosofía) de la historia y a través de ella, una postura sobre la historia global de la arquitectura,... dimensiones [que] conforman un proyecto textual de la arquitectura, uno que sirve como una guía teórica para los arquitectos”.²⁴

El lector queda al margen de conocer la connotación más actualizada de la filosofía de la historia, que se refiere a las leyes del desarrollo de la humanidad. Una filosofía de la historia que pretende influir en el presente, el pasado y el futuro, y quiere saber dónde empezó y dónde va a terminar un evento, y lo más importante, que la filosofía de la historia sólo es especulación.²⁵

LA HISTORIA

²² *Apud in*, Guillermo Zermeño Padilla, Comp. *Pensar la Historia...*, y “Apuntes del Seminario” *Teoría de la Historia I*, Op. Cit.

²³ Panayotis, “Introducción”.

²⁴ Panayotis, “Capítulo 8”.

²⁵ *Ibíd.*

La historia concebida como una práctica que exige la universalidad de comunicación que cumpla con las pretensiones que se exigen para decir verdades sin un lenguaje propio y parte de la suposición de que el documento habla del pasado y demarca las fronteras que separan a la historia de la literatura, nada tiene que ver con el concepto planteado por Tornikiotis, para quien —fundamentado en Paul Veyne— la historia es una narrativa, la historia es literatura.²⁶ Aún cuando Tornikiotis integra algunas citas de Marrou, Faucault y De Certau, no advierte diferencia en sus posturas y aportaciones.

DOCUMENTOS PARA CONSTRUIR LA HISTORIA

Los libros que Panayotis Tornikiotis elige para construir su *historiografía* integran “...el *corpus* escrito de la historia... el número total de las historias escritas sobre un período cronológico específico o la unidad temática, y que, por extensión, se aplica al conocimiento sobre el estudio más amplio de tal conjunto de obras...”.²⁷ Sin embargo, el autor omite señalar el tipo de fuentes documentales con las que construye esta *historiografía*. Si lo que queda del pasado son documentos de los sucesos —en el sentido contemporáneo más amplio de documento—²⁸, el historiador hace uso de éstos y retoma esas fuentes documentales para reconstruir el modo de hacer historia en el momento al que pertenece la fuente. Tornikiotis prescinde aclarar que está tratando con fuentes de segunda mano, documentos bibliográficos entre los cuales estaría incluida su tesis doctoral. Las escasas ilustraciones que forman parte del libro, tampoco son tratadas como fuentes, más aún,

²⁶ Véase, por ejemplo, David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, traducción de Pedro Piedras Monroy (Madrid, Akal, 1998).

²⁷ Panayotis, “Prefacio”.

²⁸ Una noción de documento que en el siglo XX se ha modificado hasta el punto en que no puede decirse dónde inicia o termina un documento. Actualmente la noción de documento se ha ampliado hasta abarcar no sólo textos, sino monumentos y toda clase de observaciones. Las fuentes comprenden: a) Fuentes primarias:

dentro de los criterios de exclusión más significativos está el libro de Gustav Adolf Platz, *Die baukunst der neuesten zeit*, publicado en 1927, en el que se despliegan más de 300 ilustraciones. Asimismo, excluye el *Modern architecture* de Bruno Taut, publicado en 1929 e integrado con 212 páginas que contienen 284 fotografías. Aunque Tornikiotis reconoce que las fotografías del primero “conforman una de las colecciones más impresionantes de imágenes de arquitectura moderna en lo que se refiere a su materia subjetiva, la calidad de las fotografías y la representatividad de sus materiales...”; que “... el *corpus* de las ilustraciones... cimienta la imagen de la arquitectura moderna...”; y que “en el momento de publicación... el discurso de la imagen pudo transmitir significados de importancia catalítica para la función de la comunicación...”, que “no puede —asevera Tornikiotis— llamarse *historia*”. Y con relación al texto de Taut, señala que “... cuando leemos u hojamos *Modern architecture*, comprendemos que ciertamente no estamos tratando con un discurso histórico”.

Es evidente que estos libros no le ofrecían a Tornikiotis los recursos narrativos para el análisis que plantea, el análisis de discurso histórico, que más bien trata del análisis de la literatura histórica. Desde mi punto de vista, Tornikiotis realiza una aseveración categórica sin mencionar siquiera los amplios campos de estudio que se pueden desarrollar en el ámbito de las ciencias sociales, donde se ha reconocido la importancia de la técnica fotográfica como un documento de primera mano, como el punto de partida para los *mass media* que al día de hoy desempeñan una función todopoderosa como medio de comunicación con un documento especialmente ligado a los movimientos artísticos y políticos del los años veinte.

manuscritos —elaborados a mano y/o en máquina—, mapas, fotografías, etcétera; b) Fuentes secundarias: libros y folletos; c) Fuentes terciarias: publicaciones periódicas.

EL LENGUAJE

El lenguaje de la arquitectura, la arquitectura como lenguaje, el lenguaje en la arquitectura, son temas tan actuales como “... el cuestionamiento sobre la relación de la arquitectura y su historia... en el debate sobre el curso tomado por la arquitectura...” pero es una idea que no aparece en el libro. Fundamentar por medio del lenguaje o tener un lenguaje público que implique reglas compartidas, que implica adquirir un mundo, un preconocimiento de la realidad, un lenguaje construido de una realidad que obligue conocer el lugar que ocupa cada cosa, no parece una idea que interese a Tornikiotis.²⁹ Como tampoco lo es considerar la importancia de la mediación del lenguaje en la construcción del sujeto, el sujeto que comprende el mundo desde una memoria afectada (“la historia de un decir”) que es una construcción del sujeto producida por las interpretaciones y la mediación entre interpretaciones que se da a través del lenguaje, se trata de una opinión sobre una realidad.³⁰ Sobre el uso del lenguaje, Tornikiotis únicamente se refiere a los conceptos estéticos formulados por los historiadores del arte alemán en los años treinta y a la construcción del lenguaje de la arquitectura moderna formulado por Bruno Zevi.

LAS TESIS CENTRALES DEL LIBRO

Tornikiotis plantea que la finalidad de su estudio es el orden del discurso y que está tratando de la arquitectura escrita, considerando únicamente el punto de vista del

²⁹ Incluir referencias a Alfonso Mendiola, “El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia”, en *Historia y Gráfica*, núm. 5, (México; UIA: 1995, pp. 195-223) y Maculan Marshal, *El medio es el masaje, Un inventario de efectos* (Barcelona, PS, 1997).

³⁰ Basado en los postulados de la teoría psicoanalítica a partir de la lingüística estructuralista. Véase Brigitte Schlieben-Lange, *Pragmática Lingüística* (Madrid; Gredos, 1987); Rainer Warning, *Estética de la recepción* (Madrid; Visor, 1989).

historiador. Su objetivo constante, fue escapar del contenido superficial de los textos y capturar la esencia de su estructura para identificar lo que estaba diciéndose en lo que era escrito. Para desarrollar esta actividad, Tornikiotis asevera que usó tres direcciones diferentes que constituyeron la trama de su lectura: la historia, la sociedad y la arquitectura.

El hilo argumentativo de las historias es el movimiento moderno, las obras incluidas en *La historiografía de la arquitectura moderna* son textos académicos, escrito con una función didáctica, e incluso ideológicos —según expone el autor— en algunos casos.

Tornikiotis parte de la idea de que los textos que integran el libro son narraciones sobre el movimiento moderno, las cuales tratan con un evento que considera constante en estas narrativas, el movimiento moderno.

LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN Y DE EXCLUSIÓN DEL CORPUS

Los autores de los textos del corpus son historiadores de la escuela de arte alemán (Pevsner, Kauffman y Giedion) y arquitectos (Zevi, Benévolo, Hitchcock, Collins y Tafuri).

En cada capítulo, Tornikiotis aporta datos mínimos sobre la bibliografía existencial de los autores y una referencia a su bibliografía intelectual, las cuales aparecen referenciadas en las notas al pie de página.

La legitimación que Tonikiotis ofrece para los autores de los textos del corpus, está fundamentada principalmente en el hecho de que todos estos autores han sido ampliamente leídos en las escuelas de arquitectura y han tenido un fuerte impacto en la formación de muchas generaciones de arquitectos, generando una percepción colectiva de la arquitectura moderna, asimismo, justifica la selección de narrativas en el enfoque de sus autores (enfoque operativo, enfoque derogativo, enfoque objetivo).

La obra de Tornikiotis está dirigida a la academia, es una propuesta que busca responder los cuestionamientos sobre el movimiento moderno, reconociendo los diversos puntos de vista de quienes se han ocupado de la escritura del movimiento moderno desde los años veinte. Su intención está dirigida a responder preguntas sobre este pasado para proponer un enfoque hacia el futuro.

Tornikiotis prácticamente omite de su texto las obras de la arquitectura moderna sobre las cuales se ha construido un relato sobre la arquitectura moderna, más bien se limita a referir las periodizaciones de la arquitectura desde el siglo XVIII al siglo XX, utilizando las referencias a una arquitectura A, una arquitectura B y una arquitectura C.

Tornikiotis no muestra pretensión alguna por juzgar los textos por sus realidades, justifica la descontextualización de los textos argumentando que le interesan las “narrativas,” es decir, la historia como literatura.

Aunque Tornikiotis reconoce que la imagen de la arquitectura moderna se construyó visualmente por medio de fotografías, dibujos, croquis y textos, no le otorga importancia alguna a estas fuentes y da por hecho que el lector entiende conceptos como la planta libre, el uso de pilotes, el cantiliver, etc. La relación de las ilustraciones con los textos de los años veinte y sesenta, es nula dentro del proceso de decostrucción de estas historias. Desde mi punto de vista es una elección muy radical, si consideramos la relevancia y la relación que tienen los documentos gráficos para el estudio de la historia de la arquitectura y de la arquitectura misma.³¹

LOS TEXTOS DEL CORPUS Y SUS AUTORES

Si bien las obras elegidas para formar el corpus del libro representan a quienes las produjeron y el mundo donde se produjeron, Tornikiotis no ofrece algún argumento para explicar estos conceptos. Los testigos de las obras del corpus no están contextualizados, por lo cual, no se pueden identificar las categorías que se acuñan desde esta historiografía y es por esta razón que el lector no puede conocer los eventos que afectaron la memoria de los autores. Asimismo, la información que aporta acerca de los autores del corpus —por la forma en que los textos son abordados—, se circunscribe al discurso arquitectónico, aún cuando se “califique” su enfoque histórico (operativo, derogativo, objetivo).

Lo que sí queda claro es que los tres primeros autores del corpus, Pevsner, Kauffman y Giedion, escriben como testigos de una arquitectura construida casi contemporánea a ellos. Zevi y Benévolo, escriben como especialistas, y Banham, Collins y Tafuri, como críticos. Los títulos de estos textos reflejan la finalidad que tienen, permitiéndole al lector ubicarse en el contenido.³²

La presentación del contenido de los textos que realiza Panayotis no hace referencia al tipo de fuentes que utilizan los autores o al manejo de las mismas y cuando trata la forma en que está organizada la información se refiere a la capitulación de los textos.

La distancia que ahora se tiene sobre los eventos del periodo denominado *moderno*, facilita realizar una análisis inscrito en los nuevos giros historiográficos, sin embargo, este

³¹ Retomaré algunos conceptos de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona, Gustavo Gili, 1993); y Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence* (New York; Cornell University Press: 2001).

³² Pevsner, Nikolaus, *Pionners of the Modern Movement from Wiliam Morris to Walter Gropius*; Emil Kauffman, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung and entwicklung de autonomen architektur*; Sigfried Giedion, *Space, Time and architecture. The grow of a new tradition*; Bruno Zevi, *Verso un'architettura; Sapere vedere la architettura; Architettura e storiografia y el Linguaggio moderno dell'architettura*; Leonardo Benévolo, *Storia dell'architettura moderna*; Henry Rusell-Hitchcock, *Modern architecture: Romanticism and reintegration y The international style*; Reiner Banham, *Theory and design in the first machine age*; Peter Collins, *Changing ideal in modern architecture*; y Mamfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*.

enfoque no es el objetivo del trabajo de Tornikiotis, aunque lo menciona como un cambio significativo en la narrativa de las historias de los años sesenta.

LA INTERPRETACIÓN FINAL SOBRE

LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

No existe duda sobre la pertinencia de los textos incluidos en la bibliografía de *La historiografía de la arquitectura moderna*.

A principios del siglo XX, la argumentación del método histórico para ofrecer una forma de verdad, ya no es suficiente, debido a que a la estructura de la escritura de la historia se la compara con la estructura de la literatura. Si la historia es evidentemente argumentativa, también es cierto que se basa en leyes, y si muestra un estilo, es el estilo que depende del autor que la escribe.

Comentar en este punto que epistemológicamente no es lo mismo transmitir que comunicar. Transmitir se refiere a una herencia, con prejuicios y horizontes definidos, no a un significado. La comunicación se ubica en otro nivel de conocimiento porque implica resignificar. Nicklas Luhman infiere que sólo nos podemos comunicar cuando conocemos al otro, lo demás es solamente transmisión”.

EXPERIENCIA SOBRE HISTORIOGRAFÍA EN LA ARQUITECTURA

No existe historiografía de la arquitectura porque el estudiante de arquitectura no está formado para leer mucho y tampoco se le ofrecen los elementos para formarse como un lector crítico.

En este punto desarrollaré algunas ideas relacionadas con la postura de De Certau relativos a la apropiación vivencial de los espacios y la fenomenología de la experiencia.³³

Cómo se construye la noción de arquitectura moderna (analizar los textos como visiones).

La historia cultural se dirige a problematizar el pasado desde un punto de vista colectivo. La idea es estudiar los grupos igualitarios. Un nuevo código, un nuevo sistema de reglas, un nuevo sistema de interpretación, una nueva perspectiva metodológica. Mantiene una deuda con la lingüística por las formas profundas de la interpretación del texto. En este ámbito, aparece un nuevo estatuto de cientificidad en la historiografía, el paradigma. Es un nuevo giro historiográfico que se separa de las visiones tradicionales de “historia” y “narrativa”. La historia cultural rediscute los temas planteados por la historia de las mentalidades. Su objetivo plantea las trayectorias que disocian estas tradiciones.³⁴

EXPERIENCIA DE LA TRADUCCIÓN

La teoría de la historia en el siglo XX, sostiene la realidad en el lenguaje, habitar el mundo es poder expresar. El lenguaje nos ofrece el mundo, su utilidad. También nos permite saber que no pensamos igual a los demás.³⁵

³³ Véase, por ejemplo, Erwin Panofsky. *Arquitectura gótica y escolástica*.

³⁴ Véase Nicklas Luhmann, “La cultura como concepto histórico”, *Historia y grafía*, núm.8 (México; UIA: 1997, pp.11-33); Perla Chinchilla, “Historia cultural y cultura”, en *Historia y grafía*, núm. 15 (México; UIA: 1998, pp. 119-150); Perla Chinchilla “*La composición del lugar: de la imaginación a la memorización*”, en *Historia y grafía*, núm. 16 (México; UIA: 2001, pp. 15-44); Peter Burke, *New perspectives on historical writing* (Pennsylvania ; Pennsylvania State University Press: 1995); Peter Burke, *Varieties of cultural history*, (New, York; Cornell University Press: 1997), traducido al español por Belén Urrutia como *Formas de historia cultural* (Madrid; Alianza Editorial, 2000); Luis Duch, *Mito, interpretación y cultura*, Traducción de Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana (Barcelona; Herder: 1999); Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, (Barcelona; Gedisa: 1999); Jean Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli, *Para una historia cultural*, (México, Taurus, 1999).

³⁵ Véase Hans-George Gadamer “La fuerza expresiva del lenguaje”, *Elogio de la teoría*, traducción de Anna Poca Casanova (Barcelona, Península, 1983).

A manera de colofón, considero necesario comunicar algunas experiencias durante el desarrollo de este ensayo. Recibí diversos comentarios por parte de mi director de tesis, el doctor Alfonso Mendiola Mejía, quien me alentó y guió con la amabilidad y la sabiduría que lo caracterizan, particularmente en una entrevista, me informó que había encontrado en la librería electrónica casadellibro.com, el libro *La historiografía de la arquitectura moderna* de Panayotis Tornikiotis traducido al español y publicado por editorial Celeste. Cabe señalar, que esta publicación salió a la luz cuando el primer borrador de la traducción que presento ya había sido concluida en el mes de diciembre 2001. Considerando la existencia de esta publicación, se consultó con la Coordinadora en turno del Departamento de Historia, Dra. Jane Dale Lloyd, si esta situación podría considerarse invalidante para este trabajo, a lo que respondió que no, dado que la traducción estaba ya realizada previamente a la publicación. Como sugerencia, la Dra. Jane Dale Lloyd y el Dr. Alfonso Mendiola, me indicaron que sería interesante conseguir la edición española para compararla con mi traducción.

Solicité *La historiografía de la arquitectura moderna* de Panayotis Tornikiotis y algunos otros títulos a la librería en línea casadellibro.com, sin que tuvieran en existencia *La historiografía*. Al recibir el resto de los títulos solicitados, revisé *La experiencia de la arquitectura* de Steen Eiler Resmussen, publicado por editorial Celeste en el año 2000, una obra que ha sido reeditada en 27 ocasiones desde su aparición, en 1959 por la prensa del MIT. Con sorpresa y no menos molestia, en la última página leí: “En preparación: Panayotis Tornikiotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Pevsner, Kauffman, Giedion, Zevi, Benévolo, Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri”

He insistido en la búsqueda por obtener la traducción española de *La historiografía de la arquitectura moderna*, solicitándolo a la casa editorial que lo publicó, sin tener hasta la fecha respuesta a mi solicitud. Por lo tanto, este trabajo que inició buscando una aportación quedará en espera de ser confrontado con la versión editorial española.

Esta experiencia me condujo a reflexionar que la postergación ha sido una característica del trabajo que presento, ya que en enero del 2001 la traducción preliminar que ahora incluyo en este trabajo estaba concluida, y ha transcurrido más de año y medio para complementar el trabajo con el ensayo introductorio, justificándome personalmente con los argumentos más creativos. Entiendo ahora una de las observaciones que me comunicaron en Maestría en Historia: se aprende a escribir, escribiendo. Reconozco ahora, que mi panorama sobre la lectura, la escritura, la historia ha cambiado sensiblemente, tal como dice Tornikiotis en el prefacio de su obra “El problema principal no es que los textos hayan cambiado: el autor, en parte, también a ha cambiado...”

La contribución que los profesores de los seminarios de la Maestría consiste en la apertura de horizontes, debo reconocer honestamente, desconocidos para mí. Entre otras ricas experiencias, he aprendido especialmente con la redacción de este trabajo, que debo expresar en líneas escritas mi punto de vista sobre los temas que me interesan, “arriesgándome” al manifestar una postura. El resultado del trabajo servirá para aprender y, seguramente, mis trabajos siguientes también tendrán el mismo objetivo, ya que la acumulación del conocimiento es característica de la conformación de la teoría

PREFACIO

LA HISTORIOGRAFÍA: *la escritura de la historia; la historia escrita*. El significado más temprano de la palabra inglesa data de 1569, pero tiene las raíces griegas mucho más antiguas: es el *ιστοριογραφία* a de *ιστορία*, historia (narrativa), y *γραφειν*, escribir.¹ La palabra pasó del latín, al italiano y al francés, y su uso en alemán es análogo. En tiempos más recientes, su significado se ha desarrollado a lo largo de dos vertientes complementarias, refiriéndose por una parte a la persona del historiógrafo y, por otra, al objeto —esto es, su trabajo. En esencia, el historiógrafo era, hasta el tiempo de la *Ilustración*, un historiador oficial nombrado por una corte. Voltaire, mordaz como siempre, pero fundamentalmente exacto, escribió en su *Dictionnaire philosophique*: “En Francia, el nombre de historiógrafo se da normalmente a un hombre de letras quien, como a un pensionista, se le paga para escribir la historia, como se solía decir... “Es muy difícil para el historiógrafo de un príncipe no mentir; El historiógrafo de una república puede adular menos, pero no dice toda la verdad.”² Sin embargo, desde el siglo XIX, la palabra historiografía fue usada no sólo para referirse a la escritura de la historia, sino principalmente al *corpus* escrito de la historia, describiendo plenamente un conjunto de trabajos históricos bien constituidos: la historiografía del *Byzantium*, por ejemplo, la historiografía del reino de *Louis XIV*, o la historiografía de la arquitectura moderna. En otras palabras, denota el número total de las historias escritas sobre un período cronológico específico o la unidad temática, y que, por extensión, se aplica al conocimiento sobre el estudio más amplio de tal conjunto de obras. El uso más contemporáneo y erudito del

¹ Véase *The Shorter Oxford English Dictionary*, 3d ed., s.v. “Historiography.”

término es, por supuesto, el último, el cual es igual a lo que *historiografía* significa en mi título. No obstante, el sentido original permanece bajo la superficie de los textos y puede leerse entre líneas, al tiempo que revela el involucramiento esencialmente personal del autor (con o sin una corte magnífica) en la comprensión e interpretación de los eventos que él describe. Regresando al significado original de las raíces, nosotros casi podríamos decir que los historiadores recrean el curso de historia. Como se verá más adelante, ése es el verdadero campo de mi intervención en la historiografía de la arquitectura moderna: Yo exploro la manera en que el discurso histórico ha sido enunciado y el grado en que, finalmente, ha sido el vehículo para un específico y totalmente amplio punto de vista —en otras palabras, una teoría.

La segunda parte de mi título se refiere a la arquitectura moderna. Aquí, claramente, el significado se refiere al período cronológico específico y la unidad temática de este estudio historiográfico. Yo uso las palabras de arquitectura moderna y movimiento moderno como las descripciones equivalentes de la nueva arquitectura de los años veinte y los años treinta de este siglo y de su extrapolación —ambos en el sentido material (en los proyectos de los maestros y aquellos enseñados directamente por ellos) e ideológicamente (la recepción de modernidad)— durante las tres décadas que siguieron. Por supuesto, también uso otros equivalentes, usualmente cargados con matices adicionales y otras connotaciones (como el Estilo Internacional o el racionalismo), cuando pertenecen al vocabulario básico de los historiadores cuyas obras están examinando, como Henry Russell Hitchcock y Bruno Zevi. Si nosotros aceptamos que esa arquitectura moderna tenía un fin, entonces es ciertamente difícil de ubicar en el tiempo y en el espacio —a pesar de la

² Citado en *Le Grand Robert de la langue française*, 2d ed., s.v. “Historiographe.”

precisión de Charles Jencks que contendió si se “murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972, a las 3.32 p.m. (o por allí).”³ En este estudio, tomo como punto de vista que el interrogatorio del movimiento moderno, incluso a principios de los años setenta se movió hacia un *discurso diferente*, uno que continúa determinando la manera en que pensamos y el campo en que dirigimos nuestras investigaciones. Yo ubico lo que llamo el “fin” de la arquitectura moderna en ese momento en el tiempo —por lo menos con el propósito de fijar los límites necesarios en nuestro *corpus* y en la arquitectura escrita en general. Los cambios en el significado del término *moderno* en los textos del *corpus* y la relación más general entre lo viejo y lo nuevo que subyacen en la raíz de cualquier interpretación de modernidad son, a fin de cuentas, uno de los objetos principales de mi estudio. Estos se desarrollan más ampliamente en el último capítulo.

La primera forma que este libro tomó, se dio en 1987 y fue mi tesis para un Doctorat d'Etat en la Université de París VIII bajo la supervisión de Françoise Choay. Tengo una deuda especial de gratitud por su productivo consejo y la crítica de la primera, por su apoyo constante y por su insistencia, en los años por venir, cuando yo estaba bajo la fascinación de nuevos temas y otros proyectos, que yo debía echar otra mirada a *Historiographie de l'architecture moderne*. Los puntos de vista de todos los otros miembros del jurado Giorgio Ciucci, Hubert Damisch, Anatole Kopp y Geert Bekaert fueron decisivos en lo que se convirtió la reescritura de este estudio, como fue el consejo de Kostas Axelos, que había sido un miembro del jurado pero no se unió finalmente. Mi cordial agradecimiento a todos ellos.

³ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, (London: Academy Editions, 1977), p. 9.

Rescribir un texto después de un descanso de diez años es una tarea mucho más difícil de lo que parecería al principio. El problema principal no es que los datos hayan cambiado: el autor, en parte, también ha cambiado, moviéndose constantemente hacia campos más amplios. Éste, entonces, es un nuevo libro, aunque su concepto inicial, su idea, y su estructura siguen en las huellas de su antecesor. Durante los años intermedios, tengo que agradecer a mis estudiantes en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Tecnológica Nacional de Atenas, que me han enseñado cómo medir la comunicación creativa.

Las valiosas contribuciones fueron hechas por aquellos que leyeron el manuscrito y sus observaciones críticas han enriquecido la forma final del texto: Jean Louis Cohen, John Peponis, Savas Condaratos, y Elías Constantopoulos. Mi sincero agradecimiento a la fundación John R. Costopoulos, por su firme contribución a la traducción inglesa; a Dimitris P. Mantzounis; y, por supuesto, a John Solman que resistió mis quejas autoriales en esta, nuestra segunda colaboración en una traducción. A la Prensa de MIT, agradezco a Roger Conover quien se mostró apoyo a lo largo del proyecto, a Matthew Abbate su precisión editorial y a Jim McWethy por el diseño. También agradezco a aquellos que me han concedido permiso para reproducir ilustraciones y extractos de los libros en la historiografía de la arquitectura moderna. Especial agradecimiento a Bruno Zevi por su generosa y abierta declaración: “Usted es libre de citar cualquier cosa que desee de mis libros y de reproducir cualquier ilustración.” Eso da una dimensión de la verdadera dedicación al más profundo significado del trabajo intelectual.

INTRODUCCIÓN

DURANTE LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS del siglo XX, el cuestionamiento sobre la relación de la arquitectura y su historia ha sido uno de los temas más importantes en el debate sobre el curso tomado por la arquitectura. Todos hemos sopesado el nuevo rumbo declarado por el movimiento moderno en los años veinte y por los efectos que tuvo para la arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, todavía estamos intentando llegar a una evaluación del significado del “retorno al pasado” que era un rasgo de muchos, y muy importantes, proyectos producidos por arquitectos, especialmente en el período posterior a 1960. Es precisamente ese tema —la relación, en el tiempo presente, entre lo que existió en el pasado y lo que debe tener lugar en el futuro— que sirve como punto de partida para este libro. Entraremos con alguna profundidad en la significación del movimiento moderno e intentaremos tocar algunos de los puntos claves que involucran a su historia. En otros términos, intentaremos deconstruir el concepto de modernidad por medio de su propia historiografía. Esta exploración nos permitirá percibir la relación entre arquitectura, significado y tiempo; en otras palabras, podremos entender la dicotomía real entre lo conceptual y lo visible, y esto nos ayudará para que alcancemos las condiciones en que la historicidad de las formas arquitectónicas se basan.

Sin embargo, no partiremos de las relativamente recientes disputas de los años setenta, ochenta y noventa, ni reconstruiremos el largo fondo de ese debate que primero saltó a los frentes a mediados de los años sesenta e incluyó un grupo de eventos y discusiones interesantes. Enfocaremos nuestro interés en un conjunto de textos, escritos entre los tardíos

años veinte y los tardíos años sesenta que se presentan como las historias del génesis, triunfo y declive del movimiento moderno. Así, estaremos tratando con un conjunto de textos que proponen interpretaciones históricas de una arquitectura casi contemporánea con ellos, grabando los cambios del significado en la relación entre la arquitectura y su historia en un lapso de cerca de cuarenta años.

Los textos llamados “historias”, también revelan los campos en que nuestro análisis estará operando: la significación decisiva de las palabras y el carácter esencial de un discurso histórico que a fin de cuentas se prueba a sí mismo ser otro aspecto de la teoría. Cuando se leen estos textos uno tras otro, se dificulta distinguir entre las interpretaciones de eventos y fenómenos en el pasado reciente y un tipo de manifiesto sobre la arquitectura del futuro inmediato. En términos generales, las condiciones, las historias de la arquitectura moderna se basan en una posición sobre *el ser de la arquitectura*, en una teoría que toma la forma más o menos clara de *lo que debe ser* y normalmente proyecta *lo que deberá hacerse*. Las historias no son textos inocentes; los he tratado como objetos y he estudiado sus reacciones. Mi interés en este campo de estudio fue estimulado por una fascinación con los libros de historia arquitectónica moderna, libros que intentaron percibir y explicar una arquitectura que era casi contemporánea con ellos, mientras me alejaba de su dinamismo evolucionante *per se*. Estas historias exploraron lo que todavía era una tierra incógnita de nuevos proyectos en la luz de principios que debieron gobernar la arquitectura como una totalidad y en sus discursos ellos declararon reglas implícitas e hipótesis sobre la implementación de otro, y aún el más grande conjunto de proyectos: aquellos de la nueva arquitectura en una nueva sociedad.

Otro cimiento de mi estudio es el hecho de que durante muchas décadas esta literatura ejerció una poderosa influencia en el curso de la arquitectura —y de hecho todavía lo hace—, desde que la mayoría de los libros discutidos a continuación aún existen, normalmente en varios idiomas. Estas historias jugaron un papel significativo en la formación de muchas generaciones de arquitectos, proponiendo una interpretación global del movimiento moderno como históricamente definido y como un fenómeno irrevocable. Su impacto es comparable con los manifiestos teóricos como el de Le Corbusier, *Vers une architecture*, de revistas profusamente ilustradas como *L'Architecture d'Anjourd'hui* y de las colecciones clásicas de los proyectos de los grandes maestros.

Las coincidencias de todas estas historias consisten en los eventos arquitectónicos del movimiento moderno, ya que —de una u otra manera— todos ellos tratan exactamente con el mismo objeto. Y aún las genealogías, interpretaciones y descripciones que ellos dan de ese objeto difieren ampliamente al enunciar diferentes discursos basados en diversas creencias sobre la sociedad, la historia y la arquitectura. Así, debemos ya sea reconocer la existencia simultánea de un número plural de narrativas, cada una de ellas relaciona la misma serie de eventos de una manera diferente o aceptar que había varios movimientos modernos, cada uno ocupando un juego de posturas ligeramente distinta a los otros. Esta observación no significa, por supuesto, que exista igual número de movimientos modernos como historiadores de ellos, pero hay igualmente un número similar de posibles discursos sobre los mismos eventos en cuestión. Una lectura paralela de estos textos históricos debe revelar los cambios en esta formación discursiva en contraste con su objeto relativamente estable (el movimiento moderno), al tiempo que plantean el cuestionamiento de las diferentes maneras en que los mismos eventos se recibieron y la modulación en su

transmisión, de acuerdo con los objetivos que los diferentes historiadores se fijaron para ellos.

En mis lecturas sucesivas, llegué a la conclusión de que por encima de los cambios explícitos en el significado y el objeto de las historias de la arquitectura moderna, hay también un cierto común denominador que teje la trama de un discurso distintivo. Tanto la teoría como la historia se basan en una misma estructura cohesiva que consiste simultáneamente de (1) una creencia sobre la historia (es decir, una filosofía de la historia) y por consiguiente un punto de vista sobre la historia de la arquitectura como una totalidad; (2) una visión social que proviene de la convicción de que el cambio social y arquitectónico se unen indisolublemente; (3) una tesis sobre el ser de la arquitectura proyectado hacia una red de componentes ejemplares a través de los cuales se formula, por una parte, el tejido de la interpretación histórica y, por otro, la regla para la producción arquitectónica en el tiempo futuro. Por tanto, las historias proyectan los términos para la *arquitectura que vendrá*, identificando la investigación en el pasado con el pensamiento teórico.

Partiendo de estos pensamientos, intenté identificar y demostrar los rasgos individuales de los textos que fueron escritos por los historiadores de la arquitectura y definir un personaje histórico. Por una parte, intenté definir lo que estos textos *no son*, buscando la medida de sus desviaciones del objeto común —un discurso que a veces tiende a establecer los cimientos del movimiento moderno— y en ocasiones a cuestionar su significado; y por otra parte, intenté definir lo que los textos *son*, yuxtaponiendo sus intenciones implícitas contra sus objetivos explícitos para determinar su verdadero estado. En otras palabras, busqué lo que es constante y lo que es variable de un autor a otro, examinando las reglas por las

cuales su conocimiento es producido. Yo deseé revelar las estructuras discursivas que articulan los textos históricos y establecen su tipología.

Con este propósito, el mundo construido ha sido puesto en paréntesis; nuestro objeto es el orden del discurso.¹ Aquí sólo estamos tratando de la arquitectura escrita y sólo del punto de vista del historiador: los textos llamados historia (y más raramente también teoría), textos que ponen los cimientos para la arquitectura del futuro en una interpretación histórica del presente y el pasado reciente. Como resultado, este libro no propone ciertamente la verdadera historia del movimiento moderno; ni siquiera propone la historia de las historias del movimiento. Mi objetivo constante fue escapar del contenido superficial de los textos y capturar la esencia de su estructura para lanzar alguna luz en sus profundidades más oscuras (es decir, lo que estaba diciéndose en lo que era escrito), usando tres direcciones diferentes que constituyen la entretela de mi lectura: historia, sociedad y arquitectura. He intentado reconstruir un texto invisible que llena los huecos en el texto escrito. Por tanto, no estaré dirigiendo así un análisis lingüístico del significado, ni es mi objetivo escribir la historia del referente. Yo deseo simplemente examinar el discurso de los historiadores de la arquitectura moderna, un discurso histórico que, parafraseando a Foucault, asumo que es una *práctica discursiva* que sistemáticamente forma los objetos de los cuales habla.²

¹ Por la selección de palabras, estoy en deuda con Françoise Choay; Véase *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*, (Cambridge: MIT Press, 1997), pp.1–14; Originalmente publicado como *La règle et le modèle Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, (Paris: Editions du Seuil, 1980). Mi análisis sobre las cosas dichas y mi descripción de los **discursos** también se refieren a Michel Foucault, *The Order of Things: The Archaeology of Human Sciences*, (New York: Pantheon Books, 1970); originalmente publicado como *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, (Paris: Editions Gallimard, 1966); y también, *The Archaeology of Knowledge, y, The Discourse on Language*, trad. de A. M. Sheridan Smith, (New York: Pantheon Books, 1972); originalmente publicado como *L'archéologie du savoir*, (Paris: Gallimard, 1969).

² Véase Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, p.49.

De igual manera, he quitado el contexto general y específico de los procesos desde donde nuestras historias surgieron. No examinaré las historias como las funciones de las condiciones culturales, económicas o políticas en que fueron escritas, o como funciones de la producción real del espacio construido. No estoy interesado en las personalidades o en las actividades específicas de los individuos en el campo de la arquitectura o el urbanismo. Los protagonistas en este libro no son los autores y por lo tanto no intentaré elucidar sus pensamientos refiriéndome a sus detalles biográficos o el ambiente real en que los libros fueron escritos. Por esta razón no hay fotografías de los autores en las páginas que siguen y porque la mínima de información biográfica ha sido consignado al campo latente de las notas. Todavía aún más enfáticamente, no tengo intención alguna de examinar las conexiones que pudieran existir entre los textos históricos y los espacios reales, la existencia material de la arquitectura a que ellos se refieren. Me limitaré a un análisis del discurso histórico como yo lo leí en el espacio de los textos seleccionados para mi *corpus*. Y es por eso que las ilustraciones no muestran los edificios en el mundo real: ellos reproducen páginas de los libros. Los edificios son citas, con todos los defectos familiares de las técnicas de reproducción de segunda mano.

Estoy abierto a la crítica sobre esta remoción deliberada del contexto social, económico y cultural del contexto de las condiciones técnicas que involucran el proceso de construcción, y —sobre todo— de los actores principales, los propios historiadores con todo el peso de afinidades e influencias que arrastran con ellos. No es ciertamente mi intención subestimar el papel decisivo que esos parámetros jugaron en el nacimiento de arquitectura moderna y en la producción de los textos en que ese hecho fue registrado. Las historias nunca pueden entenderse fuera del contexto que guió la mano del autor. No obstante, el contexto (si es el

levantamiento del fascismo o la reconstrucción de la posguerra) y las personalidades (si ellos son judío alemanes que huyeron como los refugiados a la Gran Bretaña o los demócratas italianos comprometidos en la lucha para el futuro social de su país) nada tienen que decirnos sobre la naturaleza del *discurso escrito per se*, sobre todos los hilos que, cuando leemos, entran en nuestra construcción de una explicación fiable del *cómo* y *él por qué* de los propios textos.

Mi análisis se basa en un nivel diferente. Yo examino textos que podría decirse que han sido reconocidos como autoritativos, encima de y sobre el tiempo y el espacio, enfocando mi atención en el tiempo en que nosotros los leemos. Los considero como proyectos escritos que han sido soltados de la mano del autor y del impacto del medio ambiente, como objetos que son accesibles a nosotros independientemente a las condiciones en que fueron escritos. Aquí, el factor importante es la relación que se desarrolla entre el texto y sus lectores: el elemento significativo es el *contexto de lectura*. El significado se produce por la recepción cambiante de las historias, que se convierten en objetos que juegan su papel en el proceso continuo de una arquitectura contemporánea que está muy distante de las condiciones originales en que los textos fueron escritos. Aunque sería posible proponer una historiografía de la arquitectura moderna que enfocaría su atención en las causas de la proliferación geográfica, temporal o cultural de las historias, he escogido trabajar en el plano de una lectura diferencial de ellos excavando el significado que ellos producen cuando se ponen conjuntamente sobre la mesa del lector —hoy día en nuestra mesa.

Por consiguiente, mi abordaje consiste en una serie de análisis de los textos, seguida por un esfuerzo por producir una síntesis sistemática dirigida a exponer la comprensión teórica. Examinaré el modo de existencia o *el ser* de las historias del movimiento moderno sin

intentar definir algo que *debe ser o debe hacerse*. Dado este enfoque metodológico, la selección de textos a poner sobre la mesa para el análisis es un factor de gran importancia. Antes de hablar sobre los textos seleccionados, sin embargo, trataré del criterio para la exclusión; es decir, explicaré por qué no he incluido en el *corpus* de mi historiografía ciertos libros que generalmente se consideran como claves para los cimientos del movimiento moderno y su interpretación.

Al centro de nuestro interés subyace el discurso histórico, que por supuesto en algunos casos toma la forma suplementaria y normalmente implícita de un discurso crítico o arquitectónico e indirectamente, aunque claramente, estados de *lo que ha de ser o lo que ha de no ser*, lo que la arquitectura moderna *debe ser para gustar o no debe ser para gustar*. Sin embargo, el discurso crítico y arquitectónico articulado principalmente por arquitectos como la parte del proceso de formular, defendiendo u oponiendo, los principios y proyectos de la arquitectura moderna no es el objeto de mi investigación. Este discurso dual (crítico y arquitectónico) toma a menudo la forma suplementaria de un discurso histórico, que sirve para reforzar los argumentos principales pero no se apropia del papel, función o importancia de historia *per se*. La mayoría de las personas probablemente estaría de acuerdo en que los textos de Le Corbusier y Adolfo Loos, y lo que es eficazmente el cuadro dibujado de Walter Gropius³ y Ludwig Hilberseimer⁴ pertenecen, de una manera u otra, al campo del discurso crítico o arquitectónico a pesar de sus referencias abiertas o encubiertas del pasado. Ellos son la fuente de material en las manos del historiador, pero enuncian un discurso que no es histórico y por consiguiente no caen dentro del campo de una historiografía de la arquitectura moderna. Sin embargo, las razones por las que yo he

³ Walter Gropius, *Internationale Architektur*, (Munich: Albert Langen, 1925).

excluido algunas de las escrituras seminales de los años veinte y los años treinta, textos que hicieron una firme contribución para determinar las pautas teóricas del movimiento moderno —como los libros de Adolf Behne, Bruno Taut, Walter Behrendt y Gustav Adolf Platz— no son tan evidentes. Para explicarlos con mayor claridad, permítanos examinar más cercanamente el tipo de discurso que ellos enuncian.

El *Der moderne Zweckbau* de Adolf Behne, se publicó en 1926 y está entre los primeros libros sobre el establecimiento y entendimiento del movimiento moderno.⁵ Al contrario de los libros escritos por arquitectos que hablan, en efecto, a través de su propia obra, Behne escribe del trabajo de otros,⁶ del trabajo hecho por los arquitectos de su época, acentuando su modernidad y juzgando sus valores. En este sentido, él podría por supuesto estar entre los autores en nuestro *corpus* historiográfico. Pero el libro de Behne destaca —desde su primera página— una definición del *ser* más profundo de la arquitectura que contrasta función y obra, necesidad y demandas estéticas, antes de empezar con una descripción global de la arquitectura en las condiciones de un discurso crítico y arquitectónico. No existe en absoluto alguna dimensión de interpretación histórica en su texto más allá de unos dos párrafos del primer capítulo dedicado a la simple observación de que la arquitectura del barroco ha declinado “en las últimas décadas... en un árido academicismo”; al que él puso correctamente “a una oposición determinada.”⁷ En esencia, todo comienza en la última década del siglo XIX, sólo treinta años antes de la escritura del libro que está arreglado en

⁴ Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927).

⁵ Adolf Behne, *The Modern Functional Building*, trad. de Michael Robinson, (Santa Monica: Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, 1996); originalmente publicado como *Der moderne Zweckbau* (Munich: Drei Masken Verlag, 1926). El libro fue reeditado en Alemania en 1964 y traducido al italiano (1968) y al español (1994). Referirse a la edición estadounidense.

⁶ Adolf Behne (1885-1948) estudió arquitectura e historia del arte. El se ocupó en los campos de la educación técnica y la crítica de la arquitectura y publicó libros y colaboró en las más importantes revistas de su tiempo.

tres breves capítulos que usan dichos como títulos: “No más una fachada sino una casa;” “No más una casa sino un espacio como forma;” y “ya no más un espacio con forma sino una realidad diseñada.”

Behne es crítico, amargo o silencioso sobre los arquitectos que son ahora reconocidos como los más grandes representantes del movimiento moderno pero que en ese momento no ocupaban un lugar similar en el marco de su teoría arquitectónica. Su persistente enfoque germánico vio la nueva arquitectura como limitada estrictamente a los Países Bajos, Alemania y Austria, con muy pocas excepciones, principalmente en lo que era entonces la Rusia revolucionaria. Su libro fue realmente valioso para los historiadores de la arquitectura moderna que son de nuestro interés aquí y el cual es valioso para los estudiantes de la vanguardia alemana en el período de la entre guerra, pero no es una historia de arquitectura moderna y no exige ser: es un texto polémico, una especie de manifiesto con un campo de visión claramente determinado.

A primera vista, la dimensión histórica parece ser más evidente en el extenso libro publicado por Gustav Adolf Platz en 1927: *Die Baukunst der neuesten Zeit*.⁸ La primera de sus tres partes es titulada “El Nuevo Movimiento en el Arte de Construir (una Revisión Histórica);” empieza con “los caos morfológicos del siglo XIX” y después termina de doce capítulos con “la solidaridad internacional de la nueva edificación.” A pesar de la primera impresión creada por el encabezado, los caos morfológicos del siglo XIX son una declaración de dos y un medio paginas de extensión; esto es seguido por un volumen

En 1933 se vi obligado a dejar de la docencia, pero permaneció en Alemania y continuó publicando al canalizar sus intereses en temas históricos inocuos.

⁷ Behne, *The Modern Functional Building*, p.91.

⁸ Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, (Berlin: Propyläen Verlag, 1927); una segunda edición revisada y corregida apareció en 1930. Me refiero a ésta segunda edición.

increíble de información sobre la arquitectura del siglo XX, mientras se enfatiza particularmente en los temas técnicos y constructivos con un vigoroso interés en los problemas que directamente conciernen a las aplicaciones arquitectónicas en Alemania. No existe discurso histórico con la excepción de las referencias esparcidas en los ejemplos de las estructuras del siglo XIX. El discurso de Platz es por excelencia arquitectónico. Siendo él arquitecto del sector público,⁹ Platz permite que sus páginas sean dominadas por las preocupaciones de los arquitectos, organizando y clasificando información para ayudarlos a mantenerse actualizados en los desarrollos, ganan un buen entendimiento de los procesos contemporáneos y así determinan sus propias prácticas de diseño. Esta tarea se asigna principalmente a la tercera parte del libro, cuyos trece capítulos cubren temas como la planta libre, el espacio y la estructura material; “Función”, “Estructura metálicas” y “Concreto y estructuras de concreto reforzado”.

El texto hace una parada bastante abrupta en la página 199 para dar paso a un diluvio de ilustraciones. Las más de 300 páginas que siguen (en la edición de 1930) conforman una de las colecciones más impresionantes de imágenes de arquitectura moderna en lo que se refiere a su materia subjetiva, la calidad de las fotografías y la representatividad de sus materiales. Sin ahondar en el punto, podría decirse que el *corpus* de las ilustraciones es más importante que el texto del libro, porque en esencia este cimienta la imagen de la arquitectura moderna en toda su majestuosidad contradictoria. En el momento de publicación, en particular, el discurso de la imagen pudo transmitir significados de importancia catalítica para la función de la comunicación.

⁹ Gustav Adolf Platz (1881-1947) estudió arquitectura en Berlín y en Dresden y después trabajó principalmente en Mannheim como urbanista después de 1913 y como Stadtbaudirektor (urbanista director) después de 1923. En 1934 fue obligado a salir de Alemania, pero a diferencia de otros reconocidos emigrados de la arquitectura moderna, él regresó a su puesto en el sector público después de la guerra.

La arquitectura que Platz nos *muestra* que no está estrechamente definida por lo que se refiere a su dimensión innovadora o radical. Incluye, en una base igual, los proyectos de arquitectos como Heinrich Tessenow que defendió una arquitectura no vanguardistas, "cheek by jowl", con un gran número de nuevos proyectos y nombres ahora completamente desconocidos fuera del estrecho círculo de expertos y completamente ausente de las historias que nosotros estaremos tratando más adelante en este libro. Esta yuxtaposición revela lo que es en realidad una ausencia de un enfoque polémico y por consiguiente permite eclipsar el discurso crítico. *Die Baukunst der neueten Zeit* se mueve entre el texto y la imagen, mientras proporciona ingeniosamente la información y el material que nos permiten leer y ver la arquitectura de tiempos recientes ensamblada en un *corpus* completo. Ello, después de todo, era el razonamiento detrás de los volúmenes de la extensa serie publicada por Propylaen Verlag. Pero el eclipse, tanto del discurso crítico como del histórico, le otorgan al libro un carácter mucho más aplicado de lo que aparenta y, desde luego, lo priva de cualquier derecho de llamarse la *historia*.

El libro de Bruno Taut, *Modern Architecture*, fue escrito en inglés y publicado en Londres en 1929 en respuesta a una comisión de la editorial con el propósito de iniciar al lector británico en el desarrollo y principios del "nuevo movimiento," esto es, la arquitectura moderna.¹⁰ Aunque el texto está bien organizado con posiciones altamente específicas y orientadas sobre la esencia de la arquitectura, las 212 páginas del libro son dominadas por las 284 grandes fotografías que llevan el mayor peso de presentar toda la variedad de arquitectura moderna. Además, el carácter central del libro es su autor, el arquitecto Bruno

¹⁰ Bruno Taut, *Modern Architecture*, (London: The Studio; New York: A. & C. Boni, 1929). Una versión alemana, *Die neue Baukunst in Europa and Amerika*, (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1929), fue publicada en el mismo año y reimpressa en 1979. Me refiero a la versión británica.

Taut.¹¹ Después de consagrar una o dos fotografías a la obra de cada arquitecto (tantas como siete para Adolfo Meyer, Le Corbusier y los hermanos Perret), Taut procede a utilizar 25 ilustraciones en su propia obra, finalmente (aunque implícitamente) identificando la mejor expresión del nuevo movimiento con sus pensamientos y obra.

El libro inicia con una búsqueda para responder a la pregunta “¿Por qué un nuevo movimiento?”¹² —la cual se convierte entonces en la respuesta a otra pregunta básica, ¿qué es la arquitectura moderna?”¹³ Como resultado, se tiene una definición de arquitectura desarrollada en cinco puntos¹⁴— y una definición que aunque radical, también defiende que la esencia de la arquitectura ha sido y siempre será una: Estamos convencidos “que nuestra concepción de arquitectura actualmente es muy semejante a aquella descrita en el pasado, en cuanto existe solo una idea del arte de arquitectura y no varias.”¹⁵ El pasado y la historia existen, pero no tienen función esencial alguna en el texto y las ilustraciones de Taut. Esto no sólo es porque él cree que la “historia no es en sí misma no constante y por consiguiente no objetiva,”¹⁶ o simplemente porque él argumenta que “sólo el ojo del presente, puede como una luz de búsqueda, iluminar a merced ciertos aspectos de la cultura antigua;”¹⁷ También es porque Taut revisa el pasado en el nivel de ideas eternas para explicarnos que la esencia de arquitectura en el nuevo movimiento es la misma que la esencia de la arquitectura en general: Lo que no es arquitectura... tampoco puede ser arquitectura

¹¹ Bruno Taut (1880-1939) estudió arquitectura en Stuttgart. Él diseñó un considerable número de grandes edificios —en su mayoría conjuntos habitacionales— aunque también dedicó un importante espacio en su obra al utopismo y a la escritura de ensayos. Para una revisión general de su obra, véase Kurt Junghann, *Bruno Taut, 1880-1938*, (Berlin: Elefant Press, 1983), y Lain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

¹² Taut, *Modern Architecture*, p.2.

¹³ *Ibíd.*, p.5.

¹⁴ *Ibíd.*, pp.8-9.

¹⁵ *Ibíd.*, p.5.

¹⁶ *Ibíd.*, p.3.

¹⁷ *Ibíd.*, p.5.

moderna.”¹⁸ “Taut no niega, no lucha, y, lo más importante, no repudia cualquier pasado con el objeto de basar el presente en él. La arquitectura que él critica en el pasado tiene precisamente las mismas debilidades que la arquitectura que él critica en el presente y la mejor respuesta a ambos se da por el nuevo movimiento expresado en los proyectos ilustrados y sobre todo en su propio trabajo.

Taut por supuesto, emplea una genealogía descriptiva de la arquitectura moderna, registrando los esfuerzos positivos y partiendo del trabajo y escrituras de Schinkel. Él entonces da énfasis al pensamiento de Ruskin y Morris en Inglaterra, y al trabajo de los ingenieros en Francia y los Estados Unidos, inscribiendo el nuevo movimiento en la perspectiva de una actitud colectiva y una objetividad práctica (*Sachlichkeit*) que señalan el camino a los *Pioneers of Modern Architecture* de Nikolaus Pevsner. Sin embargo, cuando leemos u hojeamos *Modern Architecture*, comprendemos que ciertamente no estamos tratando con un discurso histórico. Bruno Taut es, y escribe como artista creativo que, mientras tiene un poco de entrenamiento tanto en la historia como en la teoría, está principalmente interesado en el *ser* de la arquitectura contemporánea y en enseñar la dirección al futuro. Él interpreta menos de lo que él “construye.” Y, por supuesto, está dirigiéndose a los arquitectos creativos, proponiendo a ellos el pensamiento aplicado y un amplio repertorio de arquitectura moderna en la práctica, dividido en nueve secciones en el criterio funcional: los edificios industriales; las oficinas, las tiendas, los restaurantes, etc.; los departamentos; los suburbios; las casas; las escuelas; los centros de salud, etc.; los vestíbulos, los teatros, los estadios, etc.; los edificios religiosos. Su discurso es

¹⁸ *Ibíd.*, p.5.

inequívocamente arquitectónico, localizándose en el mismo campo conceptual y en el mismo nivel que el discurso de Le Corbusier y Adolfo Behne.

Modern Building, fue publicado por Walter Curt Behrendt en 1937 y se dirigió primeramente y sobre todo a lectores americanos,¹⁹ se esfuerza por usar palabras simples y ejemplos históricos para explicar cosas que fueron establecidas como hechos en otros lugares y en otros libros. Sin duda, había un *retoure à l'ordre* a lo largo del mundo en los tardíos años treinta, y “los nuevos edificios del Gobierno de los Estados Unidos construidos en Washington en 1934”²⁰ y el “nuevo Ayuntamiento en Estocolmo”²¹ eran los ejemplos más llamativos de un tardío pero todavía floreciente eclecticismo; era como si el movimiento moderno nunca hubiera existido en absoluto y esto justificó en alguna medida amargas polémicas. El libro de Behrendt, sin embargo, es claramente profundo. Su autor articula un discurso crítico que se preocupa menos por el rechazo de lo que había existido antes de lo moderno con una conciencia del *ser* y la *apariencia* de la nueva arquitectura. A ello se le agrega el peso de un discurso arquitectónico que no tiene intención alguna de tomar la forma de historia y no lo hace. *Modern Building* se ubica estrictamente dentro del lugar y tiempo de su enunciación: no desea interpretar el pasado, ni propone una genealogía

¹⁹ Walter Curt Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, (New York: Harcourt Brace; London: Martin Hopkinson, 1937; reimpresso, Westport, Conn.: Hyperion Press, 1979). Behrendt (1884-1945) nació en Alemania y trabajó como arquitecto en el sector público —mientras publicaba prolíferamente— antes de partir de su tierra natal en 1934 e iniciar nueva carrera en el nuevo mundo. La amistad y estima de Lewis Mumford le valió una invitación para que diera una serie de ponencias públicas sobre la construcción moderan en el Dartmouth College en el invierno de 1934–1935. Tal y como lo señala Behrendt en sus agradecimientos, estas ponencias formaron el núcleo de su libro, el cual Mumford posteriormente describió como “el mejor documento sobre el movimiento entero, al mismo tiempo conciso y amplio, con una perspectiva histórica y una rica perspicacia sobre la naturaleza de nuestro tiempo así como de sus problemas sociales y arquitectónicos”. Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, (New York: Reinhold, 1952, p. 422). El libro más importante publicado antes de salir de Alemania fue *Der Sieg des neuen Baustils*, (Stuttgart: Fr. Wedekind, 1927), actualmente se está traduciendo al inglés y será publicado por el Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities. Véase también M. David Samson, “Unser Newyorker Mitarbeiter: Lewis Mumford, Walter Curt Behrend and the Modern Movement,” en *Journal of the Society of Architectural Historians* 55, no.2 (Junio de 1996), pp.126-139.

²⁰ *Modern Building*, de Behrent, p.31.

del presente. Ya conoce esas cosas, al igual que todos los demás y las pide prestadas de otros aún cuando hace el reacomodo de sus palabras desde un nuevo ángulo. La ambición de Behrendt es salvaguardar el progreso de la arquitectura en el futuro inmediato.

Por supuesto, su texto posee algunos de los componentes de un discurso histórico. Algunos de sus capítulos se consagran a presentar momentos seleccionados del pasado, partiendo del Renacimiento. Pero tal y como él explica en su prólogo, su discurso no es histórico: “En lugar de una historia de la arquitectura moderna completa acerca de los nombres y los datos biográficos, este libro es un ensayo en el espíritu de la edificación moderna...” Una breve selección de libros históricos, que ya existen por centenares y ofreciendo valiosas fuentes de información, se encontrarán en la bibliografía. El autor ha hecho uso de ellos agradecidamente para su propio beneficio... para rastrear el surgimiento y desarrollo de ideas que determinaron la edificación moderna y prepararon el advenimiento de un nuevo estilo.”²² Las extensas referencias al pasado no son suficientes para convertir un libro en historia. Aunque Behrendt se refiere a los temas principales que juntos tejen la genealogía de la nueva arquitectura, como los historiadores de arte estaban registrando (Nikolaus Pevsner en Morris y el Art Nouveau, Emil Kaufmann en la relación de Ledoux a Le Corbusier), y aunque su tratamiento de preguntas históricas es estilista y lleno de observaciones agudas no puede ciertamente decirse que él aporte una interpretación integrada: su libro es un juego de comentarios fragmentarios y las posiciones críticas que poco a poco van a marcar el problema tópico de la nueva arquitectura. Por otra parte, él es totalmente consciente de lo estético, lo funcional y los elementos constructivos de la edificación, qué él describe con absoluta claridad. Él entiende el significado exacto del

²¹ *Ibíd.*, p.32.

arreglo de los espacios en una planta arquitectónica y tiene completo control de la terminología para comparar entre dos arquitectos como Wright y Le Corbusier, prefigurando la crítica de posguerra de Bruno Zevi en este respecto. Por sobre todo, él se expresa en términos arquitectónicos dirigiéndose a arquitectos y no como un historiador del arte que describe las formas pintadas o esculpidas para un amplio número de lectores cultos. Como resultado, él se enfoca en problemas conectados con el papel del arquitecto como el “compositor” de proyectos y giran alrededor del diseño de edificios en el futuro inmediato. Su discurso es simultáneamente *crítico* y *arquitectónico*, pero no es histórico.

Existen diferencias en el objetivo, la estructura y el medio de la narrativa metódica en que consisten en las verdaderas historias de arquitectura moderna. La narrativa se piensa para servir como una interpretación del relativamente reciente pasado, se puede basar el predominio del movimiento en el presente y, posiblemente, su proyección en el futuro, aunque sin dejar el enfoque global de las materias, la metodología establecida que usó en la disciplina y, en la mayoría de los casos, el punto de vista del narrador académico. El *discurso histórico* se enuncia desde una posición claramente definida, se envuelve en un estilo erudito y se acompaña de una cuidada documentación que le asegura el prestigio incontrovertible de la *historia*. Es un *discurso* que narra los eventos reales dentro del campo conceptual de una disciplina ampliamente aceptada. Cuando se expresa desde tal posición, también puede funcionar como un vehículo para un discurso crítico y arquitectónico, pero lo hace de tal manera como automáticamente para limpiarse el mismo de cualquier carga dudosa de creencias personales o teorías de una naturaleza efímera o parcial. Nosotros nos

²² *Ibíd.*, p. v.

confinaremos así a los textos que se expresan conscientemente en la forma de historia, investigando su denso tejido para la dimensión implícita de la teoría.

El corpus de historias que será analizado en los capítulos siguientes ha sido escogido usando dos criterios: el grado en que ellos son representativos y el enfoque o *démarche* de sus autores. Los textos escogidos están relativamente limitados en número pero son representativos de las principales direcciones de cuestionamientos que pueden ser encontrados en la historia del movimiento moderno, desde su aparición en los años veinte a su desaparición por los años sesenta. También he tenido presente el impacto que estas historias tuvieron en la formación de la percepción colectiva de la arquitectura moderna. Los textos están presentados por Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Henry Russell Hitchcock, Bruno Zevi, Leonardo Benévolo, Reyner Banham, Peter Collins y Manfredo Tafuri: Sobra decir que ellos no cubren el completo rango de interpretaciones históricas del movimiento moderno, pero proporcionan una oportunidad de yuxtaponer el *démarche* que yo veo como estructuralmente o históricamente más significativo. La pregunta de la representatividad no se define por lo que se refiere en términos de tiempo, espacio o nacionalidad de los autores: su definición es cuestión de *démarches* que difieren. Esto explica la ausencia de un número de historias que han sido ampliamente leídas y son sumamente influyentes, junto con la completa ausencia de historias de origen francés —a pesar del decisivo papel jugado por Francia en el desarrollo de arquitectura moderna. Los escritos de reconocidos autores como Jürgen Joedicke,²³ Vincent Scully²⁴ y Pierre

²³ Véase Jürgen Joedicke, *A History of Modern Architecture*, trad. de James C. Palmes, (London: Architectural Press; New York: Praeger, 1959); originalmente publicado como *Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*, (Teufen: A. Niggli; Stuttgart: Gerd Hatje, 1958).

²⁴ Véase Vincent Scully, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*, (New York: George Braziller, 1961).

Francastell²⁵ son de indudable importancia y a veces tratan con aspectos del temario que no serán encontrados en los nueve autores de nuestro *corpus*. Pero el discurso que ellos articulan no propone, desde mi punto de vista desde luego, un nuevo *démarche* sustancialmente diferente o fundamentalmente nuevo.

Para percibir la estructura del discurso en estos textos, los he estudiado en tres dimensiones complementarias que sirven como las tres hipótesis activas para separarlas y analizarlas:

1. La dimensión histórica: la concepción de historia en que se basa la relación entre el pasado, el presente y el futuro de la arquitectura.
2. La dimensión social: la relación entre la visión arquitectónica y un programa social; en otras palabras, la naturaleza en la forma en que la arquitectura y el cambio social se articulan, lo que depende principalmente del compromiso del autor.
3. La dimensión arquitectónica: las maneras en que una posición sobre la esencia de la arquitectura ya sea proyectada o no hacia el futuro. En cierta medida, las otras dos dimensiones dependen de ésta.

Una lectura comparativa de los textos en el *corpus* en la luz de esta red analítica hace posible identificar tres familias por la manera que los asuntos son tratados²⁶ (el capítulo final se tratará de esta tipología con mayor profundidad.) El primer grupo de textos que denomino *operativos*, refleja el optimismo que permeó a dos generaciones de “constructores” cuando ellos proclamaron —de maneras que eran variantemente explícitas y polémicas, la victoria de la arquitectura que también era el objeto de su investigación

²⁵ Véase Pierre Francastel, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, (Paris: Editions de Minuit, 1956).

²⁶ La división en familias, y más generalmente, en la tipología de *démarches* en el discurso cognoscitivo, se debe mucho al trabajo analítico de Algirdas Julien Greimas; Ver Greimas et al., *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, (Paris: Hachette, 1979).

histórica. Primero, la historia construye los cimientos del movimiento moderno (Pevsner, Kaufmann y Giedion); Entonces confirma la victoria del movimiento y repropone su optimismo (Zevi, Benévolo). El segundo grupo que he llamado el *derogative*, examina y declara las reglas para no aplicar la regla —en este caso, la arquitectura moderna. Aquí difiere claramente del enfoque operativo cuyo propósito es, en efecto, establecer una regla. El *démarche* del *derogative* refleja la actitud cuestionante de una generación desilusionada que llamó a juicio —de manera polémica, aunque marcadamente más filosófica— la arquitectura que también estaba investigando. Aquí, por una parte, la historia busca la verdadera sustancia del movimiento moderno para usarlo como un cimiento para el desarrollo de una arquitectura más elevada (los discursos verídicos de Banham y Collins); en el otro, cuestiona el modo de existencia del movimiento moderno *per se*, para establecer los cimientos teóricos de una arquitectura diferente, la cual, por supuesto, descansa en el futuro (el discurso interrogatorio de Tafuri). La tercera y última categoría revelan una tendencia a anular cualquier interés en las situaciones como aquellos descritos anteriormente. Aquí el *démarche* es uno de interpretación pura que se presenta como *objetivo* y así, ajeno a cualquier tipo de compromiso con la arquitectura (Hitchcock).

Tal clasificación claramente dicta una necesidad por la diferenciación y elucidación, dado que los tipos diferentes de *démarche* tienen rasgos en común y se traslapan entre sí. De hecho, en algunos casos podemos identificar, bajo la estructura dominante, estratos discursivos de un tipo diferente que tienden a empañar nuestras líneas divisorias originales y demuestra cuan difícil es hacer las estrictas distinciones entre los diversos tipos de discursos enunciados.

Para poder aplicar métodos específicos y controlados a mi análisis, he limitado el horizonte del *corpus* estudiando sólo un libro de cada autor. Esta limitación además de la selección de los autores, sólo fue violada en dos casos especiales: algunos de los textos de Hitchcock y Zevi se complementan entre sí en un proceso de evolución que refuerza nuestra búsqueda. En general, sin embargo, he analizado solo los trabajos que yo creo que son más representativos del discurso articulado por los autores sobre el estado histórico del movimiento moderno. Con muy pocas excepciones que relacionan al texto o las ilustraciones, he usado las primeras ediciones de los libros y sus primeras traducciones al inglés. Es una de las opciones clásicas del estudiante que los originales siempre deben ser completamente predominantes. Aquí, sin embargo, la situación difiere. La primera versión del texto es, por supuesto, primera, y es de importancia decisiva para el tipo de historiografía que se dirige al contexto en que el libro fue escrito. Pero la mayoría de las historias de la arquitectura moderna tratan con la interpretación de una situación conforme esta evolucionó —en términos tanto del objetivo en sí mismo y su apreciación crítica. Los importantes libros de Pevsner, Giedion y Zevi evolucionaron constantemente a través de las décadas, y las adiciones y cambios que se hicieron a ellos son de gran importancia. La importancia de la primera edición rivaliza por eso con la última, y las fases intermedias no deben pasarse por alto. La última versión de Giedion no tiene ciertamente la originalidad de la primera, pero resume la experiencia global, activa del autor y es el vehículo para sus vistas finales sobre la materia. También es la versión que se ha leído por más de treinta años en las escuelas de arquitectura y todavía se encuentra en los estantes de arquitectos. Ha hecho mucho para formar la concepción actual del movimiento moderno, *nuestra* concepción de él, es decir, el punto de vista del cual nuestra generación mira el movimiento

moderno, un punto de vista que es parte del contexto para nuestras lecturas. Por lo tanto, él insiste en que el original no debe ser visto como un mandamiento inviolable.

Yo examino los textos en el *corpus* en una sucesión basada en sus *démarches*, como dije anteriormente. Con la sola excepción de Hitchcock, este orden es también idéntico al orden cronológico en que los textos fueron publicados. Retomo a los tres historiadores del arte, con su antecedente común en la tradición educativa alemana (Pevsner, Kaufmann y Giedion), juntos en un solo capítulo en vista de la similitud entre sus *démarches* que dejan de lado las diferencias entre ellos. Al final de la sucesión global, comparo y contrasto mi análisis de temas más específicos desde el punto de vista de consideraciones más generales en el nivel de la teoría. Penetrando bajo la superficie de los eventos que son el vehículo para este proceso de comparar y contrastar, intento capturar las regularidades principales del discurso articulado por los historiadores del movimiento moderno y así poder reforzar nuestro pensamiento sobre el papel de la historia y la teoría en el proceso de la arquitectura contemporánea.

Estoy al tanto de los constantes cambios en la estructura del discurso articulado por los historiadores de la arquitectura moderna, he intentado simultáneamente —como ya lo hice notar— entender el significado del repudio del pasado que parece ser predominante en el movimiento moderno y el significado del cuestionamiento del movimiento que, por los años sesenta, parece haber estimulado la rehabilitación del pasado rechazado. El análisis de las investigaciones históricas del movimiento moderno nos expresa, en paralelo, sobre la recepción cambiante de eventos arquitectónicos y sobre la evolución de la relación entre la arquitectura y su historia durante las cuatro décadas cubiertas por los libros en nuestro *corpus*. Este enfoque se limita claramente al espacio de tiempo y el ángulo de visión que he

seleccionado. Sin embargo, no he intentado descubrir un *corpus* autónomo dentro de las historias de arquitectura moderna o cualquiera *démarche* completamente original. Nadie podría subestimar los precedentes fundamentales de Viollet le Duc y Auguste Choisy en Francia, de Jacob Burckhardt y Heinrich Wofflin en Alemania o de Geoffrey Scott en la Gran Bretaña, para mencionar sólo los nombres más conocidos. No era mi intención, sin embargo, inscribir la historiografía de la arquitectura moderna dentro del armazón de una genealogía más amplia, estableciendo una sucesión que incluso podría llegar hasta hoy en día.

Así como he eclipsado completamente la relación de los textos a su contexto y me he negado a interpretarlos en el momento en que ellos fueron escritos, he aceptado el eclipse de la genealogía de los textos llamados historias. No he tenido razón alguna para retroceder hasta Kant o Hegel, aunque indudablemente ellos ocupan posiciones, como muchos otros. Mi objetivo no ha sido explicar los textos interpretando su posición dentro de aquellos de sus supuestos predecesores. Yo deseo *leer lo que ellos dicen*, y sobre esta base, identificar los textos de vinculación de hilos que varían grandemente en el espacio y el tiempo pero también son, gracias a su objeto común, muy unidos.

La pregunta de extender el horizonte del estudio historiográfico ya sea repasando el pasado o agregando otras historias a nuestro pequeño *corpus* no surge. Mi intención ha sido más bien examinar la conexión entre el discurso enunciado por los historiadores del movimiento moderno y los problemas que se han levantado en la arquitectura desde el fin de la modernidad. De hecho, la historia de la historia de la arquitectura todavía no ha sido escrita. Las únicas publicaciones hasta hoy son un muy pequeño número de estudios exploratorios

que se asemejan mucho a las bibliografías extensamente comentadas.²⁷ Para hacer un registro detallado de todas las expresiones históricas hechas a lo largo del tiempo o incluso cubrir un gran número de casos aislados en una sola monografía serían por supuesto una tarea imposible.²⁸ La pregunta es más bien —me permito repetirlo— para explorar la contribución de la historia, para formular la teoría de arquitectura y, sobre todo, para identificar los cambios de significado en el contenido de la historia y teoría de la arquitectura. Para este autor, la búsqueda para estos cambios no tiene lugar a través de las formas y los modos y métodos de construcción, sino a través de los discursos en que la arquitectura está basada, a través de la práctica discursiva detrás del manejo de las formas y materiales en la superficie. Los historiadores de la parte del cierre del análisis, Banham, Collins y Tafuri, ya estaban señalando hacia tal enfoque y desde su tiempo ha sido desarrollado en varios planos. El discurso crítico e histórico del corto pero altamente importante documento de Colin Rowe²⁹ y Alan Colquhoun³⁰ ya se estaba moviendo en paralelo a este camino.

²⁷ Véase David Watkin, *The Rise of Architectural History*, (London: Architectural Press; Westfield, NJ.: Eastview Editions, 1980).

²⁸ Véase Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, *Un'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, (Rome: Officina, 1984). Scalvini y Sandri primero se enfocan en los primeros seis libros publicados entre 1927 y 1941 por Gustav Adolf Platz, Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Nikolaus Pevsner, Walter Curt Behrendt y Sigfried Giedion con el objeto de presentar y críticamente analizar textos históricos “que son difíciles de encontrar por los estudiantes” (p. 9). Y mientras que algunas de las hipótesis de sus análisis coinciden con las mías (Véase su introducción, pp. 13-23), el libro en su conjunto investiga las estructuras narrativas de las historias en cuestión para dar luz sobre los procesos por medio de los cuales fueron escritas. Esta es la diferencia más distintiva entre su libro y el espíritu de mi historiografía de la arquitectura moderna. También ver *Architettura moderna e ragione storica: La storiografia italiana sull'architettura moderna 1928-1976*, de Giorgio Pigafetta, (Milan: Guerini Studio, 1993), el cual se ocupa de los acontecimientos en Italia, y la extensa introducción de Rosemarie Haag Bletter de *The Modern Functional Building* de Behne, (pp.1-83), la cual, también, está claramente interesada en el contexto en el cual se escribió el libro.

²⁹ Véase Colin Rowe, *The Mathematics of the Idea Villa and Other Essays*, (Cambridge: MIT Press, 1976).

³⁰ Véase Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*, (Cambridge: MIT Press, 1981).

El mejor punto de partida del cual iniciar sobre estos enfoques subsecuentes a los desarrollos arquitectónicos de tiempos recientes sería identificar y demostrar los cimientos discursivos de los cambios que se han dado en las frecuencias sobre las cuales se propagó el significado según ha sido determinado por puntos de vista globales de la arquitectura. Lleno más allá de la superficie opaca de las cosas visibles, debemos explorar la manera en que se desarrollaron las ideas claves que han permeado nuestra cultura arquitectónica, permitiéndonos así entender el significado de la historia y su papel en la formulación teórica de la arquitectura e identificando el requerimiento para una historia diferente del período moderno.

Nosotros ya poseemos varios libros sumamente importantes en el análisis de textos arquitectónicos³¹ y en la manera en que el espacio ha sido descrito en el arte.³² Yo creo que debemos estar trabajando en una dirección similar, en el conocimiento pleno de la historicidad que también determina cómo vemos el pasado. Debemos hacer la paz con el pasado, esto para poder volverse más familiarizado con él y localizar nuestro trabajo creativo más claramente en el presente. Inherente en este enfoque, existe un interés en la arquitectura contemporánea que yo no repudiaría. La exploración del arquitecto en el territorio de la historia y la teoría de la arquitectura no puede separarse de su interés en la creación de nuevos objetos arquitectónicos —un interés que, de una u otra manera, descansa en el punto de partida de su pensamiento. No podemos ser indiferentes a lo que está diciendo o está pasando en nuestro alrededor. De hecho, en la mayoría de los casos,

³¹ Véase Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, (New York: Museum of Modern Art, 1972); David Watkin, *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, (Oxford: Clarendon Press, 1977).

esta realidad arquitectónica de las ciudades en que vivimos es lo que nos estimula un deseo de entender, para que podamos actuar en completa conciencia del mundo real.

Concluyo esta introducción repitiendo las dos dimensiones importantes que están al principio de mis pensamientos. Por una parte, una actitud crítica hacia las numerosas confusiones y malestares que en las recientes décadas han prevalecido en los enfoques sobre la historia de la arquitectura, y en el otro, es la necesidad por la investigación —los cimientos de la investigación que no atiende directamente la práctica, pero que es una actividad teórica cuyo tema principal es la arquitectura.³³ Mi esfuerzo por examinar la estructura histórica más profunda de la arquitectura e integrarlo en el marco de referencia de la teoría no es, por supuesto, una tarea completamente original. Sin embargo, es un esfuerzo claramente orientado, uno cuya ambición es contribuir a pensar sobre la arquitectura contemporánea elucidando las condiciones para una conexión desmitificada entre los logros de nuestra tradición y el futuro curso de las prácticas de construir.

³² Véase *Théorie du nuage* de Hubert Damisch, (Paris: Editions du Seuil, 1972); idem, *The Origin of Perspective*, trad. De John Goodman, (Cambridge: MIT Press, 1994), originalmente publicado como *L'origine de la perspective*, (Paris: Flammarion, 1988).

³³ Véase Choay, *The Rule and the Model*; ídem, *L'allegorie du patrimoine*, (Paris: Editions du Seuil, 1992).

PANAYOTIS, Tornikiotis. *Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, trad. Cox and Soleman y John F. Costopoulos Foundation, 1999, 344 pp., Ils.

CAPÍTULO 1.

Los Historiadores del Arte y las Genealogías Fundadoras de la Arquitectura Moderna

COMO UN PROBLEMA TEÓRICO y una disciplina autónoma, la historia del arte se desarrolló en Alemania mucho antes de su aparición en otros países de Europa o en Estados Unidos. Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann y Sigfried Giedion, todos los historiadores del arte que surgieron de esta tradición alemana, publicaron importantes textos hacia el fin del período de la entre guerra en que —usando un método polémico— se esforzaron por trazar los cimientos del movimiento moderno en la arquitectura y postular varias interpretaciones de su genealogía. Sus textos, y sobre todo aquéllos de Pevsner y Giedion (publicados en inglés en sus países adoptivos), han pasado por ediciones sucesivas, nutriendo generación tras generación de arquitectos y jugando un papel decisivo en la formación de la ideología del movimiento moderno. En pocas palabras, ellos han influido profundamente en todos los subsecuentes estudios e investigación de la arquitectura moderna.

Los tres textos analizados en este capítulo pertenecen al mismo razonamiento: sus autores, articulando un discurso que es plenamente operativo, se esfuerzan por demostrar la legitimidad histórica del movimiento moderno —que había chocado con la arquitectura del período anterior— para animar a los arquitectos a tomar parte activa en su desarrollo. Escritos en los años treinta por historiadores formados en Alemania, los tres textos muestran la estampa de la tradición alemana en la historia del arte. Entre sus rasgos comunes está el contraste antitético de períodos sucesivos. La arquitectura a la que ellos se

refieren se describe como una yuxtaposición de elementos visibles —volúmenes y formas— que se refuerza con juicios de valor social y moral. Es innecesario decir que los principios seminales de la historia del arte alemán yacen en la esencia de su razonamiento: tenemos, por ejemplo, el espíritu de la edad (el *Zeitgeist*), el análisis morfológico, una escala creciente de períodos históricos y el precedente de lo universal sobre lo individual.

Y a pesar de este enfoque teórico común, los textos nos ofrecen tres genealogías muy diferentes. La arquitectura moderna que ellos intentan construir no comparte la misma cohesión; cada texto sólo es cohesivo dentro de sí mismo. Adolfo Loos es el único pionero tratado por ambos, por Pevsner y por Kaufmann; Giedion apenas consagra cualquier espacio a él. Pevsner ve a Walter Gropius como el representante principal del movimiento moderno y está lleno de indirectas de ironía cuando el nombre de Le Corbusier es mencionado. Sin embargo para Kaufmann, Le Corbusier es el representante principal de la arquitectura “autónoma”, mientras para Giedion, Gropius y Le Corbusier jugaron partes similares en la formulación de la “nueva tradición.” Para examinar el asunto desde un punto de vista diferente, Pevsner y Giedion ven la pintura como la fuerza detrás de la arquitectura; mientras que Pevsner se concentra en el impresionismo, Rousseau y el expresionismo, pasando por alto a Picasso, o sea Picasso, el neoplasticismo y Malevich a quienes Giedion da precedente. Estas discrepancias obvias dan lugar, ipso facto, a un cuestionamiento de identidad y diferencia en los discursos enunciados por los tres historiadores. Exploraré sus textos usando como criterio principal las tres direcciones analíticas ya establecidas — historia, sociedad y arquitectura— y declaran a priori la hipótesis que Pevsner y Kaufmann se ubican en un plano que difiere en parte de aquel de Giedion.

Pevsner y Kaufmann elaboran la genealogía de la arquitectura moderna a lo largo de *démarches* paralelos. Es cierto, por supuesto, que Kaufmann establece los cimientos del movimiento moderno sin realmente describir; su libro funciona como un manifiesto, pero no sería útil como una guía para el arquitecto. Esto explica por qué seguía siendo sólo un éxito parcial, un ensayo importante solo a los ojos de los historiadores. En contraste, Pevsner, propuso los cimientos del movimiento moderno al describir sus edificios. Su historia es un manifiesto que también funciona como una guía —especialmente para los arquitectos de la Gran Bretaña que en ese momento (por los años treinta) estaban todavía en la franja de desarrollo del Continente. En ambos casos, sin embargo, el texto contiene un proyecto arquitectónico potencial, un “edificio” que algún arquitecto podría construir algún día —ya fuere Gropius o Le Corbusier o alguno otro. Este es el parámetro específico en que él determina la naturaleza operativa de su discurso.

Pevsner y Kaufmann estaban ciertamente conscientes del hecho que, por necesidad, la tecnología, la función y la estética coexisten en la arquitectura. Aun así, sus libros se confinan a una presentación morfológica de los edificios. La arquitectura moderna que proponen al público no parece depender de la necesidad de construir un edificio sólido o satisfacer un plan funcional. Los edificios en que ellos reconocen el privilegio de modernidad son, ante todo, objetos visibles integrados con una serie de componentes de una naturaleza morfológica. Aunque Pevsner alaba los considerables logros de los ingenieros del siglo XIX finalmente él solo trata con su lado estético.

En ambos casos, arquitectura y sociedad se unen claramente. La arquitectura está indisolublemente limitada con el espíritu de la edad —el *Zeitgeist*— y se ve así como una visible manifestación de la evolución social. En ese sentido, se reflejan las libertades

humanas en la arquitectura autónoma: la aplicación de tal arquitectura no procede de la iniciativa espontánea de un grupo creativo u otro, sino es el resultado del abstracto incitar del *Zeitgeist*; para Kaufmann, está por necesidad acompañado por los ideales de la gran Revolución social en el mundo Occidental que ocurrió en 1789. Precisamente de la misma manera, Pevsner identifica el historicismo del siglo XIX con la libre economía y con el predominio del individualismo —en contraste con el movimiento moderno, el cual se está moviendo en dirección del colectivismo. Ningún historiador busca cambiar la sociedad; propone como una totalidad el cambio de la arquitectura. La nueva arquitectura que ellos proclaman es equivalente, sin embargo, a una nueva sociedad y también como en Kaufmann y Pevsner podemos identificar el proyecto del movimiento moderno con el proyecto de una sociedad diferente.

A lo largo de sus vidas, Kaufmann y Pevsner permanecieron siendo historiadores del arte en el sentido académico de la disciplina. Incluso al estudiar el pasado para vindicar el presente o al escribir textos que finalmente funcionaron como manifiestos, ellos percibieron la historia como un quehacer cuyo objetivo era la objetividad relativa. Con la confianza de que ellos pertenecieron a una progresión colectiva ascendente en la sociedad y, simultáneamente, para progresar en sus aspectos artísticos y arquitectónicos, trabajaron para establecer sus posturas dentro de la tradición alemana en la historia del arte y no tomaron parte en cualquiera de las otras operaciones para llevar esas posturas a la práctica.

Giedion, por otra parte, usó aproximadamente el mismo aparato para trabajar en una dirección diferente. La “nueva tradición” que él puso frente sus lectores era tan morfológica como las obras de Pevsner y Kaufmann, y su texto se ilustró profusamente con edificaciones ejemplares que sirvieron como una guía y contuvieron un proyecto

arquitectónico potencial aún a pesar de la ausencia de una red explícita de elementos morfológicos —sin embargo, se revela una actitud diferente por su concepción humanista del mundo y por el papel comprometido que él otorgó al historiador.

Giedion comparó la ingeniería de proyectos resultante de las nuevas capacidades de la ciencia y la construcción con el arte de lo moderno e incluso con los períodos prehistóricos. Para él, arte y ciencia —pensamiento y sentimiento— habían estado separados durante el siglo XIX y ahora deberían ser reintegrados a la perspectiva “de una coherente vista general de nuestro mundo..., una armonía espontáneamente establecida de actividades emocionales e intelectuales.”¹ Él explica su punto con absoluta claridad:

*En la medida en que sus métodos de pensamiento y sentimiento coincidan, se determina el equilibrio de una época. Cuando estos métodos se separan uno del otro no existe posibilidad de una cultura y una tradición. Éstas no son las deliberaciones remotas de nuestro tema: pronto veremos que fue simplemente este cisma infortunado entre su pensamiento y sentimiento los que derribaron el magnífico poderío del siglo XIX. Fuera de tal cisma vienen personalidades duales y civilizaciones duales.*²

Este enfoque determinó el marco de referencia y el carácter de las investigaciones de Giedion en el papel de la ciencia y la tecnología en el desarrollo de la “nueva tradición.” Sin embargo, el ideal de *reintegración* de las personalidades duales y civilizaciones duales no contemplan algún plan para el cambio social. La “nueva tradición” no promete una sociedad radicalmente nueva, sólo un enfoque universal “a una nueva y equilibrada vida

¹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, (Cambridge: Harvard University Press, 1941), p. 17. Extractos son citados con el permiso de Harvard University Press. Copyright © 1941, 1949 por el Presidente y Compañero del Harvard College. Información más detallada sobre el libro se encontrará más adelante (nota 22).

para el gran número de hombres.”³ Giedion adoptó una actitud principalmente neutral hacia los temas sociales de su época —empezando con la misma guerra mundial⁴— y su interés se enfocó principalmente en los problemas de equilibrio entre la permanencia y el cambio, entre la vida interna del individuo y sus relaciones externas.

Sin embargo, lo que realmente distingue a Giedion de los otros historiadores del arte es su concepto de un tipo de historia comprometida con una causa contemporánea. En su esfuerzo por explicar el presente y, si es posible, por predecir el futuro y como un artista imbuido con el espíritu de sus propios tiempos, él se distanció claramente del *Kunstwissenschaft* de la tradición alemana.⁵ Él mismo se preparó en oposición no sólo a los historiadores del arte como Paul Frankl, cuya ambición era formular una historia de la arquitectura en las condiciones de una disciplina histórica despojada de cualquier característica operativa,⁶ sino también a Kaufmann y Pevsner que estaban intentando capturar el más profundo significado del cambio arquitectónico sin negar su propia predilección declarada para la arquitectura moderna. Pevsner fue a su vez, un crítico severo de Giedion en 1949 por identificar “historiografía y propaganda.”⁷

² Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 17.

³ *Ibíd.*, p. 8.

⁴ Véase Kenneth Frampton, “Giedion in America: Reflections in a Mirror,” en *Architectural Design* 51, no. 6–7 (1981), p. 46.

⁵ Véase Spiro Kostof, “Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion,” en *Daedalus* 105, no. I (Invierno de 1976), pp.192–196.

⁶ Según Frankl, cuyas raíces son de una similar tradición, “la historia de la arquitectura se separó del desarrollo artístico y se convirtió en una disciplina de la historia. Ya no se buscaba con el propósito de encontrar prototipos y para recomendar ciertos tipos. Ahora tenía su propia importancia como parte del saber humano (*Geistwissenschaft*); ello condujo al entendimiento de las limitaciones y desarrollo de todos los estilos, y además demostró la imposibilidad de un Renacimiento en el sentido literal y (Paul Frasild, *Principle of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*, trad. de James R. O’Gorman, (Cambridge: MIT Press, 1968), p. 194; Originalmente publicado como *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, (Leipzig: Verlag B. G. Teubner, 1914).

⁷ Nikolaus Pevsner, “Judges VI, 34: But the Spirit of the Lord Came upon Giedion and He Blew a Trumpet,” en *Architectural Review* 106, (Agosto de 1949), p. 77.

El Dr. Giedion (comentó Pevsner de Space, Time and Architecture) está tratando aquí de reemplazar por lo que está constituido en el sentido de esencial para una comprensión de la génesis del siglo XX. El Dr. Giedion entroniza un grupo de valores —y son valores muy importantes— a expensas de todos los otros valores, porque ellos parecen ser del más grande interés al presente y al futuro de la arquitectura. El pasar de decir una verdad histórica —y solo la verdad— para soplar una trompeta, aunque sea una trompeta vigorosa, es un pecado en un historiador.⁸

Tal comparación, ni reduce la estructura polémica, ni el carácter operativo de los textos de Kaufmann y Pevsner. Esto hace, sin embargo, que nos permita obtener una clara imagen de las diferentes formas del discurso operativo expresado por los tres historiadores del arte. Estas gamas de discurso reflejan el grado de compromiso personal de cada escritor en el debate día-a-día sobre el proceso de la arquitectura moderna: Kaufmann no tomó parte en absoluto en el debate, confinando sus investigaciones a la principal red introducida por los arquitectos de la Revolución Francesa; Pevsner mantuvo un interés constante en la arquitectura moderna y publicó —principalmente en la *Architectural Review*— un grupo de artículos sobre su importancia e historia, pero nunca sometió el papel académico del historiador a una inspección; y Giedion tomó una parte activa en la lucha por lograr las metas de la arquitectura moderna como secretario del CIAM y como el autor de artículos publicados en periódicos alrededor del mundo.

LOS DÉMARCHES PARALELOS DE PEVSNER Y KAUFMANN

⁸ *Ibíd.*, p. 78.

El discurso operativo de Pevsner y Kaufmann es una reflexión del optimismo compartido por una generación entera de arquitectos. Sus textos se enfocan en la trama de la historia que narran. Los orígenes y génesis de la arquitectura moderna están explicados con confianza, y aún con fanatismo, con la ayuda de enfoques que relacionan directamente al objeto de investigación, y ellos se desarrollan de acuerdo con las reglas de un método predeterminado —aquel de la tradición alemana en la historia del arte. Estos textos *establecen* el movimiento moderno y lo revelan como victorioso, aunque los autores están proponiendo diferentes movimientos que ni siquiera comparten una genealogía común. Sus contribuciones historiográficas tienen el efecto de hacer el pasado tópico como para vindicar el presente, funcionando como manifiestos que guían las actividades creativas de una arquitectura dada en el futuro inmediato.

La mayor parte de *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* de Nikolaus Pevsner fue escrito antes de que el autor dejara Alemania, sin embargo fue publicado por primera vez en Londres en 1936.⁹ Fue el primer libro de Pevsner en inglés.¹⁰ El libro de Emil Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung*

⁹ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, (London: Faber & Faber, 1936). El libro fue publicado en Estados Unidos después de la guerra (New York: Museum of Modern Art, 1949); más tarde fue radicalmente revisado y republicado como *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1960). En este formato fue un verdadero best seller y fue reimpreso repetidamente (en 1964, 1966, 1968, 1970, 1972, 1975 con revisiones, 1976, 1977, 1978, etc.), y nunca a estado agotado. El mismo Pevsner proporcionaba mucha información sobre las etapas de la publicación y revisión del libro en la introducción de *The Anti-Rationalists*, ed. Nikolaus Pevsner y J. M. Richards, (London: Architectural Press, 1973), pp. 1–8. Mis citas son de la edición original.

¹⁰ Nikolaus Pevsner (1902-1983) nació en Leipzig, donde estudió historia del arte. Trabajó en la Dresden Art Gallery e impartió clases en la Universidad de Gottingen antes de partir de Alemania hacia Inglaterra en 1933. En su tierra adoptiva estuvo extremadamente activo en los campos de la investigación, publicación y educación. De 1949 a 1955 fue Slade Profesor de Bellas Artes en la Universidad de Cambridge, y de 1959 a 1967, fue Profesor de Historia del Arte en el Birkbeck College, Universidad de Londres. En 1969 fue nombrado Caballero por su servicio a la historia del arte. Para mayor información sobre Pevsner y su impacto en Inglaterra durante los primeros años de su llegada, véase Alec Clifton Taylor, “Nikolaus Pevsner,” en *Architectural History* 28, (1985), pp. 1-6. Entre las numerosas publicaciones de Pevsner sobresalen *An Outline of European Architecture*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1942); *The Sources of Modern Architecture and Design*, (London: Thames & Hudson, 1968); *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, (Oxford: Clarendon Press, 1972); y *A History out Building Types*, (London: Thames & Hudson,

und Entwicklung der Autonomien Architektur fue publicado en Viena en 1933, poco antes que su autor también abandonara su patria (por Estados Unidos).¹¹ Fue su último libro en alemán.¹²

Existen similitudes estructurales entre los dos libros. Ambos empiezan notando la existencia de lo que nosotros esquemáticamente podríamos llamar una *arquitectura A*, la cual es una reflexión fiel de su periodo, se describe en términos negativos y es tratada como una entidad abstracta: sólo unos cuantos de sus representantes son nombrados. Ambos autores discernen una *red*, que toma una forma individual en la obra del primer pionero al llamar la arquitectura A para cuestionarla en cualquier momento en el tiempo. Ellos narran la larga transición a la *arquitectura B*, durante la cual los pioneros implementaron sus modelos de proyectos. La arquitectura B, también es una reflexión fiel de su periodo; está descrita en términos positivos y sintetizando la obra de un arquitecto. Sin embargo, a pesar de esta estructura compartida y su proximidad en el tiempo, los dos libros no hacen uso de los mismos detalles históricos.

1976). Para una detallada bibliografía de Pevsner, Véase William B. O'Neal, ed., *Sir Nikolaus Pevsner. A Bibliography*, compilada por John R. Barr, The American Association of Architectural Bibliographers, Papers vol. 7, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1970). También véase John Barr, "A Select Bibliography of the Publications of Nikolaus Pevsner" en *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, ed. John Summerson, (London: Allen Lane, 1968), pp. 275-285, y Fulvio Irace, ed., *Nikolaus Pevsner: La trama della storia*, (Milan: Guerini, 1992).

¹¹ Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* [From Ledoux to Le Corbusier: Origins and Evolution of Autonomous Architecture], (Vienna: Rolf Passer, 1933). El libro fue reimpresso mucho después (Stuttgart: Gerd Hatje, 1985) y todavía se encuentra en la imprenta. Fue traducido al italiano en 1973 y al francés en 1981. Citaré la edición original. Extractos son citados con el permiso de Verlag Gerd Hatje.

¹² Emil Kaufmann (1891–1953) nació en Viena donde estudió historia con algunos excelentes maestros (Max Dvofak y Joseph Strzygowski, en el espíritu de Alois Riegl y Franz Wickhoff). Después, Anschluss se reubicó en Estados Unidos y enseñó historia del arte en varias universidades. Para Kaufmann, véase Gilbert Erouarr, "Situation d'Emil Kaufmann," introducción a *Trois architectes réolutionnaires: Boullée Ledoux, Lequeu, de Emil Kaufmann*, (Paris: Les éditions de la SADG, 1978), pp. 5–11 (traducción francesa de *Three Revolutionary Architects*, [Philadelphia: American Philosophical Society, 1952]). Véase también Meyer Schapiro, *The New Viennese School*, en *Art Bulletin* 18, no. 2, (Junio 1936), pp. 258–266; Julius von Schlosser, "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichts jorschungen*" 13, no. 2 (1934), pp. 145–228. También notar la extremadamente importante

Para Pevsner, la arquitectura A expresó la sociedad de la primera la mitad del siglo XIX, la cual puede ser resumida en el término “historicismo”: la arquitectura de estilos históricos y la libre economía. La ruptura individualizada fue el trabajo de William Morris y tuvo lugar en 1851, el año de la Gran Exhibición, la cual marcó el inicio de la transición a la arquitectura B. Los pioneros o precursores de este desarrollo puede ubicarse en tres categorías: el movimiento de Arts and Crafts, los ingenieros con sus estructuras metálicas y el Art Nouveau. Los cimientos de la arquitectura B fueron propuestos, en secuencia, por Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolfo Loos (fig. 1.1) y Peter Behrens. La arquitectura B, tomó su forma establecida final poco antes de la fecha clave de 1914, en la obra de Walter Gropius (fig. 1.2). La arquitectura B es el movimiento moderno: la arquitectura de la razón y la función, la expresión del siglo XX.

Para Kaufmann, la arquitectura A fue la expresión de la sociedad que precedió a la Revolución Francesa. Podría resumirse como “arquitectura barroca,” o siendo más precisos, la “arquitectura heterónoma.” La red fue la obra de Claude-Nicolás Ledoux, representando la arquitectura revolucionaria francesa y puede presumiblemente fecharse con exactitud el 14 de julio de 1789, la fecha que simboliza el inicio de la transición hacia la arquitectura B (figs. 1.3, 1.4). Durante el siglo XIX, los nombres de pioneros como J. N. L. Durand, Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze y Gottfried Semper fueron entretejidos con los desarrollos positivos. La arquitectura B fue fundada poco después de 1900 por Hendrik Petrus Berlage y Adolf Loos y fue establecida finalmente por Le Corbusier. La arquitectura B es la arquitectura del siglo XX y Kaufmann la llama “arquitectura autónoma.”

publicación póstuma de la obra de Emil Kaufmann *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, (Cambridge: Harvard University Press, 1955).

En ambos casos, puede reconocer la misma estructura polémica: para constituir la arquitectura B como *moderna* y fundamentalmente *nueva*, los autores intentan la proyección ejemplar de su contrario, la arquitectura A. Es decir, para constituir la tesis ellos proyectan la antítesis, la cual se establece como una unidad cohesiva precisamente para ese propósito: la arquitectura B, en otras palabras, está contra la arquitectura A. Las contradicciones radicales entre el historicismo y el movimiento moderno o entre la arquitectura autónoma y la heterónoma surge desde una actitud negativa polémica hacia el pasado.

El análisis de los dos textos nos permite definir una *red de componentes A* que determinan la arquitectura A y corresponden a una *red de componentes B* que determinan la arquitectura B. Para cada componente en la red A existen un componente antitético en la red B, y viceversa. Las estructuras que pertenecen a la arquitectura A pueden ser descritas usando los componentes de red A y aquellas de arquitectura B usando los componentes de red B. La red personificada surge cuando un arquitecto como Ledoux o un artista como Morris llama a cuestión los componentes significativos de la red A y los reemplaza con los componentes de la red B. De manera similar, los proyectos de los pioneros sobresalen por la presencia en ellos de componentes de ambas redes. Para Pevsner, la proporción de componentes de la red A con los componentes de la red B en un proyecto, determinan la postura del arquitecto entre las arquitecturas A y B.

La red B —definida como la antítesis de red A— consiste esencialmente de componentes morfológicos (superficies planas, formas geométricas simples, colores fuertes, etc.) Entonces, las formas se unen a la sociedad y las calificaciones *morales* se adhieren a ellas: universal contra individual, sano contra enfermo, honesto contra

deshonesto, puro contra impuro, etc. La transición de la red A a la red B se presenta como una catarsis, como una revitalización, como una *revolución*; como una progresión, como un paso adelante o un movimiento hacia una fase más alta —y al mismo tiempo como un fin, un cenit. La revolución también se fija a un pasado primordial; “de regreso a los principios” es la contraseña de ambos textos. Las referencias a las raíces, a lo elemental e ingenuo, a la niñez, a la pureza y simplicidad, funcionan como la revitalización que traerá el progreso. También sirven para eclipsar todo el espacio histórico que queda entre la niñez y la revolución contemporánea.

Una lectura analítica del texto de Pevsner nos lleva a una primera agrupación de los componentes que constituyen el tejido del movimiento moderno, del historicismo y de la antítesis entre los dos. La arquitectura moderna de Pevsner se describe por un conjunto de elementos morfológicos que raramente están conectados de alguna manera con la construcción. Estos elementos son la única descripción dada de la arquitectura B. El texto está ilustrado muy generosamente con fotografías de las fachadas exteriores y vistas del interior de los edificios, pero no existen plantas arquitectónicas o secciones. La arquitectura B consiste en la intersección de líneas verticales y horizontales, superficies planas e continuas, la supresión sistemática de la ornamentación, las formas geométricas simples (como los rectángulos, cuadrados, cubos puros, cilindros, esferas y conos), techos planos, ventanas de ángulo y las ventanas horizontales con largos paneles sin divisiones. La estructura del edificio es claramente visible en su fachada y el vidrio transparente, acero y los colores fuertes tienen partes que jugar en la estética del movimiento moderno.

Las descripciones de la arquitectura de las cuales Pevsner desaprueba son raras. Esta arquitectura consiste, en términos generales, de componentes morfológicos que son el

contrario de aquéllos listados anteriormente: sin embargo, las superficies curvadas (las superficies arbitrarias en general), la ornamentación de superficies con los motivos realistas o naturalistas, la organización geométrica del espacio como una continuación de la tradición clásica, y, sobre todo, “el desuso de la simetría” son descartadas con un desdén particular. Pevsner da gran sinceridad a su exposición de la antítesis entre los dos sistemas morfológicos. La arquitectura moderna es original, independiente de la tradición, liberada de la imitación de los estilos del pasado, opuesto a las convicciones del siglo XIX. Así está en la red completa con el pasado y con la tradición. Todo es nuevo: la arquitectura moderna es algo que nunca antes había existido, un nuevo espíritu que compone las formas sin precedente.

El sistema morfológico que surge del análisis del texto está caracterizado por una serie de calificaciones estéticas y juicios de valor: “la verdad desnuda [es] admirable” (174),¹³ “la desnudez” (174), “la cordura” (106), “el candor” (153), “la honestidad” (114), “la simplicidad extraordinaria” (148), “la pureza, la sobriedad” (197), “la dignidad” (154), “la severidad” (181), “la limpieza” (146), “la equidad” (156), “el plano de este edificio es claro y lúcido” (160), “lo cuerdo y lo saludable” (42), “lo noble” (196), “el *sachlich*” (39), “lo crudo” (84), “lo infantil” (142), “lo no sofisticado” (80), “lo universal” (111), “sin compromisos” (174), “lo revolucionario” (175). La determinación ideológica del tipo deseado de espacio culmina en la frase: “Al vivir entre tales objetos, se respira un aire más saludable” (149).

Los atributos negativos de la arquitectura que Pevsner está cuestionando son numerosos e inversamente proporcionales a la cantidad de componentes morfológicos que

¹³ Los números en paréntesis son referencias a las páginas de *Pioneers of the Modern Movement* sobre las cuales el calificativo específico es usado por lo menos una vez.

contiene: “lo verboso” (92), “lo sinuoso” (101), “lo superfluo” (51), “lo jactancioso” (67), “lo melodramático” (92), “lo monstruoso” (52), “lo sin escrúpulos” (71), “lo incongruente, lo imperdonable” (51), “lo vulgar” (111), “lo individual” (110), “lo cuestionable acerca de lo sano y el valor vital” (101), “el no ser pintoresco” (94), “lo cercano a la realidad” (94), “la deshonestidad” (20), “la arbitrariedad” (108), “la vulgaridad enfermiza” (111), “la confusión desperdiciada” (60) y “los sueños bochornosos” (193).

Como su contrario, el sistema morfológico deseado expresa una interpretación específica de evolución social. De una manera igualmente categórica, Pevsner abunda sobre la crítica de la sociedad que Morris había usado en sus días para expresar la necesidad saludable de una nueva estética y una nueva moralidad:

Todo el arte industrial erizó con la vulgaridad atroz... Responsable de este estado deplorable de asuntos fue la Revolución Industrial y —menos conocido pero igualmente importante— la teoría de la estética creada desde 1800... El artista empezó a despreciar la utilidad y el público... Él se cerró fuera de la vida real de su tiempo, retirándose en su sagrado círculo y creando el arte el arte mismo, el arte para la causa del artista... Él fue ridiculizado por la inmensa mayoría de sus contemporáneos y sólo exaltado por un pequeño grupo de críticos y adinerados conocedores... Morris fue el primer artista... en comprender que tan empobrecidos y decaídos se volvieron los cimientos sociales del arte durante los siglos desde el Renacimiento, y sobre todo, durante los años desde la Revolución Industrial... Los artistas, desconectados con la vida cotidiana, “se envolvieron ellos mismos en los

sueños de Grecia e Italia... los cuales sólo unas cuantas personas podían siquiera pretender o ser conmovidas por.”¹⁴

Un estilo auténtico debe poseer la cohesión social, moral, política y artística; debe ponerse al servicio de las masas, no de los individuos. Para Pevsner, la unidad de arquitectura moderna existe, es sustancial y por necesidad está estrechamente limitada con el tiempo y la comunidad. El deber del arquitecto es expresar su propia época y abrir el camino para el progreso en su arquitectura pionera; si hace algo distinto, está siendo reaccionario.

En este contexto, las formas honestas y simples del movimiento moderno son el efecto inevitable de las condiciones sociales, económicas y políticas en las cuales esa arquitectura se desarrolló y son la verdadera expresión de las demandas estéticas de la era. Los historiadores y arquitectos que perciben el *Zeitgeist* están en una postura de saber lo que la expresión arquitectónica de su tiempo es realmente y lo que debe ser. Por consiguiente, ellos pueden trabajar dirigidos a volverse los catalizadores para la evolución social a lo largo de una calle de un solo sentido del determinismo histórico y el optimismo metafísico que predominan en el pensamiento de Pevsner.¹⁵ El proyecto del movimiento moderno con sus honestas formas simples, resulta ser una superficie que cubre el proyecto real de una sociedad B, la cual está en el contraste completo con la sociedad A (la sociedad de la libre economía, del capitalismo): una nueva sociedad de colectivismo que debe tener

¹⁴ Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, pp. 20–23.

¹⁵ En *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory; from the Gothic Revival to the Modern Movement*, (Oxford: Clarendon Press, 1977), David Watkin fue severamente crítico de este enfoque “comprometido” de *Pioneers of the Modern Movement*, operando bajo el marco utilizado por Karl Popper para su crítica del historicismo. Partiendo de una comparación crítica de *Contrasts* (1836) de Pugin y de *Pioneers* de Pevsner, dos libros que “explican la arquitectura como una consecuencia o manifestación de algo distinto” (p. 1), Watkin concluye que “una creencia arte –histórica en el todo–dominante *Zeitgeist*, en conjunto con un énfasis historicista del progreso y la necesaria superioridad de la novedad, ha estado peligrosamente cerca de socavar, por una parte, nuestra apreciación del genio imaginativo del individuo y, por la otra, la importancia de la tradición artística” (p. 115).

los mismos atributos de lo sano, la honestidad, la juventud y la simplicidad que pertenecen a las nuevas formas del movimiento moderno.

Kaufmann trazó un paralelo entre los tardíos siglos XIV y XVIII, viendo a ambos como épocas en las cuales había un levantamiento general por lo que se refiere a los principios, filosofía y sociedad. Él observó que esa civilización Occidental había sido profundamente renovada a través de un retorno a los inicios que pusieron los cimientos de la Revolución y marcado con el inicio de una nueva tradición arquitectónica.¹⁶

Al inicio de su libro sobre Ledoux y Le Corbusier, Kaufmann declara cinco tesis en las cuales basa su genealogía de arquitectura autónoma:

La gran Revolución que vino a cambiar el sistema social del Occidente bajo sus mismas raíces tuvo lugar entre 1770 y 1790.

El trabajo de Kant alcanzó la madurez precisamente en el mismo período.

La coincidencia cronológica de Ledoux, Kant y la Revolución no fue un capricho del destino sino el resultado de ciertos hechos unidos entre sí por un grupo de relaciones.

La red que tuvo lugar fue profunda, general y final, y fue un paso decisivo en el rumbo de la nueva autonomía.

La declaración de los Derechos de Hombre y la formulación de la ética autónoma de Kant fueron eventos de igual importancia con el establecimiento de la arquitectura autónoma de Ledoux.¹⁷

¹⁶ En sus obras más tardías, Kaufmann se tornó a la investigación de los factores causales que habían llevado a la crisis de la arquitectura en alrededor de 1800, por medio de un estudio del periodo previo inmediato (Véase *Architecture in the Age of Reason*). Al mismo tiempo, dejó de hacer cualquier referencia a los siglos XIX y XX.

¹⁷ Véase Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, pp. 5–12. También véase Hubert Damisch, *Ledoux avec Kant*, prefacio a Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, (Paris: L'Equerre, 1981), pp. 11–21 (Traducción francesa de *Von Ledoux bis Le Corbusier*). Según Damisch, Kaufmann habla el idioma de Kant, quien escribió que las matemáticas habían abierto un camino seguro para la ciencia “y que fue revolucionada por la dichosa idea de un hombre, quien fracasó y que

Según Kaufmann, el sistema expresivo maduro de la tradición del Renacimiento consiste en un conjunto de características especiales que constituyen el enfoque descriptivo del barroco: la imitación de las obras maestras del pasado; la aplicación fiel de las proporciones del cuerpo humano; la inspiración de la naturaleza —columnas de árboles, motivos ornamentales de hojas— para los propósitos decorativos; la atribución de características masculinas al orden dórico y de propiedades femeninas al orden jónico; la semejanza del marco de madera de una estructura con el esqueleto del cuerpo humano; la reflexión de la jerarquía social en la clasificación y gradación de sus componentes; una relación racional entre los órdenes, las masas y las principales partes seleccionadas, primero entre ellos mismos y luego con los detalles más pequeños; el surgimiento natural de la ornamentación de la composición global; la aplicación de la teoría de Alberti de la belleza (regularidad, simetría, proporciones, acuerdo entre las partes y el todo); un esfuerzo por asegurar que la apariencia general del edificio fuera variada, agradable y gratificante a la vista, no sólo la función. Sin embargo, el autor no está interesado en estos principios seminales del lenguaje plástico barroco per se: ellos forman parte del procedimiento que lleva al trabajo revolucionario de Ledoux.

En otros aspectos, y algo inesperado considerando el título del libro, la arquitectura del siglo XX ni se describe ni se evalúa. Su presencia positiva es tácita, con las únicas —aunque elocuentes— excepciones del prólogo y el último capítulo: “En el período contemporáneo más reciente, tenemos como documentos los proyectos arquitectónicos de la era de Le Corbusier, los cuales en su pureza de expresión, imponen su presencia a tal

determinó para siempre el camino que esta ciencia debe seguir, y que admite un indefinido avance” (Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, (London: Henry G. Bohn, 18553, p. xxvi.).

grado de convertir los análisis más detallados en superfluos.¹⁸ En su lugar, se da una descripción de la arquitectura revolucionaria asistida por una red de características especiales conectada con la forma, construcción y organización de sus componentes: el rechazo de todas las formas ajenas a la geometría elemental; el rechazo a toda ornamentación, la cual es vista como una adición insignificante; la subyugación de la materia inorgánica a las leyes naturales de construcción, la cual evita el uso de formas orgánicas; la definición de la forma de cada objeto con base a sus parámetros inherentes; una nueva combinación de las partes y la libertad en la composición de elementos aislados para producir formas sólo gobernadas por su propia conveniencia; una nueva actitud hacia la antigüedad. Cuando Kaufmann aplica esta red general a la obra de Ledoux, sin embargo, él alude a elementos que se refieren indirectamente a “la era de Le Corbusier”: el plano, las paredes lisas, la ausencia de cualquier jerarquía entre las historias, la falta de la vinculación de todo lo horizontal y lo vertical, la no-articulación y la no-jerarquización de los componentes, las ventanas sin marcos en paredes completamente pálidas, el techo plano y el arreglo estrictamente arquitectónico de las partes.

La primacía de formas puras, simples y desnudas es incuestionable tanto en Kaufmann como lo es en Pevsner. No obstante la descripción dada de estas formas —las formas de la nueva arquitectura— se restringe en ambos casos a un pequeño número de ejemplos que un sistema morfológico completo no puede construirse desde ellos. Esto significa que el enfoque de la nueva arquitectura queda en gran parte a merced de las ilustraciones.

Al parece de Kaufmann, lo que determina la arquitectura no son tanto las formas sino la manera en que ellas se congregan. Cada época construye su propia relación entre las

¹⁸ Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, p. 62.

formas y el *sistema*, trabajando nuevamente las formas del pasado, adoptando nuevas formas creadas por los nuevos métodos de construcción o reinterpretando las formas de la naturaleza. Por supuesto, la búsqueda de las nuevas formas también puede ser el efecto de la persecución de un nuevo sistema, pero las formas son secundarias: es el sistema quien tiene la primacía. Visto de esta manera, la Revolución Francesa marcó el inicio de un nuevo capítulo en la historia de la arquitectura ya que el único propósito de los arquitectos revolucionarios era poner los cimientos de un nuevo sistema de arquitectura basados en el ideal de libertad.¹⁹

Según Kaufmann, Ledoux se anticipó a los grandes logros arquitectónicos del periodo contemporáneo. La similitud entre muchos de sus proyectos y aquéllos de los arquitectos modernos es la mejor evidencia que Kaufmann puede producir. La similitud no se confina a las cuestiones morfológicas: Kaufmann descubre en Ledoux y Le Corbusier un idealismo compartido basado en los nuevos ideales sobre la moralidad y la justicia que prevalecieron después del siglo XVIII.²⁰ Esto no quiere decir, sin embargo, que Ledoux como individuo fue responsable de encender la antorcha que más adelante fue tomada en alto por los arquitectos modernos. Ningún individuo es capaz, por si mismo, de crear un nuevo estilo o un nuevo sistema. Fiel a la tradición alemana de la historia del arte, Kaufmann cree que el sistema del siglo XIX y la arquitectura moderna del XX habría existido aún y cuando Ledoux no hubiera nacido. No obstante, fue un individuo — Ledoux— el primero en tener éxito en expresar las nuevas ideas —haciéndolo de tal manera y completo conocimiento que se convirtió en la expresión de su época y su

¹⁹ Véase Emil Kaufmann, “Claude-Nicolas Ledoux: Inaugurator of a New Architectural System,” en *Journal of the American Society of Architectural Historians* 3, no. 3 (Julio de 1943), pp. 17–20.

²⁰ Véase Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, pp. 62–63.

sociedad. Sobre todo, él logró expresar la idea de un sistema arquitectónico completamente nuevo.

Precisamente en la misma manera, Kaufmann escribe que “el nuevo estado de las cosas” —esto es, la situación de los treintas— “podría verse, en el plano artístico, como la persecución específica y la tendencia natural de los cuestionamientos del siglo XVIII tardío.²¹ En otras palabras, el objetivo natural de la reacción de Ledoux era la arquitectura de Le Corbusier y el movimiento moderno en el siglo XX. Por supuesto, en el siglo XVIII tardío y a lo largo del XIX, fue imposible predecir que los eventos tomarían esta secuencia. Sin embargo, retomando el pasado, Kaufmann encuentra una manera de fundar la revolución morfológica de la nueva arquitectura en una revolución social real y viceversa, de vincular a las nuevas formas en la arquitectura con la perspectiva de completar la aplicación de las ideas radicales de la revolución social. La arquitectura autónoma y las libertades humanas se entrelazan indisolublemente dentro del punto de vista determinativo y comparativamente optimista del progreso social.

LAS VIDAS PARALELAS DEL ARTISTA Y EL HISTORIADOR

²¹ *Ibíd.*, p. 48.

Space, Time and Architecture,²² publicado en 1941 por Sigfried Giedion,²³ está estructurado de una manera aproximadamente similar a los textos de Pevsner y Kaufmann que hemos estado discutiendo. Al establecer su genealogía el autor intenta consolidar la arquitectura moderna como una fundamentalmente nueva forma cohesiva de expresión. Su propósito es incluso evidente en el subtítulo del libro: *The Growth of a New Tradition*, como sus predecesores, Giedion emprende la proyección ejemplar del contrario de la arquitectura moderna —esto es, los estilos históricos del siglo XIX. Sin embargo, la genealogía que él propone es ciertamente más compleja que las de ellos. No es otra cosa que una interpretación global de la historia de la arquitectura, desde sus inicios hasta el día presente:

²² Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, (Cambridge: Harvard University Press, 1941). El libro surgió de una serie de ponencias (the Charles Eliot Norton Lectures) dadas en Harvard de 1938 a 1939. Giedion revisó y aumentó el libro durante las siguientes cuatro ediciones (aquellas de 1949, 1954, 1962 y de 1967) a tal grado que la última dista mucho de ser una mera actualización de la primera. Por ejemplo, Mies van der Rohe está ausente de la primera edición, pero más tarde es reconocido como uno de los tres maestros de la arquitectura moderna (junto con Gropius y Le Corbusier). Alvar Aalto, Jorn Utzon, Kenzo Tange y cuestionamientos sobre planeación urbana también aparecen, uno tras otro, a través de las varias ediciones. Estas revisiones tienen su propia historia, la cual no encaja dentro del alcance de este libro. *Space, Time and Architecture* fue un verdadero best seller y aún permanece en las listas de ventas y lectura alrededor del mundo. Ha sido traducido a ocho idiomas (francés, alemán, italiano, coreano, serbio, polaco, japonés y chino). Citaré de la edición original, y en casos especiales, de la quinta y la última edición.

²³ Sigfried Giedion (1888–1965) nació en Suiza. Estudió ingeniería y mecánica en el Technische Hochschule de Viena, pero se mudó a Munich para estudiar historia con Heinrich Wölfflin. De 1928 a 1956 fue secretario general del CIAM. Después de 1938, cuando Gropius lo invitó a dar las ponencias Charles Eliot Norton en Harvard, Giedion pasó gran parte de su vida involucrado en la investigación y la docencia en Estados Unidos, con cortos intervalos en el staff del Eidgenössische Technische Hochschule de Zurich. Sobre su persona y obra véase Paul Hofery Ulrich Stucky, eds., *Hommage à Giedion: Profile seiner Persönlichkeit*. (Basel: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur and Birkhäuser, 1971); Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion: An Intellectual Biography*, trad. de Colin Hall (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993); originalmente publicado como *Sigfried Giedion: Eine intellektuelle Biographie* (Zurich: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur and Amman, 1989); Stanislaus von Moos, “Giedion e il suo tempo,” en *Rassegna* 25 (1986), pp. 6–17. Entre las obras de Giedion, además de *Space, Time and Architecture* se pudiera señalar *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, trad. de J. Duncan Berry, (Santa Mónica: Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, 1995); originalmente publicado como *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928); *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, (New York: Oxford University Press, 1948); *Walter Gropius: Work and Teamwork*, (New York: Reinhold, 1954), originalmente publicado como *Walter Gropius: Mensch und Werk*, (Zurich: Max E. Neuenchwander, 1954); *The Eternal Present. A Contribution on Constancy and Change, vol. 1: The Beginnings of Art*, (New York: Bollingen Foundation, 1962), and vol. 2: *The Beginnings of Architecture*, (New York: Bollingen Foundation, 1964); *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Space Conceptions in Architecture*, (Cambridge: Harvard University Press).

“El problema que me fascinó fue cómo nuestra época había sido formada, a dónde se remontan las raíces del pensamiento actual.”²⁴

El período estudiado por Giedion comienza en el Renacimiento. Sin embargo, sólo es posible entender el verdadero significado de este punto de partida si tenemos presente las tres fases que él distinguió en el curso global de la historia arquitectónica. Durante la primera fase, la concepción de arquitectura combina volúmenes los cuales se entrelazan sin mucho interés por el espacio interior. Éste es el período al que pertenecen las arquitecturas de Mesopotamia, Egipto y Grecia. En la segunda fase, la cual empieza en la era romana y concluye en el siglo XVIII con el declive del barroco, la concepción arquitectónica está principalmente interesada en el espacio interior. El siglo XIX es un período de transición aparte, que usó simultáneamente todos los estilos de la segunda fase, dislocando la cohesión que cada estilo por separado había poseído previamente. Este breve período de transición le permite a Giedion —quien respetó la riqueza arquitectónica de Roma, de la Edad Media y del Renacimiento— inventar una unidad estigmatizada sin necesidad de crear una nueva. Esto la yuxtapone —de una manera radical y polémica— contra la tercera y última fase en la historia de la arquitectura. En este moderno período, la arquitectura avanza hacia una síntesis de la concepción de volumen del primer período y la concepción de espacio interior del segundo. De esta manera toma un paso adelante: empezando con la abolición revolucionaria de la perspectiva clásica lograda por la pintura cubista, tuvo éxito por primera vez en lograr la interpretación del espacio interior y exterior; principalmente, logró la participación del tiempo y el movimiento en la concepción de la arquitectura per se. Esta interpretación de las fuentes de la arquitectura moderna explica el título de *Space, Time and Architecture*.

²⁴ Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 3.

Así, la genealogía de la tercera fase empieza en el siglo XIV. El Renacimiento vio la introducción de un nuevo concepto de hombre, espacio y del cosmos en general, expresado en gran medida en la forma de la perspectiva, e inauguró una *nueva tradición* opuesta a aquella de la Edad Media. También fue notable para su *esprit nouveau* —una referencia directa a Le Corbusier y el *esprit nouveau* de la arquitectura moderna. El componente seminal en este espíritu fue un nuevo lenguaje plástico basado en la perspectiva: Giedion identificó a Brunelleschi como el pionero que diseñó esta red. Empero, él explica que esa perspectiva no fue la invención de un solo individuo, sino la expresión de la sociedad en general. Él traza entonces un paralelo entre el papel de la perspectiva para formular el lenguaje plástico del Renacimiento y el papel de la pintura cubista para formular el lenguaje plástico de la arquitectura moderna. Los pintores pioneros del Renacimiento, los primeros artistas en concebir y revelar el *esprit nouveau* de su época, se comparan con los pintores de vanguardia del temprano siglo XX, los primeros artistas en concebir y revelar el espíritu de su propia época.

Giedion repasa la tradición entera de la perspectiva espacial, enfocándose en sus aspectos “modernos” —el dibujo de Roma del Papa Sixtus V, la pared ondulante y el plano flexible de Borromini— antes de llegar a lo que él cree ser su terminación natural: los revivals del temprano siglo XIX. En las ilustraciones de su libro, estas “modernas” facetas del pasado son directamente comparadas con los proyectos más atrevidos del siglo XX: La linterna de Francesco Borromini para Sant'Ivo con el monumento deconstructivista de Tatlin (fig. 1.5), las medias lunas serpentinas de Bath con los ondulantes rascacielos en Argelia de Le Corbusier. El punto de vista determinista de la evolución de períodos desde su génesis a su cenit y entonces su declive y de las fases más bajas de civilización a los más

altas, permiten —de hecho, dictan— paralelos de este tipo como documentación de la balanza creciente de la historia.

El siglo XIX, en contraste, es visto²⁵ “como teniendo mal empleados a los hombres, materiales y pensamiento humano, como uno de los más deplorables de los períodos”. Giedion culpa a la revolución industrial de este “crimen”: “El individuo se desvanece ante el avance de la producción; es devorado por ella.”²⁶ Una imitación de estilos históricos se dio en contra del progreso en el campo de capacidades de la construcción, creando así un inmenso problema moral. Sin embargo, fue precisamente en esta crisis, en la parálisis del progreso y en los regresivos fingimientos aplicados a los edificios, que Giedion ve “la demanda para la moralidad en la arquitectura”²⁷ que surge y la “nueva tradición” que viene cobrando triunfalmente vida.

El camino lo abrieron los ingenieros, cuyas estructuras metálica proveyeron nuevas soluciones a los nuevos problemas. La victoria de la arquitectura moderna fue una continuación de sus esfuerzos y hubo tres hitos en él. Alrededor de 1890, los precursores respondieron a la mentira y el engaño con la verdad y la moralidad, sincronizando la nueva capacidad técnica con la expresión artística. Sus nombres fueron Henry van de Velde, Víctor Horta, H. R. Berlage, Otto Wagner, Auguste Perret, Frank Lloyd Wright y la Escuela de Chicago. Alrededor de 1910, la primera generación de precursores fue seguida por los pintores cubistas, quienes derrocaron la perspectiva y así desbloquearon el camino hacia la arquitectura moderna (fig. 1.6). El proceso alcanzó su realización aproximadamente en 1930, con la obra de tres altísimas figuras: Walter Gropius, Le

²⁵ *Ibíd.*, p. 98.

²⁶ *Ibíd.*, p. 99.

²⁷ *Ibíd.*, p. 213; este es el título de la parte IV del libro, la cual trata con la última década del siglo XIX y busca el precursor de la arquitectura moderna.

Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe. El nuevo rumbo marcado por sus proyectos puede compararse con aquello logrado por Brunelleschi en el tiempo del Renacimiento.

La estructura polémica del discurso operativo de Giedion difiere un poco de sus colegas Pevsner y Kaufmann. La arquitectura A (el siglo XIX) está descrita en términos negativos, como el contrario de la arquitectura B (la arquitectura moderna) y como la última etapa en el declive de la arquitectura A* (el Renacimiento), la cual es juzgada en términos positivos comparable con aquellos otorgados a la arquitectura B. Y por lo tanto, la arquitectura A* y la arquitectura B deben ser similares en estructura; pero difieren en la postura que ocupan en la balanza creciente de la historia y, en particular, en las redes de componentes morfológicos que aceptan y las calificaciones sociales y morales atribuidas a ellas. Juan Pablo Bonta ha propuesto una clasificación de estas calificaciones con relación a 33 edificios discutidos en *Space, Time and Architecture*, usando doce tipos de significación: (1) conceptos morales (la “honestidad,” la “rectitud”); (2) la naturaleza de los materiales constitutivos (fuerza, posibilidades de unión, tamaño de miembros); (3) la actitud del arquitecto con respecto a los desarrollos sociales, políticos y culturales, pasado y presente; (4) el conocimiento colectivo de sociedad o de una sección particular de ella con respecto a los mismos desarrollos; (5) los conceptos artísticos (espacio, espacio / tiempo, color, relación de interior a exterior); (6) los ideales filosóficos; (7) los aspectos estructurales; (8) la función; (9) la expresión emocional o psicológica; (10) la “atemporalidad”; la “intemporalidad,” la “universalidad,” la “anonimidad”; (11) las ideas sobre la naturaleza y propósito final de la arquitectura; (12) las metáforas.²⁸

²⁸ Juan Pablo Bonta, *Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive System in Architecture*, (London: Lund Humphries, 1979), p. 238.

El proceso de fijar los elementos descriptivos y características del presente en los elementos positivos de períodos anteriores se remontan a los mismos inicios y parecen ser para él una garantía de renovación al mismo tiempo que son vistos como la purificación de los efectos del pasado reciente y una promesa de eternidad. Fue en este último aspecto — basado en una comparación entre las formas primitivas y modernas— que las investigaciones de Giedion se concentraron durante la última década de su vida. Él lo desarrolló con profundidad a lo largo de su monumental trabajo. *The Eternal Present (The Beginnings of the Art y The Beginnings of Architecture)* y aún más en su último libro, *Architecture and the Phenomena of Transition*.

La identificación polémica de los cimientos de la tercera fase en la historia de la arquitectura en el corto tiempo de las primeras décadas posteriores a su establecimiento y casi veinte siglos después del inicio de la fase anterior (inaugurado por el Panteón en Roma), revela la verdadera dimensión del discurso operativo de Giedion. Él expresa el optimismo de su tiempo —principalmente el tiempo de Gropius (1883-1969) y Le Corbusier (1887-1965)— al describir el génesis de la arquitectura moderna con absoluta confianza e inclusive con fanatismo, tratando los eventos del pasado a la luz de un *presente-el-cuál-estaba-aún-por-llegar*. Así, su texto funciona como un manifiesto para la arquitectura moderna de una manera comparable a las obras de Pevsner y Kaufmann, aunque él difiere de los otros dos escritores sobre asuntos como el papel del historiador en su sociedad.

La creencia de que el historiador de la arquitectura debe estar comprometido con la creación los espacios en los cuales las personas vivirán fue de hecho una de las posturas básicas de Giedion. Su concepción de historia puede resumirse en tres posturas adicionales:

La historia no es estática: es dinámica. El pasado no puede desprenderse del presente o del futuro; de hecho, pasado, presente y futuro son todos parte de un solo e irreducible proceso. Y aunque el pasado puede reafirmar el presente, es el futuro lo que importa. En ese sentido, debemos mirar el pasado del punto de vista del presente —un presente ubicado “en una dimensión más amplia de tiempo, para que pueda ser enriquecido por esos aspectos del pasado que son aún vitales. Ésta es una cuestión que concierne a la continuidad pero no a la imitación.”²⁹

El historiador, como el artista, se imbuje con el espíritu de su tiempo. “El historiador tiene que dar la visión de lo que está pasando en la estructura cambiante de su propio tiempo. Sus observaciones siempre deben ser paralelas a esos especialistas de visión óptica a quienes llamamos artistas; porque son ellos quienes pusieron los símbolos por lo que está pasando en el **insermons** [*sic*] la vida del período anterior al resto de nosotros es consciente de él.”³⁰ Así, el deber del historiador es reconocer las fuentes de las cosas y demostrar su continuidad descubriendo todos sus aspectos ocultos. Éste es el descubrimiento en el pasado de los elementos que constituyen los principios del futuro.³¹

La objetividad del historiador es inexistente. Por supuesto, el historiador debe señalar las fases en la evolución histórica con toda la claridad y fuerza que pueda traer, pero la historia es más bien como un espejo, siempre reflejando la cara que parece en él: “Observar algo es actuar y alterarlo.”³²

Giedion reinterpretó historia que partiendo del tiempo presente y el espíritu de su tiempo. Funcionando de la misma manera que algunos arquitectos —tal como Le

²⁹ Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5th edition (1967), p. 7.

³⁰ Sigfried Giedion, *History and the Architect*, Zodiac 1 (1957), p. 56.

³¹ Véase Giedion, *Bauen in Frankreich*, p. 1.

³² Véase Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 6.

Corbusier— él creyó que podría discernir en el pasado distante la más grande de las verdades eternas, los *hechos constitutivos* que estaban libres de la tiranía del estilo y por consiguiente tuvieron el poder para mostrar que la arquitectura moderna estaba en lo correcto cuando declaró que *esto no era un estilo*. En este contexto, su preocupación fue identificar:

*Esas tendencias, que cuando son suprimidas, inevitablemente reaparecen. Su recurrencia (defiende) nos hace conscientes de que éstos son los elementos que, todos juntos, están produciendo una nueva tradición. Por ejemplo, los hechos constitutivos en la arquitectura son la ondulación de la pared, la yuxtaposición de la naturaleza y la morada humana, la planta libre. Los hechos constitutivos en el siglo XIX son las nuevas potencialidades en la construcción, el uso de la producción de masa en la industria, la organización **cambiada** de la sociedad.*³³

Al reconocer la continuidad de una historia que une el pasado, el presente y el futuro gracias al poder manifiesto y misterioso del *Zeitgeist* moderno, Giedion estuvo defendiendo que *el pasado puede ser siempre tópico* si le agregamos un toque de eternidad a cada presente (*The Eternal Present*). Partiendo de ese punto, él buscó los hechos constitutivos y el significado de la arquitectura moderna al inicio de las cosas mismas (*The Beginnings of Architecture*), cuando los trabajos de hombre poseyeron una primordial y, consecuentemente, pureza eterna.³⁴

LA PARADOJA DE LA TEORÍA Y LA DIÁSPORA DE LOS HISTORIADORES DEL ARTE

³³ *Ibíd.*, p. 18; nótese la ausencia, en el siglo XIX, de hechos constituyentes que dependen de la elección de formas o de principios abstractos de arreglo espacial.

La labor de poner los cimientos del movimiento moderno —llevado a cabo en Europa en los años treinta— a través de genealogías y enfoques históricos perteneció casi exclusivamente a los historiadores del arte. Su interés en la arquitectura de sus días fue de importancia decisiva, por dos razones principales.

La primera razón fue la distancia que separa el enfoque teórico de los historiadores del arte de la práctica de los arquitectos: la “paradoja” fue establecida en 1951 con Paul Zucker.³⁵ Independientemente de que ellos hayan enfocado su interés en el simbolismo o en la abstracción, en el volumen, en el espacio, o en una combinación de los dos, los historiadores del arte del temprano siglo XX estuvieron de acuerdo sobre dos puntos claves: un rechazo absoluto del eclecticismo y una minimización del papel de la función.³⁶ Efectivamente, con la excepción de algunas referencias generales al funcionalismo y a pesar de la importancia atribuida por Pevsner y Giedion a la obra de los ingenieros en el desarrollo del movimiento moderno, los tres historiadores de este capítulo construyen sus arquitecturas modernas en el ámbito de formas y volúmenes. Desde su punto de vista, la esencia de la arquitectura no yace en la aplicación de los tres de los principios fundamentales de Alberti: *necessitas* y *commoditas* fueron relegadas en el nombre de la dimensión visual de arquitectura, en nombre de un arreglo de formas y volúmenes que incluso deja atrás la importancia del concepto de *voluptas* y se vuelven la última expresión de la sociedad y del concomitante *Zeitgeist*. Ellos usaron descripciones fotográficas de edificios como hacen los historiadores, fundando su razonamiento en una comparación de la correspondencia visual entre las reproducciones fotográficas de pinturas o esculturas de

³⁴ Véase Kostof, *Architecture, You and Him*, p. 191.

³⁵ Véase Paul Zucker, *The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the Modern Movement*, en *Journal of the American Society of Architectural Historians* 10, no. 3 (Septiembre de 1951), pp. 8–14.

³⁶ *Ibíd.*, p. 13.

períodos muy diferentes. Los planos de plantas y elevaciones son raros en sus obras —y en ese sentido la yuxtaposición, en el libro de Giedion, del Sant'Ivo de Borromini y la escalera de caracol monumental de Tatlin, del *L'Arlésienne* de Picasso y el Bauhaus de Gropius o (en la quinta edición) de una lápida sepulcral Neolítica y el Ronchamp de Le Corbusier (fig. 1.7), se basan solamente en una semejanza morfológica sobre la cual se construyó toda la búsqueda de los *hechos constitutivos* de la arquitectura. No existe otra conexión, social o técnica, capaz de vincular obras tan diferentes entre sí y tan distantes en tiempo.

El funcionalismo y el racionalismo en la construcción son por contraste, parámetros decisivos en la obra de los arquitectos. La planta libre que está generalmente latente en las historias formalistas surge de más de una conjunción de funciones y nuevas técnicas que de cualquier investigación estética. Especialmente después de 1945, el funcionalismo y el racionalismo fueron parámetros esenciales en el trabajo de los historiadores de la arquitectura quienes ellos mismos eran arquitectos y también en los escritos de los historiadores que se preguntaron “¿cómo construimos?” y poseyeron todas las calificaciones necesarias para proporcionar una respuesta específica.

Hubo también una segunda razón de porqué el interés de los historiadores del arte alemanes en la historia de la arquitectura fue de importancia decisiva. Compelidos para dejar el mundo hablante —alemán de los años treinta, ellos llevaron a sus países adoptivos, y establecieron allí, todo un sistema teórico y metodológico para la historia del arte y la arquitectura. Los países en que ellos se establecieron no estaban listos para aceptar tal enfoque integrado de súbito; la historia del arte no era aún una disciplina autónoma y la mayoría de la literatura internacional estaba en alemán. Como resultado, el trabajo de enseñanza de los historiadores alemanes en las principales universidades de Estados Unidos

y la Gran Bretaña y la proliferación de sus escritos publicados en inglés no constituyó simplemente una incursión o un mero enriquecimiento de una tradición existente. De hecho, su diáspora global tuvo igualmente un impacto profundo en la historia del arte y la arquitectura de la postguerra.³⁷ Más importante aún, fue la base sobre la cual la historia y la teoría de la arquitectura moderna se construyeron después de 1945. Ni Bruno Zevi, ni Leonardo Benévolo tuvieron alguna alternativa para situar sus investigaciones respecto a las genealogías anteriores —genealogías que dejaron su marca (positiva o negativamente) en todos los historiadores de nuestro *corpus*, con la excepción de Hitchcock, quien por lo menos empezó desarrollando su historia en una dirección parcialmente diferente.

³⁷ Véase Colin Eisler, *Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration*, en *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. Donald Fleming y Bernard Bailyn, (Cambridge: Harvard University Press, 1969), pp. 544–629; Erwin Panofsky, *The History of Art in The Cultural Migration: The European Scholars in America* de Franz L. Neumann et al., (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953), pp. 82–111; Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European*, en *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, (New York: Garden City, 1957), pp. 321–346, originalmente publicado en el *College Art Journal* 14, (1953), pp. 7–27; y David Watkin, *The Rise of Architectural History*, (London: Architectural Press; Westfield, NJ.: Eastview Editions, 1980).

CAPÍTULO 2.

El Resurgimiento Crítico de la Arquitectura Moderna

INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, Bruno Zevi propuso lo que fue en efecto una *reevaluación* del movimiento moderno y los cimientos de una *arquitectura orgánica* basados en la arquitectura de Frank Lloyd Wright (fig. 2.1). Zevi perteneció a la primera generación de arquitectos quienes habían aprendido sobre el nacimiento del movimiento moderno durante sus estudios, haciéndolo de libros escritos en inglés por historiadores alemanes que vivían en el exilio.¹ Sus tres fuentes más importantes fueron las obras de Nikolaus Pevsner, Walter Curt Behrendt y Sigfried Giedion en la cual se habían puesto los cimientos de la genealogía y el predominio del movimiento moderno.² Al cuestionar el statu quo y proponer algo nuevo, el joven arquitecto italiano se vio obligado a aceptar los contenidos cognoscitivos de estos textos seminales mientras que

¹ Bruno Zevi nació en 1918, hijo de una respetada familia judía, y siempre estuvo consciente de su identidad como judío. Inició sus estudios en arquitectura en 1936, cuando el régimen de Mussolini estaba en la cúspide de su poder. No pasó mucho tiempo cuando las actividades antifascistas de Zevi lo obligaron a abandonar el país, primero a Londres, donde continuó con sus estudios en la Architectural Association School, y luego a Estados Unidos, donde se le otorgó el premio de Maestro en Ciencia en Arquitectura en 1941 por la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. Al final de la guerra regresó a Italia. De 1948 a 1963 enseñó historia de la arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura de Venecia, donde fundó el Istituto di Storia dell'Architettura. Después de 1963 enseñó historia en la School of Architecture de la Universidad de Roma. Para mayor información sobre Zevi, véase la autobiografía *Zevi su Zevi*, (Milán: Editrice Magma, 1977), a la cual me refiero y ahora revisada como *Zevi su Zevi: Architettura come profezia*, (Venice: Marsilio, 1993); y Andrea Oppenheimer Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, (New York: Rizzoli, 1983).

² Más específicamente, Zevi se refiere a *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* de Pevsner, (London: Faber & Faber, 1936), a *Modern Building* de Behrendt, (New York: Harcourt Brace, 1937), y a *Space, Time and Architecture* de Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1941). Véase Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, (London: Faber & Faber, 1950), pp. 9–10; para mayores detalles sobre este libro (originalmente publicado en 1945), Véase nota de pie de página 6 más adelante. En una revisión posterior de sus fuentes, él agregó *Die Baukunst der neuesten Zeit*, (Berlin: Propyläen, 1930) de Gustav Adolf Platz. Véase Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, (Torino: Einaudi, 1950), pp. 13, 561.

cuestionaba sus posturas. Como resultado, las obras más importantes que él publicó entre 1945 y 1950 tomaron muchos de sus hechos y muchas de sus ilustraciones del material original producido por los historiadores alemanes, sin tener en cuenta las observaciones críticas que Zevi puede haber tenido hacia el material.³ Para aquellos quienes están familiarizados con estas fuentes, Zevi escribió cautivadoramente en el prólogo de la edición inglesa de *Verso un'architettura organica* y no necesitan leer los primeros capítulos de su libro.⁴ Las investigaciones de Zevi se enfocaron en el desarrollo de la arquitectura orgánica, la cual fue para él una fase subsiguiente y superior, al racionalismo o al funcionalismo. Él usa el término *architettura moderna* y el adjetivo de *moderno* (por ejemplo, el lenguaje moderno, la historia moderna) para referirse a la época en que él vivió y los objetivos que eran ambiciones directas de esa época: esto es, la arquitectura orgánica y su evolución continua. En sus textos, *moderno* significa *contemporáneo*. Por consiguiente, *moderno* no es usado para describir el movimiento del período de la entre guerra; no es una referencia a la arquitectura de Gropius y Le Corbusier, y tampoco es idéntico al concepto correspondiente en Pevsner y Giedion. Las palabras *racionalismo* y *funcionalismo* son

³ Sin ocultar su preferencia por Giedion (“Considero que este es el mejor libro nunca que trata sobre el periodo que trata, y he tomado varias citas y hechos”, Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 34), Zevi consistentemente cuestionó muchas de sus posturas. En un mensaje dirigido al CIAM en 1948 bajo el característico título “The Need for a Historical Revision;” Zevi enumeró siete puntos que criticaba de *Space, Time and Architecture*; Véase Bruno Zevi, “A Message to the International Congress of Modern Architecture,” en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, pp. 126–134; originalmente publicado como “Della cultura architettonica: Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne,” en *Metron*, pp. 31–32 (1949). Zevi crea particular duda sobre la “concepción clasista o biológica de la historia del arte, según la cual cada periodo histórico tiene tres fases, siendo estas (a) la infancia inmadura, (b) la madurez espléndida y activa, y (c) la decadencia” (Ibíd., p. 128), y sobre la importancia que Giedion dio al papel que tiene el progreso técnico y la composición plástica, en detrimento del mundo de la moral e inspiración interna del artista.

⁴ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 10.

usados como equivalentes cuando a ellos se refiere. Es difícil entender las interpretaciones de Zevi fuera del marco de referencia de significados de estos términos y contrastes.⁵

Zevi inició el trabajo en su primer libro *Verso un'architettura organica*⁶ en Londres, en el invierno de 1943, con un ruidoso y peligroso acompañamiento de bombas aéreas V-1, en anticipación de la reconstrucción democrática de su país (y de toda Europa) tan pronto como la guerra hubo terminado.⁷ Desde el inicio, las actividades de este crítico de la arquitectura demostraron ser una batalla real con un objetivo dual (político y arquitectónico). Su segundo libro, *Saper vedere l'architettura*,⁸ se publicó en 1948 y fue como una revisión histórica del concepto de *espacio* en la arquitectura como unidad. Zevi contrastó el nuevo enfoque orgánico con el espacio tridimensional contra todos los otros enfoques que se habían aplicado a lo largo de la historia y alrededor del mundo. Dos años más tarde, su *Storia dell'architettura moderna* aparecía.⁹ En efecto, ésta fue una versión

⁵ En este capítulo, las palabras se usan en los sentidos dados por Bruno Zevi.

⁶ Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, (London: Faber & Faber, 1950); originalmente publicado como *Verso un'architettura organica: Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquanta anni*, (Turin: Einaudi, 1945). Ninguna edición fue reimpressa y la versión en inglés, de la cual cito, se agotó en 1967.

⁷ “Los V-1 sobrevolaban todas las noches, a veces cada cinco o diez minutos. Hacían un ruido estruendoso, como el golpeteo de gigantescas cadenas de acero. Entonces, súbitamente, cuando parecía que una de estas máquinas de auto-propulsión estaba sobre tu cabeza, uno sentía una rara paralización, había total silencio. Unos segundos después, el avión se estrella estrepitosamente y edificios enteros se derrumban. Todas las noches tenía que elegir ir al refugio en el sótano o permanecer en mi departamento de último piso en la Oslo Court y escribir” citado de *Bruno Zevi on Modern Architecture*, de Dean, p. 17).

⁸ Bruno Zevi, *Architecture as Space. How to Look at Architecture*, trad. de Milton Gendel, (New York: Horizon Press, 1957); originalmente publicado como *Saper vedere l'architettura: Saggio sull'intepretazione spaziale dell' architettura*, (Turin: Einaudi, 1948). La edición italiana fue revisada en 1956, había sido reimpressa 15 veces hasta 1986 y todavía está disponible. La traducción al inglés se basó en la edición revisada de 1956 y todavía está disponible (New York: Da. Capo Press, 1993). El libro fue traducido al español en 1951, al hebreo en 1957, al esloveno y francés en 1959, al húngaro en 1964, al croata, al checo y al japonés en 1966, y al rumano en 1969. Citaré de la edición estadounidense.

⁹ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, (Turin: Einaudi, 1950). La misma editorial sacó una quinta edición revisada en 1975. Las ilustraciones del libro ahora se publicaron por separado como *Spazio dell'architettura moderna*, de Bruno Zevi, (Turin: Einaudi, 1973). Una décima edición, ampliada hasta llenar dos volúmenes y extendida para cubrir la obra de Frankl Gehry, fue publicada en 1996. El libro fue traducido al español en 1954 y al portugués en 1970. Citaré de la versión original.

revisada y ampliada del primer libro de Zevi.¹⁰ En el mismo año, Zevi publicó su ensayo *Architettura e storiografia*.¹¹ Con estos trabajos, hacia 1950 él había completado el proceso de formular sus más significantes posturas sobre la arquitectura moderna y su historia.

*Il linguaggio moderno dell'architettura*¹² hizo su aparición mucho más tarde, en 1973, como una codificación de sus posturas originales en vista de los desarrollos de los veinte cruciales años que habían transcurrido.¹³ Este ensayo estuvo integrado como un retoño de la revisión de *Storia dell'architettura moderna*, publicado en 1975. *The Modern Language of Architecture*, publicado en Estados Unidos en 1978, es un simple amalgama de *Il linguaggio moderno dell'architettura* y *Architettura e storiografia*.¹⁴ Sin embargo, esto no le impide ser el mejor resumen de las posturas básicas declaradas por Zevi en los cinco años desde 1945 a 1950, como fueron modernizados en vista de los años setenta. Sin embargo, más significativamente, es una interpretación del *ser* e *historia* de la arquitectura en la forma de un simple manual dirigido, en su totalidad, a los aspectos prácticos de la arquitectura contemporánea.

¹⁰ Ambos libros tienen la misma estructura como puede apreciarse simplemente de la comparación de sus contenidos. Se incluyen largos pasajes del primer libro, Verbatim, en el segundo (por ejemplo, las dos primeras secciones del capítulo VII en *Storia*, “Poetica dell'architettura organica”, pp. 330–339, y “Equivoci naturalisticie biologicici”, pp. 340–343, repiten el *intermedio* del libro de 1945, pp. 66–76).

¹¹ Bruno Zevi, *Architettura e storiografia*, (Milan: Tamburini, 1950). Una edición revisada fue publicada en 1974 (Turin: Einaudi). El ensayo fue traducido al inglés en 1978 como la segunda parte de *The Modern Language of Architecture*, (Véase nota 14 más adelante). Una traducción al español fue publicada en 1958 y al japonés en 1976.

¹² Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al codice anticlassico*, (Turin: Einaudi, 1973). Una edición revisada fue publicada en 1974 y una traducción al inglés apareció en 1978 (Véase nota 14 más adelante).

¹³ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, pp. 50–51.

¹⁴ Bruno Zevi, *The Modern Language of Architecture*, trad. de Ronald Strom and William A. Packer, (Seattle: University of Washington Press, 1978). El libro ha sido reimpresso muchas veces y todavía está disponible (New York: Da Capo Press, 1994). Esta combinación de *Il linguaggio moderno dell'architettura* and *Architettura e storiografia* fue posteriormente traducido al francés en 1981, al griego en 1986, y al hebreo. Citaré de la primera edición estadounidense.

Los textos históricos, críticos y teóricos de Zevi, son parte de la implacable batalla que él emprendió para construir una sociedad que sería diferente y moderna en todas sus dimensiones culturales y políticas. Él abordó la arquitectura como un problema primario dentro del marco de referencia de una lucha más general. Sus artículos semanales en *L'Espresso*, su dirección editorial del periódico *Architettura Cronache e Storia*, su enseñanza universitaria, su participación en la preparación de diseños arquitectónicos y planeación de ciudades, su compromiso político en las líneas del partido socialista, su membresía en los más diversos comités —son todos el testimonio de una omnipresencia que fue más allá del rango de intereses que esperamos de un historiador académico.

Zevi, quien había crecido en un ambiente anti-fascista, fue un abogado apasionado del ideal democrático. Zevi luchó por libertad, la igualdad y la justicia social, para una sociedad —esencialmente utópica— democrática en la cual habría igualdad de oportunidades para todos. Al mismo tiempo, concibió una arquitectura moderna que estaba indisolublemente confinada por su compromiso con una sociedad libre, por la creencia de que las formas arquitectónicas están estrechamente ligadas a las estructuras políticas de la sociedad a la que sirven. Partiendo de convicciones de este tipo, Zevi distinguió en la arquitectura “períodos de lenguaje espacial rígido” y “períodos de revuelta”;¹⁵ Los cuales asoció, respectivamente, con el clasicismo (como un obstáculo para la libertad) y la arquitectura moderna (como una de las formas supremas de expresión de la sociedad democrática). De manera semejante, Zevi identificó la morfología del clasicismo con el Fascismo y vio el rechazo de la civilización greco-romana como una consecuencia natural de ello.

¹⁵ Véase Zevi, *Architecture as Space*, p. 138.

Yo crecí bajo el régimen fascista y lo combatí a los 17 años de edad. Cuando decidí ser arquitecto y crítico, tuve que preguntarme: ¿qué es lo intrínsecamente fascista en la arquitectura?... Entonces, mi respuesta evolucionó en un “no” a la antigua Grecia y Roma, tan exaltadas por los fascistas, “no” al Renacimiento y su grandeza compensatoria; “no” al Barroco, un asunto católico; y obviamente “no” al eclecticismo del siglo XIX... Por exclusión, mi respuesta fue un “sí” a la arquitectura civil de la Edad Media... Esta fue, para mí, el único precedente válido para una arquitectura democrática.¹⁶

Al centro de la arquitectura y la sociedad propuestos por Zevi, está el individuo libre. Tal y como proclamó en el manifiesto de la Associazione per l'Architettura Organica la cual fundó en 1945, inmediatamente después de su regreso a Italia.

La arquitectura orgánica es una actividad social, técnica y artística cuyo propósito es crear el ambiente para una nueva civilización democrática; concibe una arquitectura para el hombre, una arquitectura construida en escala humana de acuerdo con las necesidades intelectuales, psicológicas y contemporáneas del hombre como un miembro de sociedad. Así, la arquitectura orgánica es lo opuesto de la arquitectura monumental la cual fue utilizada para crear la mitología del estado.¹⁷

La labor de la arquitectura moderna de Zevi fue rechazar el formalismo tanto del clasicismo como del racionalismo para ponerse al servicio de las necesidades cotidianas del hombre pero —no del hombre en abstracto, sino como una unidad de medidas estadísticas y sujeto

¹⁶ Citado en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 92.

¹⁷ *Zevi su Zevi*, p. 57.

de investigación ergonómica durante el proceso de producción: del hombre como el ideal, el individuo libre que es el valor supremo y la *raison d'être* de la arquitectura. A la manera de pensar de Zevi, la casa debe diseñarse desde dentro hacia afuera y debe construirse en torno de las actividades de sus residentes, manteniéndose al ritmo con su estilo de vida. Las elevaciones, deben ser simplemente unas expresiones del espacio interior. En general, la casa no debe ser gobernada por una idea estática de belleza y técnica, sino por la dinámica de vida de aquellos quienes viven en el edificio (vea fig. 2.6). Este concepto humano-centralizado determina la dimensión social de la arquitectura moderna como una arquitectura para la gente, como diferente de la arquitectura para el arquitecto.¹⁸

Aunque rechaza el vocabulario y la sintaxis de la tradición clásica, Zevi aparece como un abogado de un humanismo que traza sus fuentes en el Renacimiento:

*Nuestra objeción liberal para algo que pesa en el hombre, dominándolo y oprimiéndolo; nuestro rechazo actual de la arquitectura monumental como tal; nuestro axioma social de la ciudad planeada para el hombre; nuestra concepción de la casa en términos de necesidades materiales modernas, necesidades psicológicas y religiosas —necesita que todas nuestras actitudes inmanentes, orgánicas, espirituales puedan ser identificadas en una línea directa de descenso de la arquitectura del siglo XV, porque fue precisamente entonces que los cimientos para la idea de la arquitectura moderna se dieron: es el hombre quien establece la ley para la arquitectura, no viceversa.*¹⁹

¹⁸ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 143.

¹⁹ Zevi, *Architecture as Space*, pp. 113–114.

La arquitectura moderna también está basada en el concepto judío del espacio–tiempo, y se opone al concepto griego de espacio en el cual se basó la arquitectura clásica.²⁰ Para explicar esta posición, Zevi compara el pensamiento griego y judío de una manera en que toma densamente las teorías de Thorlief Boman.²¹ El pensamiento griego, escribe, está satisfecho con el concepto de *ser*, incluso en un estado de inmovilidad completa. Para el pensamiento judío, en contraste, el *ser* es inconcebible sin movimiento. Esta distinción se proyectó consecuentemente hacia la arquitectura. En el sentido griego, un edificio es un objeto estático: la casa / objeto, el templo / objeto. Para el pensamiento judío, es un espacio en función: la casa / espacio para vivir, el templo / espacio para la asamblea. El concepto griego enfatiza la forma; el concepto judío subraya la función. Como resultado, la arquitectura basada en el concepto griego es el producto de reglas estéticas rígidas (la simetría, las proporciones armónicas, etc.) y está sujeto a una visión compuesta en la que nada puede agregarse y de la que nada puede substraerse. La estructura de tal arquitectura se define irrevocablemente, y, cuando todo está dicho y hecho, expresa regímenes absolutistas. La arquitectura que se basa en el concepto judío es realmente lo opuesto: Una arquitectura flexible, orgánica, en evolución constante, que no está sujeta a las reglas estéticas predeterminadas o a los tabúes formalistas como la simetría, la alineación, la perspectiva estricta y las proporciones dadas del espacio vacío y lleno, expresando finalmente así los ideales democráticos.

Zevi cree que la arquitectura nos es útil no por su forma (el pensamiento griego) sino por su uso (el pensamiento judío).²² Como consecuencia, Zevi rechaza toda la

²⁰ Véase Bruno Zevi, “Ebraismo e concezione spazio temporale nell'arte”; in *Zevi su Zevi*, pp. 120–13; originalmente publicado en *La Rassegna Mensile di Israel*, (Junio 1974).

²¹ Véase Zevi, *Ebraismo e concezione spazio -temporale nell'arte*, p. 130.

²² Véase *ibíd.*

arquitectura que se conecta con el pensamiento griego (descartando la estática, lo clásico, lo “bien-proporcionado”) y aprueba toda la arquitectura asociada con el pensamiento judío (aceptando lo fluido, lo flexible, el “non-fini”). Al proyectar estas ideas hacia el arte, Zevi se opone al cubismo pero admira el expresionismo: “El pensamiento judío seleccionó el expresionismo como su manera de manifestarse en el arte.”²³ Esto lo lleva a criticar a los “grandes” arquitectos racionalistas (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud) por su devoción al cubismo y por admirar a Erich Mendelsohn (judío) por su devoción al expresionismo: “Los judíos han encontrado a un arquitecto judío.”²⁴ Por la misma razón, Freud, Einstein y Schoenberg (tres judíos) son la trinidad que domina la civilización moderna y el moderno estilo de vida y pensamiento —que se expresaron en la arquitectura en el mundo de Frank Lloyd Wright.²⁵ Aunque ese arquitecto americano no era judío, Zevi dice que él “introdujo el pensamiento Bíblico por primera vez en el campo de la arquitectura, después de dos mil años de dominación de conceptos Greco–Romanos.”²⁶

La propuesta para una sociedad diferente y la aceptación del lenguaje moderno que la expresa presupone un retorno a un “cero grado” cultural: “En la arquitectura, también, el “cero grado” significa dejar descansar todas las preguntas básicas, tanto como si fuéramos a construir la primera casa en la historia.”²⁷ El retorno a las fuentes primordiales de la civilización, a la prehistoria, se vuelve una necesidad urgente “como nuestras ilusiones sobre el futuro de la sociedad tecnológica disminuyen, cuando despertamos a la magnitud de los desastres ecológicos que asedian nuestro planeta, al gigantismo que aliena al hombre con sus compañeros y sus ambientes, al proceso burocrático por el cual el individuo es

²³ *Ibíd.*, p. 127.

²⁴ *Ibíd.*, p. 130.

²⁵ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 94.

²⁶ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 52.

reducido a una conformidad privada de calidad.²⁸ Esto no quiere decir que Zevi sucumbe a la romántica seducción del pasado. Exactamente lo contrario: él llama “una relectura de la prehistoria y la historia” con la “energía y valor... para que podamos escribir y hablar el lenguaje moderno de la arquitectura.”²⁹ Al regresar a los orígenes, a la casa de Adán en el Paraíso, Zevi está llamando a la catarsis antes de que nos embarquemos en el avance hacia una sociedad ideal, hacia la Tierra Prometida a la cual podemos ahora ingresar gracias al lenguaje moderno de la arquitectura.³⁰ El cambio revolucionario, entonces, no puede comenzar sin la invocación de un génesis, del tiempo cuando la humanidad, libre de las leyes de sociedad, disfrutó “la libertad de la vida nómada” y “la alegría de vagar sin objeto a través de horizontes ilimitados.”³¹

Zevi usa el nombre *revolución* y el adjetivo (y nombre) *revolucionario* con dos diferentes significados. En primer lugar, se usan como conceptos, individuos o movimientos para denotar su carácter innovador y su disposición del anticlásico: el lenguaje moderno determina “la *revolución* moderna de la arquitectura,”³² “Wright es un *revolucionario*,” “como William Morris y como todos los pioneros,”³³ la “Escuela de Chicago... fue un *movimiento revolucionario* en la arquitectura,”³⁴ e incluso “los

²⁷ *Ibíd.*, 226.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*, 230.

³⁰ Esta invocación de las fuentes es, desde luego, rememorativa del ensayo *Adam's House in Paradise* de Joseph Rykwert. Sin embargo, existe una importante diferencia entre los enfoques. Zevi se remonta al pasado para lograr una catarsis en el presente y señalar el camino del futuro, *conociendo* su modelo (Frank Lloyd Wright) y el entramado básico del lenguaje moderno. Su regreso a las fuentes es principalmente ideológico. Rykwert, en contraste, escribe la historia de la Adam's House en un esfuerzo por describir una arquitectura para el futuro. El no propone; él hace investigación, busca un lenguaje.

³¹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 61.

³² *Ibíd.*, p. 8.

³³ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 88.

³⁴ *Ibíd.*, p. 86.

cristianos... provocaron una *revolución* funcional en el espacio latino.”³⁵ El segundo significado es aquel de la revolución social. Como veremos más adelante, Zevi cree que el lenguaje moderno de la arquitectura es un arma revolucionaria, una que es realmente explosiva en virtud de la arquitectura.³⁶ La arquitectura moderna se muestra como enemiga del establecimiento que lucha en el frente de la pugna social y como estando en una posición de provocar el cambio social. Aquí, el discurso de Zevi asume inmediatamente una dimensión polémica:

Si realmente hablamos el lenguaje arquitectónico moderno, existen dos posibilidades que nos enfrentan. O queremos que se nos permita expresarnos libremente, o tendremos que demoler los obstáculos que nos impiden hacerlo, tendremos que luchar la censura. ¿La especulación de bienes raíces amordaza el libre discurso? Entonces debemos combatirla con un vigor que es conmensurable con la importancia del lenguaje urbatectural. Pero nuestra causa se debilitará si, una vez que el uso de tierra se haya colectivizado, nada cambia por lo que se refiere a la censura arquitectónica, como fue el caso en la Rusia soviética.”³⁷

En otras palabras, tenemos que luchar contra la sociedad del presente —ya fuere capitalista o socialista— que pone obstáculos, la censura y la especulación de los bienes raíces como una barrera de la expresión moderna. Tenemos que causar una revolución y colectivizar el uso de tierra (como se hizo en la Unión Soviética en los años veinte) oponiéndose al mismo tiempo al desarrollo de la autoridad autocrática y burocrática. La sociedad que Zevi contempla es *colectivista, libre y democrática*.

³⁵ Zevi, *Architecture as Space*, p. 82.

³⁶ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 57.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 57–59; se le agrega énfasis.

El carácter revolucionario de la arquitectura moderna asume una dimensión completamente utópica en la *reintegración del edificio, la ciudad y el paisaje* —esto es, en *urbatectura*, la séptima invariable en el lenguaje moderno, de la cual estaremos hablando más adelante. La arquitectura moderna de Zevi se aproxima a la ciudad utópica de Wright,³⁸ alejándose al mismo tiempo de su vocabulario de formas y adoptando una actitud receptiva hacia las visiones urbanas de las vanguardias de los años sesenta.

LA LECCIÓN DE LA HISTORIA

Para Zevi, la historia es una sucesión ordenada de períodos contradictorios de *creatividad* (los cuales pueden ser romántico, barroco u orgánico) y *regresión* (las cuales son clásicos o racionalistas). Zevi sigue a Vico, a Goethe y sobre todo a Benedetto Croce al proponer una estructura espiral para la evolución en la historia de la arquitectura (fig. 2.2): los fenómenos paralelos se asemejan entre sí, pero no son idénticos.³⁹ En este sentido, fue necesario que los períodos contradictorios del racionalismo y la arquitectura orgánica tomaran lugar secuencialmente, y por consiguiente, esa arquitectura orgánica no puede aplicarse hasta que el racionalismo haya tomado su curso. Eso, a su parecer, fue la razón principal para el fracaso de la arquitectura orgánica en Italia: “No tenía la tradición necesaria de *funcionalismo* sobre la cual construir; Italia no podía alcanzar la segunda fase de desarrollo sin experimentar, a fondo, el primero.”⁴⁰

³⁸ Véase Frank Lloyd Wright, *The Living City*, (New York: Horizon Press, 1958), y Robert Fishmann, *Urban Utopias in the Twentieth Century*, (New York: Basic Books, 1977).

³⁹ Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, pp. 542–543, 552.

⁴⁰ Citado en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 42.

Zevi fue profundamente influenciado por el pensamiento de Benedetto Croce,⁴¹ quien renovó el interés del siglo XX en Giambattista Vico.⁴² Zevi se describe como un “crociano” y nos dice que aprendió a pensar al leer los trabajos del maestro.⁴³ Como resultado, Zevi acepta la distinción entre el conocimiento impulsivo y racional; él apoya la imaginación y la intuición, como lo opuesto al racionalismo y a la ciencia; y carga a los edificios con emociones conectadas con la concepción visual contemporánea en lugar de la concepción original de la arquitectura. Así, los impulsos del observador contemporáneo importan más que el análisis racional del pasado.

Bruno Zevi ve la historia a través de la mirada contemporánea, buscando en el pasado los elementos de inspiración y confirmación para la arquitectura de nuestro tiempo. Él se opone al rechazo de la historia expresado por muchas de las vanguardias del período de la entre guerra y propone una nueva lectura del pasado que establece profundos nexos entre la historia y la práctica de la arquitectura. En estas circunstancias, es inevitable que la historia y la crítica deban identificarse. Cada nuevo movimiento se convierte en el vehículo para una poética, una manera de ver cosas con las cuales el historiador está completamente imbuido como el crítico. Las posturas de ambos están basadas, consecuentemente, en la conciencia estética determinada por las direcciones creativas del momento dado.⁴⁴ En referencia a Lionello Venturi,⁴⁵ Zevi sostiene que desde la baja antigüedad al tiempo de la historia y la crítica de Winckelmann, consideró su razón principal de existencia el evaluar

⁴¹ Véase Bruno Zevi, “Benedetto Croce e la riforma della storiografia architettonica”, en *Zevi su Zevi*, pp. 23–31; originalmente publicado en *Metron* 47 (Diciembre de 1952).

⁴² Véase Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico*, trad. de Robin G. Collingwood, (New York: Macmillan, 1913); originalmente publicado como *La filosofia di Giambattista Vico*, (Bari: Laterza, 1911).

⁴³ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 20.

⁴⁴ Véase Zevi, *Architecture as Space*, p. 227.

⁴⁵ Véase Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trad. de Charles Marriott, (New York: E. P. Dutton, 1936).

el arte contemporáneo. Winckelmann subvirtió esa relación juzgando el arte de su tiempo a la vista de Grecia antigua y cambiando la obra de arte perfecta de regreso al pasado. Zevi cuestiona este concepto —el cual había sido predominante a lo largo del siglo XIX— y propone un retorno a una interpretación viviente de la historia, es decir, el establecimiento de “una estética de la arquitectura y por tanto un método para juzgar los monumentos del pasado” con las bases del movimiento funcionalista y la arquitectura orgánica.⁴⁶

La arquitectura moderna de Zevi coincide con una nueva manera de ver la arquitectura del pasado, una que *restaura* su historicidad. Para que esta restauración tenga lugar, sin embargo, la perspectiva del Renacimiento debe ser trascendida, y deben subvertirse el clasicismo y el dogmatismo académico. Una catarsis de este tipo permitirá a los arquitectos reexperimentar los diversos períodos en la historia, descubriendo el aspecto anticlásico —esto es, lo moderno— del pasado. El primer arquitecto en ir en contra de la marea de la historia fue Le Corbusier (fig. 2.3): “Sólo un arquitecto de nuestro tiempo buscó y encontró la arquitectura en la antigua Grecia. Y lo descubrió para él mismo, sin las vendas de la escuela de Bellas Artes. Ese hombre fue Charles Edouard Jeanneret quien cambió su nombre a Le Corbusier después de su bautismo en las Aguas Griegas.”⁴⁷ Para demostrar la historicidad y aún lo eterno de la arquitectura moderna, Zevi reconstruye la más impresionante retrospectiva remontándose desde la obra de Wright y Le Corbusier a la prehistoria —la edad distante antes de que la escritura fuera inventada (fig. 2.4, 2.5):

Le Corbusier se remontó al origen del racionalismo europeo, al puritanismo de Adolf Loos, el enemigo de la Secesión de Viena, el colega austriaco del movimiento de Art Nouveau creado en Bruselas en 1893 por el arquitecto Víctor Horta y

⁴⁶ Zevi, *Architecture as Space*, pp. 227–228.

encabezado por Henry van de Velde, el apóstol apasionado de la escuela inglesa de Arts and Crafts. con la Red House, construida por William Morris en 1859, vino el nacimiento de la arquitectura moderna. Pero sólo puede entender la reforma de Morris si pone dentro del contexto de la cultura neo-gótica anticipada en tiempos tan lejanos como 1747 en la mansión rural de Horace Walpole en la Strawberry Hill, cerca de Londres... Para asir la matriz del lenguaje profesado por Wright y Le Corbusier, debemos regresar al cuarto milenio a. C. y después viajar en los eones que preceden el descubrimiento de la escritura.”⁴⁸

La historicidad de la arquitectura moderna se restaura en cambios radicales de objetivos y métodos históricos. Zevi proclama la necesidad de establecer una *historia moderna* de la arquitectura, una que proporcionará una versión moderna del pasado, orientada hacia el futuro: “Si es necesario que la arquitectura moderna informe a la historia de la arquitectura con su espíritu de innovación, es aun más vital que una historia renovada de la arquitectura contribuya a la formación de una civilización más elevada.”⁴⁹ Esta historia moderna tendrá que cortar sus nexos con la arqueología si es posible leer los proyectos del pasado a través de los ojos de los creativos artistas modernos. El público tiene que estar convencido de que no existe diferencia “entre la manera que usted juzga una obra maestra del pasado y la casa en que usted vive, el espacio de una iglesia bizantina y el espacio de la casa o apartamento en que ahora está leyendo.”⁵⁰ La cuestión no es la de reunir una historia de la arquitectura moderna que establezca su primacía sobre el pasado, sino la de componer una historia moderna de la arquitectura que asimile el pasado. “La revolución historiográfica es

⁴⁷ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 47.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 92–96.

⁴⁹ Zevi, *Architecture as Space*, p. 228.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 241.

cómplice indispensable de la revolución arquitectónica.”⁵¹ Esta posición no es evidencia de una interpolación del pasado en el presente de la arquitectura; de hecho, es una remoción, una expulsión, del pasado. Zevi no propone que debamos estudiar las eras más tempranas per se para entenderlas: su propuesta es que las interpretemos de una manera moderna, reconociendo en ellas una imagen de nuestro propio período y depositando la duda de lo que su estado real pudo haber sido en el tiempo definitivamente pasado en que ellos se ubican.

Al mismo tiempo, la historia moderna asume su verdadera dimensión como un *método educativo*, uno que toma una parte activa en la sección de enseñanza devota a la *composición arquitectónica*.⁵² No es suficiente “el mostrar a los estudiantes que cada gran monumento del pasado es 'moderno'.” Zevi propone que la composición arquitectónica debe ser enseñada por medio de un método histórico con el objetivo final de la completa integración de los asuntos de la historia y la composición.⁵³ La *historia moderna* de Zevi es de naturaleza claramente *operativa* y forma parte de un *démarche* polémico cuyo objetivo es asimilar el pasado, como una totalidad en el presente para consolidar los principios y objetivos de la arquitectura moderna. Zevi emplea la historia como un pretexto para una polémica pensada para imponer sus propias creencias sobre la arquitectura, no diseñando edificios por él mismo sino proponiendo a otros arquitectos un método con el cual pueden diseñar sus edificios.

EL CAMINO DEL LENGUAJE MODERNO

⁵¹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 116.

⁵² Véase Bruno Zevi, “*History as a Method of Teaching Architecture*”, en *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Artículos del AIA-ASCA Teacher Seminar de 1964, Cranbrook, ed. Marcus Whiffen, (Cambridge: MIT Press, 1965), pp. 11–21.

El discurso articulado por Bruno Zevi, es uno evidentemente *operativo*. A pesar de su estricta crítica del movimiento moderno, él reconoce su prestigio y reitera su optimismo a través de las obras e ideas de Frank Lloyd Wright. Sus textos ya no intentan establecer la genealogía y los cimientos históricos del movimiento moderno, sino declarar los términos en los cuales la arquitectura moderna puede ser aplicada. Conforme progresan, los textos de Zevi tienden cada vez más hacia la formación de un *lenguaje moderno* capaz de permitir la implementación colectiva de una *arquitectura moderna*. Estos textos son menos exámenes de historia que *proyectos arquitectónicos*.

El discurso de Zevi está estructurado polémicamente de una manera que combina dos formas diferentes: por una parte, la dicotomía semántica del discurso cognoscitivo en los estados sucesivos de fracaso y de éxito (el concepto de espacio en los diversos períodos de la historia contra el concepto orgánico de espacio), y en la otra, la consolidación de la posición del autor por medio de la proyección de la antítesis que contiene (el lenguaje clásico contra el lenguaje moderno). La primera de estas formas predomina en el *Sapere vedere l'architettura*; la segunda en *The Modern Language of Architecture*. Ambas están presentes en el texto gemelo de *Verso un'architettura / Storia dell'architettura moderna* que rastrea los componentes en la genealogía de la arquitectura orgánica moderna.

La genealogía comienza con la tradición clásica, una arquitectura A que es absolutamente negativa y no está descrita. Termina con la arquitectura orgánica, una *arquitectura C*, la cual es absolutamente anticlásica, está descrita en términos positivos y se resume en el trabajo de Frank Lloyd Wright. La transición de una arquitectura a la otra tomó la forma de un largo período de ascensión continua (del siglo XVII tardío a 1918)

⁵³ Zevi, *History as a Method of Teaching Architecture*, p. 17.

hacia una arquitectura B (1918-1933), también descrita en los términos positivos, y entonces de una fase interina de declive (1933-1940) la cual proveyó el ímpetu necesario para la ascensión final al nivel de la arquitectura C. Esta última fase es la verdadera expresión de la arquitectura moderna. Su victoria es una parte inextricable de una expectativa más general, humanista, política y social. Más específicamente, Zevi trata primero de la formación de la arquitectura B la cual él ve como una fase fundamental y esencial —aunque preliminar— en la formación de la arquitectura C. Después pasa a la formación de la fase final (C), vista solo con relación a la arquitectura B. Dada la sucesión de las dos relaciones fundamentales, la genealogía de la arquitectura B ya no le interesa a Zevi. Él se confina a las genealogías familiares de sus lectores de los historiadores de la generación anterior, adaptando los detalles particulares que dan a las necesidades de su propio discurso operativo.

El largo período de ascensión constante en la tradición moderna empezó sin contratiempos en el siglo XVII tardío y duró hasta 1918. Sus causas básicas fueron la *evolución natural del gusto* (“idealística”), *el progreso científico y técnico en la construcción* (“mecanística”), *las nuevas teorías estéticas* (“abstracto figurativa”) y *un cambio radical en la sociedad* (“económico positivística”).⁵⁴ El período empieza a adquirir mayor claridad de expresión después de 1850, en la última fase de la larga ascensión que Zevi llama *la primera era de la arquitectura moderna*. Este estado está descrito en las obras y los nombres de precursores individuales de la arquitectura B, quienes todavía no constituían una escuela coherente: los maestros del enfoque arts and crafts, Charles Rennie Mackintosh en Escocia, Víctor Horta y Henry van de Velde en Bélgica, Hendrik Pettus

⁵⁴ Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, p. 19.

Berlage en los Países Bajos, Otto Wagner, Joseph María Olbrich, Josef Hoffmann y Adolf Loos en Austria, Auguste Perret y Tony Garnier en Francia, Peter Behrens y Hans Poelzig en Alemania, y Antonio Gaudí en España.

La arquitectura B, por otra parte, es un movimiento totalmente formado. Empezó en 1918, inmediatamente después de una gran guerra, está descrita en términos positivos y terminó en 1933, coincidiendo con cambios políticos de gran escala que tuvieron impacto en la totalidad de Europa. La cohesión y claridad del movimiento fueron el trabajo de los cuatro grandes maestros: Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies Mies van der Rohe, y J. J. P. Oud. Erich Mendelsohn podría haber sido el quinto maestro, al mismo nivel de los otros, si el camino que él siguió no hubiera sido tan solitario. La arquitectura B esta representada por tres edificios: la Villa Savoye y, en menor grado, el edificio del Bauhaus y el pabellón de Barcelona. Zevi define esta arquitectura usando los términos *racionalismo* o *funcionalismo* y los adjetivos *racionalista* o *funcionalista*, reservando el término *internacional* para América.

El brillo de este período de quince años fue seguido por un breve interludio de declive desde 1933 a la erupción de la Segunda Guerra Mundial. Esto fue causado, por una parte, por el cambio político en Alemania, Italia y la Unión Soviética, el cual fue acompañado por un retorno al clasicismo, y en la otra, por la crisis estructural que afectó al racionalismo, particularmente en Francia. El período intermedio de declive le permitió a Zevi escribir de una crisis, presentada como una narrativa de fracaso en la arquitectura racionalista para entonces introducir la narrativa de éxito en la arquitectura orgánica. Sin embargo, la arquitectura orgánica (C) no es lo contrario de racionalismo (arquitectura B): incorporó todos los elementos positivos de la arquitectura B en su propio universo. Incluso

en la “edad oscura” de 1933–1940, Zevi reconoció la contribución positiva hecha por ciertos jóvenes arquitectos escandinavos (Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund, Sven Markelius) quienes había abrazado los principios del racionalismo y había estado trabajando hacia la arquitectura orgánica. Incluso Frank Lloyd Wright, después de influir inicialmente a los grandes maestros del racionalismo, enriqueció su propio trabajo con sus principios positivos.

Aunque sería bastante fácil plantear una hipótesis, el advenimiento de la arquitectura C no lleva una estampa de una fecha específica —digamos el fin de la guerra. El año de 1945 fue, por supuesto, asociado con la publicación de *Verso un'architettura organica*, un manifiesto que se refiere directamente al de Le Corbusier *Vers une Architecture*. Pero la arquitectura que Zevi propone al mundo sería encontrada en la obra de Frank Lloyd Wright quien “fue el precursor de la arquitectura moderna, fue responsable de mucha de su vitalidad actual y se anticipa, en muchos aspectos, a su desarrollo futuro.”⁵⁵ En ese sentido, la aparición de la arquitectura orgánica de Bruno Zevi, inmediatamente después de la conversión del mundo del pasado en una tabla rasa, dio su constitución a la arquitectura C como el cenit de la arquitectura moderna. Fue una aparición constitutiva que mostró el camino a la reconstrucción humanitaria y democrática de nuestra sociedad.

La arquitectura orgánica está determinada por una *condición social* que se define en términos de sus características morales y políticas. Esta posición no disminuye la importancia de la técnica y la estética en la constitución del lenguaje moderno de la arquitectura. No obstante, la técnica y la estética están subordinadas a la dimensión social de la arquitectura orgánica: “La arquitectura es orgánica cuando el arreglo espacial del

⁵⁵ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 100.

cuarto, la casa y la ciudad está planeado para la felicidad humana, material, psicológica y espiritual. Por consiguiente, lo orgánico está basado en las ideas sociales y no en una idea figurativa. Solo la podemos llamar arquitectura orgánica cuando aspira a ser humano antes que humanista.⁵⁶

Al tomar esta dimensión social como su punto de inicio, Zevi diseña una red de elementos que definen la diferencia entre la arquitectura orgánica (C) y racionalismo (B). Existen dos partes complementarias a la red: un conjunto de componentes negativos en el racionalismo y un conjunto de componentes positivos en la arquitectura orgánica. Los componentes en esta red bilateral proveen las bases para ver la relación entre la arquitectura B y la arquitectura C como una de *trascendencia*, como la elevación de las condiciones técnicas y estéticas del racionalismo a la dimensión social de la arquitectura orgánica. Al mismo tiempo, la red también expresa la estructura polémica del discurso de Zevi que localiza los cimientos de la narrativa de éxito de la arquitectura C en la narrativa de fracaso de la arquitectura B.

El juego de componentes negativos es una referencia a las cinco causas principales de la crisis en el racionalismo en Francia:⁵⁷

1. *El racionalismo es incapaz de evolucionar*: Se desarrolló como una teoría polémica cuyo objetivo fue luchar contra la arquitectura tradicional. Ganó una victoria decisiva en esta batalla, pero sus posturas utilitarias y mecánicas (por

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 76; también Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, p. 343.

⁵⁷ Según Zevi, la crisis del racionalismo en Alemania, Italia y la Unión Soviética estaba principalmente ligada a las condiciones políticas del periodo de 1933 a 1940. Él dedica un capítulo entero a esta crisis y pone particular énfasis en la “parábola” de la Unión Soviética, aunque sin tratarla como un ejemplo (Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 35–45, y *Storia dell'architettura moderna*, pp. 174–193). En contraste, la crisis del racionalismo en la Francia democráticamente gobernada le permite ver el declive arquitectónico

ejemplo, una casa = “machine à habiter”) fue claramente inadecuadas (el fin de la condición técnica de la arquitectura B).

2. *El lenguaje abstracto está exhausto*: No ha habido convergencia entre el *funcionalismo* técnico y la abstracción estética (el fin de la condición estética de la arquitectura B).

3. *La arquitectura moderna se ha vuelto dogmática*: Sus reglas utilitarias y estéticas son el resultado de líneas teóricas y abstractas de pensamiento que han tenido el efecto de sofocar las ciudades y enrarecer a sus habitantes.

4. *La arquitectura moderna se ha vuelto un manierismo*: Son un estilo como todos los otros, uno que es externamente aplicado a ornamentar las casas construidas a la manera tradicional.

5. *La arquitectura racional no es esencialmente funcional*: Aplica ideas prefabricadas (como el uso absurdo de grandes paneles de vidrio en los países del sur), es incapaz de resistir tiempo (el yeso barato usado en sus fachadas es sucio o ha comenzado a desintegrarse solo seis meses después de que su construcción fue concluida), exige habilidades constructivas avanzadas (existe una contradicción entre la belleza de sus dibujos y los muchos defectos menores en su implementación), y es sumamente costoso porque tienen que emplearse obreros altamente calificados.⁵⁸

Las dos primeras causas, confirman la esterilidad técnica y estética de la arquitectura B e invocan la condición social para llegar, indirectamente, a la necesidad de

como un fenómeno endógeno creado por la ineficiencia del mismo racionalismo, y por tanto, tomarlo como un ejemplo típico.

trascendencia de esa arquitectura. La tercera causa registra la rigidez del racionalismo y confirma, por una vía diferente, la necesidad para él ser transcendido. Las dos últimas causas, definen en términos de sus dos componentes negativos, la condición social de la arquitectura C: *la arquitectura orgánica no es un estilo como otros y es incapaz de declinar en el manierismo, y la arquitectura orgánica es esencialmente funcional*—esto es, no aplica ideas prefabricadas, puede resistir el tiempo, no requiere las técnicas de construcción avanzadas, y no es costosa.

El juego de componentes positivos se integra con seis elementos que pueden deducirse directamente del concepto arquitectónico de Frank Lloyd Wright:

1. “*El espacio interior como una realidad*”: Los arquitectos ya no se expresan en lo que se refiere a la planta arquitectónica y las elevaciones, sino en lo que se refiere al espacio interior.
2. “*La planta libre*”: La continuidad espacial y flexibilidad son los factores fundamentales que determinan la disposición de los cuartos, de acuerdo con las necesidades específicas de los individuos. Zevi contrasta la planta libre orgánica de Wright contra la planta libre teórica de Le Corbusier, que dividió el interior de acuerdo con las necesidades de los residentes pero lo hizo después de diseñar primero la cáscara exterior, haciéndolo de hecho con una exactitud geométrica absoluta.
3. “*El exterior es producto del interior...* las casas evolucionan desde un núcleo interior y se abren “como plantas.”

⁵⁸ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 46–50 y *Storia dell'architettura moderna*, pp.196–201.

4. “*La unidad de interior y exterior; la casa imbuida en la naturaleza.*” La casa y su ambiente forman un *continuum* ininterrumpido porque los cuartos y su cáscara seleccionada se colocan de tal manera como para integrarlos en un terreno dado.
5. “*En la naturaleza de materiales.*” La casa y su ambiente forman un *continuum* ininterrumpido porque los materiales naturales de construcción del mismo lugar han sido seleccionados para asegurar la continuidad funcional y morfológica con el ambiente natural.
6. “*La casa como un refugio,*” un cobertizo en que animal humano se retira como en una cueva, protegido de la lluvia y el viento y la luz.”⁵⁹

Los tres primeros elementos, introducen la superioridad de la dimensión social y no hacen referencia a la técnica o la estética. El espacio es la esencia de la arquitectura. Sin embargo, no estamos hablando de espacio visible en el sentido psicológico y perceptor usado por los historiadores del arte alemanes, ni del espacio medido, en el sentido de la tipología de la construcción: Zevi se refiere al *espacio experimentado*, el espacio determinado por las actividades del individuo específico que lo usará. La planta libre permite a este espacio servir al estilo de vida de los dueños, y también las funciones internas dominan sobre la forma externa de las elevaciones (figs. 2.6, 2.7). Los próximos dos elementos proporcionan la conexión entre el *espacio* (la condición social), la *forma* (la condición estética), y los *materiales* (la condición técnica). El paralelo entre la arquitectura y la naturaleza encuentra su verdadera expresión en el último elemento (la casa como un refugio). Así, el rousseaunismo tácito de Zevi y su referencia a la pureza de las fuentes recuerdan una vez más su ideal democrático y su utopía social.

Después de poner los cimientos para la arquitectura orgánica como la trascendencia de su precursor racionalista, Zevi emprende la labor de reunirlos en términos globales, operando en tres campos complementarios: proporcionando las bases para la superioridad absoluta de la interpretación espacial de la arquitectura, justificando la superioridad de la arquitectura orgánica sobre todos sus predecesores y formulando un lenguaje moderno con el cual esa superioridad puede mantenerse en el futuro. Todas las tres direcciones son operativas, en carácter y polémica en la estructura, basándose en la condición social de espacio para establecer los términos espaciales para una sociedad diferente.

Para proporcionar las bases para la superioridad de la interpretación espacial de la arquitectura, Zevi emprende en *Sapere vedere l'architettura* una presentación crítica de todas las otras interpretaciones del mundo construido, señalando sus debilidades e insuficiencias. Más específicamente, él presenta, secuencialmente, lo político, lo filosófico–religioso, lo científico, lo económico–social, lo materialista, lo técnico, lo fisio–psicológico y las interpretaciones formalistas. Al final de esta secuencia, él continúa con la interpretación espacial como la única interpretación global de la arquitectura.⁶⁰ Su postura puede resumirse en dos conclusiones generales:

*La interpretación espacial no compite con otras interpretaciones, porque no opera en el mismo plano.*⁶¹

*Cada interpretación que no comienza con el espacio está limitado a establecer que por lo menos uno u otro aspecto de la arquitectura no tiene valor, y lo deja fuera, escogiendo, a priori, una esquina del campo en el cual concentrarse.*⁶²

⁵⁹ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 105–111.

⁶⁰ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 160–224.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 222.

Con el propósito de justificar superioridad de la arquitectura orgánica sobre todos sus predecesores, Zevi emprende en el mismo libro un análisis crítico de la percepción del espacio (esto es, de la manera en la cual sentimos y experimentamos las áreas interiores) a lo largo de las “edades del espacio.” Para este propósito, él cita doce “edades” en doce cortos capítulos que también le sirven como su propio resumen de la historia de la arquitectura:

*El espacio y la escala en la antigua Grecia; El espacio estático en la Roma antigua; La dirección humana del espacio cristiano; La aceleración y extensión del espacio Bizantino; La interrupción bárbara del espacio y el ritmo; El espacio y la métrica románicos; El contraste dimensional y la continuidad espacial del Gótico; Las leyes y medidas del espacio del Renacimiento temprano; Los problemas plásticos y volumétricos del siglo XVI; El movimiento e interpretación del espacio Barroco; El espacio urbano del siglo XIX; El espacio orgánico de nuestro tiempo.*⁶³

Las primeras once de estas edades se describen en términos más o menos negativos. En cada uno de ellos, por supuesto, Zevi reconoce ciertos elementos positivos que han sido incorporados en la edad moderna, pero esa concesión no altera su rechazo de la unidad. La edad más reciente, por otra parte, está descrita en términos totalmente positivos. Más aún, concentra y renueva muchos de los elementos positivos de los períodos más tempranos. En ambos casos, la postura de Zevi se basa en una estructura polémica que toma la forma de un discurso dividido en cuanto a su significado, empezando con muchas narrativas de fracaso y terminando con una sola narrativa de éxito.

⁶² *Ibíd.*, p. 223.

⁶³ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 73–159.

Más adelante, en el *Linguaggio moderno dell'architettura*, Zevi intentó codificar una red entera de reglas de composición cuya ambición era convertirse en el lenguaje de una tradición moderna que sería bastante diferente a su antepasado clásico. Pueden distinguirse dos fases complementarias en su método: primero, el reconocimiento de los componentes que constituyen el lenguaje clásico (el único lenguaje arquitectónico en haber sido codificado al paso los siglos), y segundo, la definición de los rechazos del lenguaje clásico introducido por la arquitectura moderna. El lenguaje moderno surge así por la inducción de estos rechazos. Consiste en una serie de siete invariables que definen los términos sociales, estéticos y técnicos para la arquitectura moderna y también son capaces de aceptar atributos de una naturaleza moral y política. Estos invariables constituyen un lenguaje básico que cualquier arquitecto podría expandir agregando un extenso diez, veinte, o cincuenta —siempre y cuando no entraran en conflicto con aquellos ya existentes.⁶⁴ Sin embargo, ninguno de los grandes maestros del racionalismo tuvieron éxito en implementar simultáneamente las siete invariables en el mismo proyecto. El ejemplo ideal de su completa aplicación es la casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright, la casa de la cascada (vea fig. 2.1) que es “la Divina Comedia del lenguaje del moderno de la arquitectura.”⁶⁵

La primera invariable, llamada la *lista*, o *inventario*, determina la condición social de la arquitectura moderna. Es el principio del rechazo del clasicismo como unidad y del retorno a una pureza original como para permitir la recopilación de un inventario de necesidades y funciones asociada con las formas orgánicas correspondientes, las cuales, por necesidad, serán ajenas a cualquier a priori morfológico. Esto, en otras palabras, será

⁶⁴ Véase Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 5.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 73.

El desmantelamiento y rechazo crítico de las reglas clásicas, los “órdenes,” sus supuestos a priori, los juegos de frases y convenciones de cada tipo y clase. El inventario salta de un acto de aniquilación cultural —lo que Roland Barthes llama “el cero grado de escribir”— y lleva a un rechazo de normas y cánones tradicionales. Exige un nuevo principio, como si ningún sistema lingüístico hubiera existido antes, como si fuera la primera vez en la historia que nosotros hemos construido una casa o una ciudad.⁶⁶

Estamos tratando, entonces, con la catarsis completa, con un principio que es moral y revolucionario antes de que se vuelva operativo.

Las siguientes cinco invariables determinan los términos estéticos y técnicos de la arquitectura moderna. *La asimetría y la disonancia y la antiperspectiva tridimensional* definen la red morfológica de la arquitectura moderna como el contrario exacto del lenguaje clásico. Por ejemplo: “La simetría es una de las invariables del clasicismo. Por consiguiente, la asimetría es un invariable del lenguaje moderno.”⁶⁷ Las disonancias son el producto de rechazos estéticos sucesivos: el antiparalelismo contra el paralelismo; la antigeometría contra la geometría; curvado, oblicuo, e inclinado contra los ángulos rectos; la no–alineación contra la alineación; la no–proporción contra las proporciones.

Precisamente de la misma manera, la antiperspectiva es lo contrario de la perspectiva, dictando el rechazo de las reglas que subyugan la arquitectura a una visión global a favor de una sucesión de vistas separadas pero iguales. La visión perspectiva fue indudablemente uno de los componentes fundamentales en la tradición clásica. Cuando fue

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 7; se le da énfasis.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 15.

inventada durante el Renacimiento, asumió una naturaleza simbólica basada en una filosofía de las relaciones entre el sujeto y el cosmos que tenían un impacto correspondiente en la percepción del espacio. Así, la antiperspectiva no es simplemente el rechazo de una técnica para la figuración del espacio, sino un símbolo de rechazo en él todo de la tradición del Renacimiento.⁶⁸ Zevi considera, los edificios del Bauhaus como la mejor imagen de la visión de antiperspectiva característica de la edad moderna: “Programáticamente se unen así los bloques disonantes en desafío de la perspectiva. No existe punto de ventaja desde el cual uno pueda asir el todo. Uno tiene que recorrerlo. De aquí el movimiento, de aquí el tiempo.”⁶⁹

La *sintaxis de descomposición cuatridimensional* reemplaza la unidad de espacio clásico con la explosión analítica de neoplasticismo. Busca desmembrar la “caja clásica” en planos independientes y luego propone que estos planos deben ser recombinados de tal manera que se crean espacios fluidos que unen y fluyen en un movimiento continuo (como en el pabellón alemán en Barcelona y la casa Kaufmann). La condición estética de la destrucción de la “caja clásica” es por tanto inextricable de la condición técnica del modo de construcción y de la condición social de la planta libre.

La siguiente invariable, *cantiliver, cáscara y membrana estructural*, introducen la condición técnica en un sentido literal, insistiendo en “involucrar todos los elementos arquitectónicos en una sinfonía de fuerzas estáticas”⁷⁰ —esto es, en la explotación al máximo de las libertades ganadas con el desarrollo de nuevos métodos de construcción,

⁶⁸ Véase Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trad. De Christopher Wood, (New York: Zone Books, 1991); originalmente publicado como *Die Perspektive als 'Symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg*, (1924-1925), pp. 258–330.

⁶⁹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 33.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 43.

bajo la condición de respeto para las reglas impuestas por esos métodos. Según Zevi, el cambio estético no es el resultado del progreso técnico; la evolución de la tecnología, sin embargo, hace posible poner en la práctica los objetivos estéticos y sociales de artistas creativos genuinos. La tecnología simplemente es un medio al servicio de la arquitectura.

La invariable de *espacio en el tiempo* es una delimitación social de la planta libre basada en una diferencia radical entre las percepciones judías y greco-romanas del cosmos que también involucró una contradicción radical entre el clasicismo y la arquitectura moderna: inmovilidad contra fluidez, espacio estático contra espacio flexible, particiones fijas contra particiones movibles, espacios cerrados contra diseño abierto (vea fig. 2.6). El *tiempo* sujeta las invariables que ya hemos visto a la dimensión de movimiento para permitirles a las personas localizar los eventos en el tiempo y también en el espacio. Zevi propone que la dimensión de tiempo debe inscribirse conscientemente en la estructura diversificando materiales y formas: “Cada espacio debe tener el suelo diferente —duro, suave, cascajoso, liso o áspero, oblicuo, de cualquier tipo con tal de que se piense,” para dotar de tiempo las diferencias entre el vestíbulo, la sala, el baño, el estudio, la alcoba, etc.⁷¹

La última de las invariables, *reintegración de construir, la ciudad, y el paisaje*, es la proyección —a la cual ya nos hemos referido— de la condición social del lenguaje moderno hacia el futuro de la sociedad y la arquitectura. La aplicación de las seis primeras invariables debe abolir la distinción entre los espacios interiores y exteriores, llevando finalmente a una fusión entre el edificio y la ciudad, entre la arquitectura y la planeación urbana, el resultado de lo cual será la *urbatectura*. Transcendiendo la dicotomía tradicional

⁷¹ *Ibíd.*, p. 52–53.

de la ciudad y el campo, la urbatectura se extenderá en territorios enteros, poniendo fin a las comunidades urbanas caóticas y al campo desolado.

La posibilidad, en el futuro, de la reintegración basada en la desintegración del viejo, tejido clásico revela la naturaleza profundamente revolucionaria de la arquitectura moderna:

*Si {el lenguaje moderno} se vuelve un lenguaje hablado en el diseño, en el mobiliario, en nuestro cuarto, en los edificios de cualquier tamaño, en una ciudad, y en su región, adquirirá una fuerza abrumadora. Los arquitectos y las personas interesadas en el hábitat humano tendrán a su disposición un arma revolucionaria, una que es realmente explosiva en virtud de la arquitectura.*⁷²

Así, la arquitectura moderna se pone al servicio de la revolución social, del último Apocalipsis que parte de la catarsis completa de todo el precedente clásico (Greco-Romano) y de un retorno a los orígenes los cuales nos transportan hacia el futuro gracias a la fuerza del pensamiento bíblico libertador, “la idea de Moisés y la palabra de Aarón.”⁷³

La antítesis de los lenguajes clásicos y moderno está arraigada en una antítesis profundamente política. El lenguaje clásico es *antidemocrático*; es la expresión de la *autoridad absolutista y burocrática*. En su *visión dinámica* y su *poder libertador*, que el lenguaje anticlásico reúne todas las fuerzas que a lo largo de los siglos se opusieron a la autoridad absolutista y *burocrática*. Es el lenguaje democrático por excelencia. Su popularización también llevará a la democratización de la arquitectura y, por extensión, de la sociedad. Más aún, Zevi cree que la codificación del lenguaje moderno permitirá una

⁷² *Ibíd.*, p. 57.

⁷³ *Ibíd.*, p. 63.

transición gradual de la escritura de los maestros a un lenguaje popular, como ocurrió en la *Divina Comedia* de Dante: “El lenguaje italiano... se formalizó con base a los textos más importantes, desde la *Divina Comedia*. Una vez estructurado, el lenguaje fue asimilado en todos los niveles, incluso aquel en el lenguaje cotidiano. Lo mismo puede suceder en la arquitectura. Las invariables derivadas de las obras maestras pueden ser aplicadas correctamente incluso por los constructores más humildes.⁷⁴ Esta revolución lingüística guardará el paso, para Zevi, con la revolución tecnológica representada por la computadora, que democratiza el proceso de diseño arquitectónico: “El cliente podrá seguir el desarrollo de su casa paso a paso. Él quiere “ver” y “vivirlo” antes de que se construya. Él podrá elegir y cambiar la casa. La brecha que ha separado al arquitecto de la arquitectura, por lo menos desde el Renacimiento, se cerrará finalmente, así como la brecha entre el espacio y su cáscara estructural.”⁷⁵ Por ende, esa participación se volverá “el complemento estructural indispensable de la arquitectura en acción.”⁷⁶

Los principales componentes morfológicos de los lenguajes clásicos y modernos están abiertos a las descripciones extremas de un orden moral y político. Zevi enfoca su atención en una caracterización negativa del clasicismo que él ve como la *arquitectura de esquizofrenia conformista*. Visto en este contexto, las proporciones son una *neurosis*, una *manía* que *enmascara la falsedad*, una *pérdida flagrante que hiela el proceso vital*. La simetría es *desperdicio económico*, *cinismo intelectual* descrito en dos términos equivalentes: *la pasividad y la homosexualidad*. La geometría, por último, es *la invariable de absolutismo y autoridad burocrática*: “El absolutismo político impone la geometría, y

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 73.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 46.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 67.

los gobiernos absolutistas regimientan la estructura urbana estableciendo ejes y más ejes, también paralelos a otros o intersectando los ángulos rectos.”⁷⁷ En contraste, *las formas libres pertenecen a la vida y a la gente*. Ellos son el trabajo de los arquitectos modernos quienes son *auténticos artistas creativos*.

Así, en sus siete invariables y en sus atributos morales y políticos, el lenguaje moderno de la arquitectura se constituye como una antítesis completa al lenguaje clásico. La arquitectura moderna es la arquitectura del anticlásico. Su vocabulario morfológico y sintaxis y sus definiciones sociales se derivan menos del arte y la tecnología de la sociedad contemporánea que de la oposición de la arquitectura moderna al clasicismo. En este sentido, Zevi está principalmente interesado en la destrucción del lenguaje clásico, y su ambición por definir el lenguaje del anticlásico no es más que una consecuencia de esto. La segunda invariable que puede resumirse en la frase “en cualquier otra parte” es una declaración clara que cualquier opción posible —incluso cuando todo lo que estamos haciendo es colgar un cuadro o agregando una puerta o una ventana— es buena siempre y cuando no obedezca a la simetría o cree una impresión clásica:

*¿Dónde entonces? En cualquier otra parte. Cuando criticas algo para ser colocado simétricamente, y te preguntas dónde ponerlo, tu respuesta debe ser: en cualquier otra parte. Existe sólo un lugar que es radicalmente equivocado, el lugar que es seleccionado “espontáneamente,” dragando todas las convenciones atávicas del subconsciente.*⁷⁸

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 20.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 15.

El discurso articulado por Zevi en el *Linguaggio moderno dell'architettura* es un ejemplo típico de discurso operativo organizado de acuerdo con una estructura polémica. *Proyecta* su anti-sujeto para constituir el suyo.

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura ocupa un lugar de primacía entre las artes. Su rasgo más característico es que existe en el espacio tridimensional e incluye a la humanidad. La pintura, en contraste, se confina a dos dimensiones aunque puede aludir a tres, o incluso cuatro —mientras la escultura, aunque se desarrolla en tres dimensiones, excluye a la humanidad.⁷⁹

La arquitectura moderna de Zevi está determinada por tres principios fundamentales, los cuales son “aplicables en cualquier situación, en cualquier escala, desde una silla a un cruce carretero, desde una cuchara a una ciudad⁸⁰ *los motivos sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico*,⁸¹ esto es, las condiciones *sociales, técnicas y estéticas*. El primero de éstos es jerárquicamente superior a los otros: el arquitecto moderno ni está inspirado por los logros de técnicas de la construcción ni por las nuevas teorías estéticas. Su objetivo es social. Por supuesto, él hace uso de las nuevas técnicas para poder proporcionar la casa apropiada a cada familia particular, y propone arte a más estratos sociales que en el pasado. Pero su objetivo es mucho más importante: él está trabajando para el hombre a través del rango entero de su vida, para la integridad de su libertad, para el progreso material, psicológico e intelectual.⁸²

⁷⁹ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 22–23.

⁸⁰ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 35.

⁸¹ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 11.

⁸² Véase *Ibíd.*, p. 144.

Sin duda, cada edificio debe ser *sólido*. No obstante, esto no puede desarrollarse como una *necesidad* sin la incorporación en el sistema social de *servicio*. Ante todo, el deber del edificio es servir el propósito determinado por sus usuarios. Así, la cuestión de su arreglo interior se expresa en el campo de la condición social (servicio), cuyo objetivo principal es someter la estructura material a los usos en el espacio (el principio de la *planta libre*). Sin embargo, estos usos que se expresan en términos de funciones correspondientes a miembros abstractos de la raza humana. Zevi propone que ese *funcionalismo* impersonal debe ser transcendido por medio de una arquitectura orgánica puesta al servicio de gente libre. Los usos que dan lugar a la fundación de esta arquitectura son expresados en términos de deseos. Por consiguiente la amplia variedad de edificios es una reflexión no de una variedad de usos (funciones) sino de los deseos específicos de la gente, y por tanto de su variedad infinita. La arquitectura democrática de Zevi es gobernada por su carácter privado, por la individualidad, como la que surge de la naturaleza de los usuarios mismos.

La adaptación del edificio a este propósito social también define el campo de deleite estético —esto es, la *belleza* en la arquitectura. La señal y el arreglo de su interior en el nivel de servicio es el criterio más importante para cualquier enfoque estético, y las reglas de belleza ya no necesitan ser declaradas en una frecuencia propia.

*Para decir, como es usual, que la arquitectura es el “edificio bonito” y que la no-arquitectura es el “edificio feo” nada explica, porque “feos” y “bonitos” son términos relativos... La definición más exacta de la arquitectura que puede darse hoy es que toma en cuenta el **espacio interior**. La arquitectura bonita sería entonces la arquitectura en la cual el espacio interior nos atrae, nos eleva y nos domina*

*espiritualmente... ; La arquitectura fea sería aquella en la cual el espacio interior nos disgusta y nos repele.*⁸³

*En conclusión, aun cuando las otras artes contribuyen a la arquitectura, es el **espacio interior**, el espacio que nos rodea y nos incluye, el cual es la base para nuestro juicio de un edificio, el cual determina el “sí” o “no” de la declaración estética en la arquitectura.*⁸⁴

Zevi siempre fue un admirador de la belleza orgánica, de la belleza en su expresión más simple —que de conveniencia. Él tuvo numerosas reservas sobre la decoración y fue un entusiasta abogado de la simplicidad y el uso de los materiales naturales. Él vio la arquitectura como una estructura generada por la naturaleza pero tomando forma en el movimiento humano. En este sentido, las formas de la arquitectura orgánica son una expresión del cuerpo humano, sin importar cuanto Zevi se haya opuesto a cualquier uso implícito o explícito de un vocabulario figurativo del naturalismo o formas biológicas.”⁸⁵

Detrás de estos principios fundamentales de la arquitectura moderna podemos reconocer una “frecuencia de Alberti” como testimonio para anclar incluso el más reciente pensamiento a las teorías inaugurales del Renacimiento a pesar del hecho que la morfología clásica se había vuelto esencialmente vacante. La regla Albertiana será identificada principalmente en el *démarche* de Zevi que también se dirige hacia la demanda y los deseos de los usuarios. No obstante, existen muchos aspectos de esta regla generadora con que Zevi discrepa. Él se opone principalmente a los principios que determinan la belleza en la arquitectura, empezando con un rechazo del *connocitas*. Para él, la belleza de un edificio *no*

⁸³ Zevi, *Architecture as Space*, p. 28.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 32.

debe ser “esa armonía razonada de todas las partes dentro de un cuerpo, para que nada pueda agregarse, llevándose, o alterándose, sino para lo peor.”⁸⁶ Como hemos visto, por supuesto, Zevi exige a la arquitectura moderna ser cohesiva, pero al mismo tiempo él declara su desconfianza por la “cohesión armónica” como un principio estético. Él llega a referirse a Theodor Adorno y el concepto de disonancia —tomado prestado de Schoenberg— para argumentar que “el culto a la consistencia lleva a la idolatría. El material ya no es más una forma articulada para servir a un propósito artístico. En cambio, el arreglo preordenado se vuelve el propósito artístico. La paleta toma el lugar de la pintura.”⁸⁷ Las proporciones, la simetría y los otros elementos compositivos y morfológicos que determinan la belleza clásica son vistos como más componentes en la cohesión prefabricada de formas las cuales se rechazan, “lock, stock and barrel”.

Zevi hace una distinción entre un primer tipo de *connocitas*, la cual surge del servicio de las necesidades y la cual aprueba, partiendo de un segundo tipo el cual proviene del deleite de los sentidos (*voluptas*) y el cual no aprueba. En otras palabras, él propone la belleza *orgánica* que depende del arreglo del espacio interior y rechaza la belleza *figurativa*, la cual proviene de la aplicación de *principios* reguladores tales como el *numerus*, *finitio* o *colocatio*.⁸⁸ En ese sentido, el nivel de belleza, como una fuente de placer, ha sido integrada completamente al nivel de servicio. La jerarquía de los tres principios fundamentales de Alberti se ha invertido irrevocablemente a favor del

⁸⁵ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 72–76; ídem, *Storia dell'architettura moderna*, pp. 340–343.

⁸⁶ Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. de Joseph Rykwert, Neil Leach, y Robert Tavernor, (Cambridge: MIT Press, 1988), p. 156; originalmente publicado como *De re aedificatoria*, (Florence, 1485).

⁸⁷ Zevi, *The Language of Modern Architecture*, p. 75. La referencia de Zevi es a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. de John Cumming, (New York: Continuum, 1972); originalmente publicado como *Philosophische Fragmente*, (New York: Institute of Social Research, 1944).

commoditas, revelando la diferencia esencial entre esos principios y el concepto de construir propuestos por Zevi.

⁸⁸ Véase Françoise Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*, (Cambridge: MIT Press, 1997), pp. 99-101, 112-113.

CAPÍTULO 3.

La Confirmación Social de la Arquitectura Moderna

LA GENERACIÓN DE ARQUITECTOS que completaron sus estudios en el período que siguió inmediatamente a la Segunda Guerra Mundial dedujo su información mayormente de los trabajos históricos de Pevsner, Giedion y Zevi, y tomaron el movimiento moderno como un hecho indiscutible. Uno de los representantes típicos de esa generación, Leonardo Benévolo,¹ escribió su *Storia dell'architettura moderna*² en los años cincuenta, en un momento en el cual la reconstrucción estaba alcanzando su realización y se estaban haciendo los primeros esfuerzos para reevaluar y confirmar las posiciones del movimiento moderno. El objetivo de Benévolo fue verificar el método uniforme y racional del movimiento, con el último propósito de identificar una dirección bien fundada, la cual aquellos —como él— quienes trabajaron en un restirador, pudieran seguir. Fue importante que él tuviera éxito en unir la continuidad del movimiento con las experiencias del pasado, en evitar los mismos errores e inaugurar un ciclo fresco de experiencias todavía más amplias. El libro se volvió uno de los textos de pensamiento común enseñado en las escuelas de arquitectura; influyó a miles de estudiantes y todavía contribuye al debate sobre

¹ Leonardo Benévolo nació en 1923 y estudió arquitectura en Roma, recibéndose en 1946 poco después de terminada la guerra. Impartió Historia de la Arquitectura en Roma, Florencia, Venecia y Palermo, mientras que, como arquitecto practicante, intentó reconciliar los aspectos técnicos e históricos de su trabajo.

² Leonardo Benévolo, *Storia dell'architettura moderna*, (Bari: Laterza, 1960). En 1996 su libro estaba en su octava reimpression. Fue traducido al inglés en 1971, al español en 1974, al portugués en 1978, y al japonés, francés y alemán en 1979. *History of Modern Architecture*, la traducción al inglés de H. J. Landry, (London: Routledge & Kegan Paul; Cambridge: MIT Press, 1971), esta basada en la tercera edición revisada del italiano, excepto la conclusión, la cual claramente había sido revisada aún más. Citaré de la edición estadounidense.

el papel y la posición histórica del movimiento moderno —desde un ángulo de visión claramente político.³

“Una historia de la arquitectura moderna está centrada naturalmente en el presente, y el punto básico de referencia para toda esta obra es la arquitectura actual, la cual inmediatamente nos involucra en una elección operativa, antes de volverse el objeto de investigación histórico.”⁴ Esta posición inicial revela públicamente la naturaleza *operativa* del *démarche* de Benévolo: sus ojos voltean al pasado en la búsqueda de respuestas a los problemas del presente. Se complementa con una segunda posición, una que revela la necesidad del movimiento moderno de buscar su reivindicación: “La labor de una historia de la arquitectura moderna es presentar los eventos contemporáneos dentro del marco de referencia de sus precursores inmediatos; por lo tanto, deberá ir bastante lejos en la historia del pasado para hacer posible un entendimiento completo del presente y para ubicar los eventos contemporáneos en la perspectiva histórica adecuada.”⁵ Así, Benévolo retrocede a los siglos XVIII y XIX en busca de los principios de la arquitectura moderna —un movimiento en cuya unidad él acepta desde el principio como indisputable. Él repasa el pasado habiendo definido el presente y para encontrar a los precursores necesarios para justificar su generación.

³ Leonardo Benévolo publicó, *inter alia*, los siguientes libros: *Introduzione all'architettura*, (Bari: Laterza, 1960); *The Origins of Modern Town Planning*, trad. de Judith Landry, (London: Routledge & Kegan Paul; Cambridge, MIT Press, 1967), originalmente publicado como *Le origini dell'urbanistica moderna*, (Bari: Laterza, 1963); *The Architecture of the Renaissance*, trad. de Judith Landry, (London: Routledge & Kegan Paul; Boulder, Colo.: Eastview Press, 1978), originalmente publicado como *La storia dell'architettura del Rinascimento*, (Bari: Laterza, 1968); *La città italiana del Rinascimento*, (Milan: Il Polifilo, 1969); *The History of the City*, trad. de Geoffrey Culverwell, (London: Scholar Press; Cambridge: MIT Press, 1980), originalmente publicado como *Storia della città*, (Bari: Laterza, 1975); y *L'ultimo capitolo dell'architettura moderna*, (Bari: Laterza, 1985).

⁴ Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. x.

⁵ *Ibid.*, p. ix.

Para que esta revisión pueda funcionar de acuerdo con los términos de operatividad, y por tanto la historia *moderna*, también es necesario que *el pasado no sea presentado imparcialmente*: “Esta imparcialidad engañosa puede servir a un propósito provisional constituyendo un inventario rústico del pasado reciente, todavía poco conocido y poco documentado, pero de hecho el momento ha venido a ahondar la discusión histórica y a hacer una distinción, en el pasado, entre lo fundamental y los experimentos incidentales.”⁶ En otros términos, un estudio imparcial del pasado utilizando términos pertenecientes a él, simplemente sería un medio o una ayuda para el historiador moderno cuyo objetivo es dividir las experiencias más tempranas en dos categorías completamente ajenas una a la otra: experiencias que, cuando son vistas desde el presente, nos parecen “seminales” porque pueden ser las precursoras de sucesos recientes; y esfuerzos que, cuando son vistos igualmente desde el punto de vista del presente, parecen ser “incidentales” porque no pueden ser los precursores de sucesos recientes. El presente se pone delante como el único punto de referencia posible de la historia. Además, para Benévolo el estudio imparcial del pasado es arriesgado porque pudiera devolver a la arquitectura a un nuevo *historicismo*.⁷

Dentro del marco de referencia de esta perspectiva de parcialidad, la *Storia dell'architettura moderna* se articula en línea con la estructura polémica que se levanta del sucesivo desarrollo de dos planos contrarios: el plano de la limitación gradual de los

⁶ *Ibíd.*, p. xii.

⁷ Benévolo cree que el historicismo está asociado con la forma “objetiva” o imparcial de ver el pasado introducido por Winckelmann: “La antigüedad clásica, que hasta ahora había sido considerada como la edad dorada, idealmente fijada en las orillas de la historia, con el tiempo empezó a ser conocida por su objetiva postura... Por primera vez, (Winckelmann) se fijó estudiar lo antiguo tal y como fue, objetivamente, y no como era vista por las costumbres de la época, y por ello merece ser reconocido como el fundador de la historia del arte, al mismo tiempo que preparaba obras antiguas como modelos definitivos que debían ser imitados y se convirtió en el teórico del nuevo movimiento: el neo-clasicismo. Pero esta nueva actitud pronto rebasó los límites de las formas clásicas; El mismo tratamiento podía ser aplicado a todos los tipos y formas convencionales del pasado, de lo medieval, de lo exótico, etc., produciendo los respectivos “revivals”. (*Ibíd.*, pp. xxiv-xxvii.)

movimientos arquitectónicos del pasado, y aquel del cual surge el movimiento moderno. En el primer plano, el autor narra la crisis de la ciudad industrial y la urgencia de la necesidad para su reforma global. En el segundo, la narrativa se ocupa de los hechos artísticos, técnicos y arquitectónicos que establecen la genealogía positiva del movimiento moderno. Los precursores del movimiento son vistos como progresivos en esa parte de su obra que es parte de la genealogía positiva y retrogresiva en todo el resto. Éste es el caso de Horta, Van de Velde y Behrens, quienes vivieron y trabajaron muchos años después de sus primeros — y progresivos— períodos. “Las etapas de desarrollo cultural fueron acortándose,” sostiene Benévolo y también “el involucramiento en una fase que no fue bastante para llenar la vida humana.”⁸ Esto, por supuesto, sólo aplica a los precursores, ya que todos los maestros del movimiento moderno permanecían en primera plana hasta el fin de sus vidas.

LA ARQUITECTURA COMO SÍNTESIS DE ELEMENTOS VISIBLES E INVISIBLES

No hay duda de que la *Storia* de Benévolo fue escrita para confirmar la cohesión y unidad del movimiento moderno.⁹ Con el objeto de establecer el marco de referencia uniforme para esta nueva síntesis arquitectónica (arquitectura B), Benévolo revisa el pasado e identifica otra y muy distinta síntesis que pasaron al olvido en la segunda mitad del siglo XVIII como resultado de la revolución industrial (arquitectura A). Así, él establece los sucesos y los factores causales que entonces llevaron a la generación del movimiento moderno, iniciando su narrativa en el momento de la Revolución Industrial. El discurso de Benévolo está fundado en la diferencia material entre el plan del surgimiento del movimiento moderno y

⁸ *Ibíd.*, p. 271.

⁹ Esta intención puede leerse entre líneas en el prefacio y, claro está, a lo largo del libro, pero también está claramente expuesta en la nota introductoria que Benévolo escribió para la edición francesa, *Histoire de l'architecture moderne*, (Paris: Dunod, 1978).

aquel de la limitación gradual del legado heredado por los movimientos arquitectónicos del pasado. En cada uno de estos planos, los eventos tienen lugar en un flujo continuo, pero la transición de la cultura arquitectónica de un plano al otro es un verdadero caso de discontinuidad, ocurriendo por medio de una serie de actos que causaron discrepancias sucesivas y nos permitieron ver el movimiento del moderno como una experiencia revolucionaria.

En términos formales, el discurso de Benévolo es *operativo*. Responde a las incertidumbres de sus contemporáneos confirmando los éxitos del movimiento moderno — esto es, reiterando sus principios y modelos. Su texto histórico es un esfuerzo por establecer todos los términos esenciales para la aplicación de una práctica arquitectónica dirigida en una sola dirección— en otras palabras, contiene un proyecto arquitectónico potencial. Su discurso operativo está arraigado en una estructura claramente *polémica* que toma la forma de una dicotomía conceptual y nos muestra una narrativa de fracaso seguida por una narrativa de éxito.

Hasta el segundo la mitad del siglo XVIII, las formas arquitectónicas, la manera en la cual el proyecto arquitectónico fue elaborado y el grado de participación de los maestros constructores y el manual común de los artesanos fueron capaces de la transformación dentro del marco de referencia de una relación estable, reconocida entre la sociedad y la arquitectura. Esta relación fue destruida tan pronto como las consecuencias de la Revolución Industrial (los cambios técnicos, sociales y culturales involucrados en ella) fueron perceptibles en la construcción y el urbanismo, dictando el divorcio de teoría de la forma y del arte de la tecnología. En este momento, inicia una evolución continua en la arquitectura —un proceso de movimiento simultáneo en dos planos opuestos.

El primero de éstos es el *plano A*, el plano de la limitación gradual de lo que se había heredado de los movimientos arquitectónicos del pasado (arquitectura A), inaugurado con el neoclasicismo y continuando con el neo-Gótico, el neo-Bizantino, el neo-Árabe y los otros estilos que imitaron el pasado. Éste fue el período de *historicismo*,¹⁰ que culminó un completo impasse en el temprano siglo XX, en “una clase de *reductio ad absurdum* de la cultura del Renacimiento,... un epílogo, cerrando el ciclo de tres siglos de clasicismo europeo.”¹¹ A pesar del contenido e importancia de sus contribuciones positivas en el plano del surgimiento del movimiento moderno, Auguste Perret y Tony Garnier son las dos figuras con las cuales cierra este epílogo. Como explica Benévolo en referencia a Perret, “su mérito particular fue él haber percibido que esta gloriosa tradición, empobrecida por el eclecticismo, todavía tuvo un margen de posibilidades inexploradas para ayudar a resolver el problema de nuestro tiempo y para haber desarrollado estas posibilidades valientemente. Al hacer esto, Perret, estropeó las últimas oportunidades de clasicismo estructural, y reveló definitivamente que el camino acabó en un impasse, porque las premisas iniciales estaban arraigadas en un pensamiento anticuado.”¹²

El segundo es el *plano B*, en el cual surge la arquitectura moderna (arquitectura B): como veremos, tiene una fecha de arranque simbólica del 14 de junio de 1791, aunque de hecho empezó en años inmediatos a Waterloo.¹³ La arquitectura moderna por sí misma, como una línea cohesiva de pensamiento y acción, nació en Inglaterra, gracias a William Morris —para ser más precisos, nació en 1862, el año que fue fundada la empresa de

¹⁰ Benévolo aclara que él percibe y acepta el término *historicismo* en el sentido en que lo utilizan los historiadores Anglo-Sajones —esto es, como una descripción de revivals sucesivos— y no en el sentido dado en la historia de la filosofía. (Véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. xxvii). Retomaremos esta cuestión en el último capítulo.

¹¹ Benévolo, *History of Modern Architecture*, pp. xxvii-xxix.

¹² *Ibíd.*, pp. 330–331.

Morris, Faulkner, la Marshall & Co. Como un método objetivo que uno puede “obtener”, su formación data de 1919, cuando Walter Gropius fundó el Bauhaus y se puede hablar de un *movimiento moderno* en el sentido estricto del término antes de ese tiempo. Aun así, el “sentido estricto del término” permanece incierto. Para Benévolo, el término “movimiento moderno” puede o no ser considerado apto, y otro término pudiera eventualmente ser preferible, pero se ha vuelto parte del uso actual y debe guardarse, porque no sólo es un término histórico sino también una política viviente, una regla de conducta.”¹⁴ Benévolo se opone “a las varias etiquetas que los partidarios y adversarios le dieron, en ese momento, al movimiento moderno,”¹⁵ y él se muestra particularmente descontento por las fórmulas como el “neue Sachlichkeit,” “la arquitectura racional”, “la arquitectura funcional” y “la arquitectura internacional.”¹⁶ De hecho, la expresión el “movimiento moderno” es una referencia al concepto de *arquitectura* propuesto por el propio Benévolo, como se ilustra en el Bauhaus y en los proyectos de Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

El movimiento moderno, el cual se basó en la obra académica de Gropius, sus asociados del Bauhaus y en la obra arquitectónica de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn y J. J. P. Oud, alcanzó su forma completa en 1927, el año de la competición de la Liga de las Naciones y la exhibición de Weissenhof. Benévolo observó que después de esta fecha los diversos proyectos son cohesivos y que existen una línea compartida entre los individuos y los grupos de diversos países, un ejemplo típico es la fundación del CIAM en 1928. El movimiento moderno había tomado su forma final.

¹³ Véase *ibíd.*, p. xi.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*, p. 493.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 493–494.

La diferencia entre la arquitectura A y arquitectura B, es de orden histórico, uno que depende de los términos políticos, económicos, sociales y culturales en las sociedades a que corresponden. Existen también diferencias —diferencias mayores— en la red de componentes morfológicos que describen las dos *arquitecturas*, pero estas son indiscutiblemente secundarias en la relación entre la arquitectura y la sociedad. Por tanto, es imposible producir la arquitectura moderna simplemente aplicando la red apropiada de componentes morfológicos: al mismo tiempo, el proyecto tiene que ser integrado en un programa global para la sociedad. La arquitectura no es sólo una síntesis de elementos visibles; es, por necesidad, también una síntesis de elementos invisibles.

Los sucesos en el plano A tomaron la forma de un conjunto de conclusiones fragmentarias y discontinuas en relación con la crisis en la ciudad industrial. El propósito real de Benévolo, refiriéndose a esta crisis, es confirmar la desintegración de la relación entre la teoría y la práctica, entre el arte y la tecnología para llegar a una afirmación simultánea del impasse que enfrenta el historicismo. Los desarrollos en el plano A, no son en sí mismos interesantes: de valor como una crisis que tiene un efecto catalizador en el surgimiento del movimiento moderno.

La evolución en el plano B empieza con una sucesión de proyectos e individuos cuya contribución al surgimiento del movimiento moderno fue positiva, pero no tuvo éxito superando completamente las contradicciones del plano A. Esta crisis en la transición de la arquitectura A hacia la arquitectura B, refleja el divorcio entre la teoría y la práctica que fue el resultado de la Revolución Industrial, una crisis que no podría trascenderse dentro del marco de referencia de investigaciones aisladas por parte de ingenieros, arquitectos o artistas cuya propia labor fue comprometerse a la perspectiva de una reforma social global

basada en la reintegración de los dualismos contrarios del período anterior. Esto fue el objetivo logrado por el movimiento moderno como el primer movimiento coherente en aparecer desde el siglo XIX. Por ende, el movimiento moderno fue constituido como la *trascendencia* —basado en una estructura la cual fue en efecto polémica— del historicismo y los movimientos arquitectónicos del pasado.

Los términos para esta trascendencia pueden ser descritas por una serie de nociones cuyas diferencias invisibles entre el movimiento moderno y los estilos del pasado se remontan a dos *dualismos* decisivos y contrarios: la *razón* contra la *intuición* y lo *colectivo* contra lo *individual*.¹⁷ En el nivel visible, alternativamente, se pueden describir por una antítesis entre lo morfológico y los componentes compositivos de la tradición clásica y del historicismo¹⁸ y cinco categorías de componentes que van a constituir la arquitectura moderna: *una nueva relación entre la ciudad y la arquitectura*;¹⁹ *los requisitos funcionales*

¹⁷ Ejemplos del primer dualismo incluyen: deducción vs. Inducción (494); razón vs. Sentimiento (122); cálculo vs. Emoción (435); objetivo vs. Subjetivo componentes de la planeación (309); metodología objetiva vs. Elecciones subjetivas (309); los ojos vs. La mente (257). Ejemplos del segundo dualismo incluyen: individual vs. Prerrogativa colectiva (122); perfección individual vs. Perfección objetiva (436); responsabilidad parcial vs. Responsabilidad general (445); implicación artística (bohemianismo) vs. implicación moral (reforma social) (435). Los números en paréntesis se refieren a las páginas a la *History of Modern Architecture* de Benévolo.

¹⁸ Exploré los capítulos 9, 10, 12, 13 y 14 de *Storia dell'architettura moderna*, los cuales tratan con los precursores del movimiento moderno y su formulación hasta los tardíos años veinte, con el propósito de identificar los principales componentes visibles y la manera en que éstos son descritos. En esta, y en subsecuentes notas de pie de página, los números en paréntesis se refieren a las páginas de *History of Modern Architecture* de Benévolo en las cuales se encontró por lo menos un ejemplo de estos componentes. *Rechazo del pasado en su conjunto*: “el rechazo a la tradición” (285); “disipar todos los ecos y residuos de anteriores hábitos de construcción, y el espacio fue nuevamente limpio, uniforme y blanco, como un lienzo vacío” (490); “toda referencia a la tradición fue abolida” (460). *Rechazo de componentes morfológicos y de composición del plano A*: “reglas clásicas” (327); “reglas tradicionales de composición” (326); “ataviado en vestimenta neoclásica” (477); “planes asimétricos” (285); “simetría” (327); “sugerencia de las órdenes arquitectónicas” (327); “los elementos constructivos sin lugar a duda retienen semejanzas con **elementos del repertorio tradicional**” (326); “compromiso irritante entre el clasicismo y el modernismo” (288).

¹⁹ “El edificio era importante sólo como contribución a la vida de la ciudad” (341); “la vital importancia de factores higiénicos (sol, aire, vegetación)” (335); “la cuadra abierta” (481); “edificios con espacios adecuados” (335).

de la composición;²⁰ la construcción verdadera;²¹ los materiales puros y durables;²² y una red de componentes morfológicos que determinan *simplicidad y la exactitud geométrica*.²³

El lado visible de la arquitectura moderna también puede describirse en términos morales y el lado invisible en los términos sociales, morales y políticos. Estas descripciones acentúan la *modernidad*,²⁴ el *racionalismo*²⁵ y el *equilibrio*²⁶ de la arquitectura moderna.

Benévolo se opone a los métodos de estudio de la historia de arquitectura que dan prioridad a los valores morfológicos, creyendo que ellos no debieron haber sido implementados después de la primera la mitad del siglo XVIII debido a los profundos cambios que la Revolución Industrial provocó en la sociedad y la arquitectura. Benévolo ve estos métodos como inadecuados para una interpretación tanto de la historia como de la arquitectura en el siglo XIX o el nacimiento del movimiento moderno: “Si esta historia fuera solamente una historia de formas, uno tendría que postular un rompimiento súbito con la tradición, lo cual puede considerarse posible por el hecho de argumentar por argumentar,

²⁰ “Claramente articulado de acuerdo a las necesidades distributivas” (502); “era un edificio complejo, igual que la vida que se viviría en él era compleja” (424); “organismo funcional” (477).

²¹ “Tener en consideración las modernas condiciones técnicas” (285); “eliminación absoluta de todo elemento no estructural” (301); “la solidaridad estructural entre vigas, soportes y losa” (329); “la unidad de sus elementos fue real y no aparente” (328); “los detalles son excelentes” (386).

²² “Materiales puros” (490); “materiales durables”(460); “yeso blanco para las paredes” (425, 446, 460); “vidrio enmarcado en metal” (425); “ladrillo amarillo... ladrillo rojo... concreto gris” (460); “puntos vulnerables fueron solucionados con materiales más durables” (460); “los detalles fueron trabajados con pasión” (461).

²³ “Simplificación formal” (326); “formar una composición abstracta enfatizando valores geométricos” (446); “prismas geométricos simples” (490); “columnas fulgurantes, losa de techo delicadamente posicionada” (490); “los volúmenes están encerrados y completos” (424); “severidad formal” (424); “puesto en pilares delgados ubicados de manera regular” (445); “la composición de las fachadas nunca fue terminada en la extensión de las orillas de las paredes” (425); “el piso superior fue tratado como una pista, mientras que el grupo de ventanas continuas se extiende hasta el tejado” (461); “dos escaleras espirales, completamente visibles desde afuera dentro de sus conchas de vidrio” (386).

²⁴ “Un nuevo y fresco trato” (306); “la frescura de la concepción original” (456); “un nuevo vocabulario, una nueva sintaxis” (265).

²⁵ “Una nueva arquitectura, libre de toda referencia al pasado empero perfectamente controlada en todo detalle” (265); “una seguridad de juicio, consistencia y rigor” (268); “el edificio adquiere un absoluto, rígido carácter” (386); “confianza” (386); “una manera firme y coherente” (386).

²⁶ “El delicado equilibrio” (386); “el ‘equilibrio’ y ‘descanso’ ” (424).

pero lo cual sería históricamente inadmisibile.”²⁷ La crítica de Benévolo hacia Emil Kaufmann se enfoca principalmente en la prioridad que éste último otorga a los valores morfológicos: “El papel a que se ha atribuido [a los arquitectos “revolucionarios”], aquellos precursores del movimiento moderno, está basado en las comparaciones formales abstractas y no soporta los rigores de la investigación histórica.”²⁸

La historia propuesta por Benévolo abraza el marco de referencia general del cambio social, económico y político, los nuevos materiales y nuevos cuestionamientos intelectuales, las nuevas ideas y los nuevos mecanismos a través de los cuales una nueva síntesis arquitectónica que difiere materialmente de los alcances de su predecesor llega a la integración. Sin embargo, él rechaza toda la metodología a *priori* porque su intención es buscar los principios de la organización de la historia en los hechos mismos: “Por consiguiente, parece aconsejable, no forzar el tema en los marcos de referencia metodológicos actuales, sino intentar percibir, dentro del movimiento moderno mismo, los indicativos historiográficos que potencialmente contiene. Los riesgos inherentes a este esfuerzo parecen ser compensados por el hecho de que probablemente den un más exacto entendimiento de los eventos involucrados.”²⁹

Benévolo reconoce como sus “maestros” a los historiadores franceses —como Fernand Braudel, André Chastel, Georges Duby y Paul Veyne— quienes no “buscan proveer evidencia definitiva para un particular punto de vista; más bien, ellos se esfuerzan

²⁷ Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. x.

²⁸ *Ibíd.*, p. 29.

²⁹ *Ibíd.*, p. xiii.

por inferir de la historia aquellos valores que constituyen el tejido de una era.³⁰ El punto de vista histórico de Benévolo, su enfoque global del hecho arquitectónico, entendiblemente, aunque distantemente, nos recuerda algunos aspectos de un tipo de historia que se subyuga al estandarte de unidad entre las ciencias sociales. Braudel puede haber creído que la historia era el niño de su tiempo,³¹ pero el *démarche* operativo de Benévolo está muy lejano de reflejar las preocupaciones de los historiadores que cita. El pasado que invoca no está allí para interpretar el presente; de hecho, enlista el presente para interpretar el pasado. Al explicar cómo en la primera parte de su libro —en 11 de 20 capítulos— estará describiendo los componentes de la cultura arquitectónica moderna del siglo XVIII a 1914, Benévolo señala: “La discusión necesariamente será fragmentaria y desarticulada, y tocará muchas materias aparentemente no relacionadas con la arquitectura en general, pero que contienen las raíces de algunos aspectos de la arquitectura moderna. La unidad de esta discusión depende de lo que ocurrirá: por consiguiente los eventos de este período se presentarán desde una especie de punto de vista Vasariano y juzgados con respecto a la formación del movimiento moderno.”³²

Nuestro historiador italiano se remonta al siglo XIX para demostrar las causas políticas, económicas y sociales de una genealogía del movimiento moderno la mayoría de los cuales ya habían sido compilados por Nikolaus Pevsner,³³ pero no se esfuerza por

³⁰ Leonardo Benévolo, *Leonardo Benévolo intervistato da Fulvio Irace*, (entrevista), Domus 668 (Enero de 1986), p. 13. Sin embargo, no se encontraron referencias en las posteriores ediciones de *Storia dell'architettura*.

³¹ Véase Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire*, (Paris: Flammarion, 1979), y especialmente el capítulo titulado “Positions de l'histoire en 1950,” el cual sirvió de ponencia inaugural de Braudel en el College de France.

³² Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. xii.

³³ Para ver la importancia de Nikolaus Pevsner, véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, pp. 591, 856. Benévolo ve *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* de Pevsner como “el primer esfuerzo coherente en trazar el hilo de pensamiento del cual ha surgido la arquitectura moderna. Mientras que hasta ahora los trabajos de los ingenieros del siglo XIX o las investigaciones

estudiar este pasado como una unidad o incluso para investigar la formación del movimiento después de 1919. Su objetivo principal fue “comprobar un punto de vista muy específico” y así convertir la función de su *Storia* funcione como un manifiesto —o mejor como una confirmación de los manifiestos del período de entre guerra.”³⁴

LA SOCIEDAD SIEMPRE PRECEDE A LA ARQUITECTURA

Benévolo desarrolla un argumento de una naturaleza social, económica, política y cultural que usa como base para explicar la transición de la arquitectura clásica a la neoclásica, luego al historicismo y por último a la arquitectura moderna. Las causas del surgimiento de la arquitectura moderna, sostiene Benévolo, no fueron ni técnicas ni artísticas; más bien, estaban asociadas con los profundos cambios provocados por la Revolución Industrial, con la transición global de la sociedad a un nuevo modo de producción que involucra las nuevas relaciones sociales, económicas, políticas y culturales.

Su narrativa histórica empieza con los puntos clave, bosquejo de una ley escrita ante la Asamblea Nacional en París 14 de junio de 1791 por el diputado Le Chapelier, un representante del tercer estado: “Debe prohibirse a los ciudadanos que pertenecen a una profesión particular reunirse a causa de sus llamados intereses comunes,” ya que “dentro del estado, sólo existe el interés particular de cada individuo y el interés general.”³⁵ Esta declaración subraya la introducción de una estructura organizacional totalmente nueva,

figurativas de los pintores habían sido considerados como los precedentes de la arquitectura moderna, Pevsner demostró que el punto de partida era una concepción intelectual y moral formulada por primera vez por Morris, sobre la cual los experimentos técnicos de los ingenieros, los experimentos figurativos de los pintores y la contribución de los arquitectos vanguardistas de entre 1890 y 1914 se basaron exitosamente (Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 591).

³⁴ Véase S. Tintori, “Benévolo tra la storia e il manifesto”, *Casabella-Continuiti* 247, (Enero 1961), pp. 21–22.

³⁵ Benévolo, *History of Modern Architecture*, pp. xvi–xvii; citado de G. M. Jaffé, *Le mouvement ouvrier a Paris pendant la Revolution française 1789-1791*, (Paris: Felix Alcan, 1924), p. 170.

apropiada para la sociedad industrial, la cual asigna la autoridad política al “deseo general” de la comunidad. Sin embargo, este concepto teórico —el cual se remonta hasta Rousseau— probó ser inadecuado para resolver las dificultades prácticas de los procesos sociales, y la situación fue la fuente del principio de dualismo antitético fundamental para el pensamiento de Benévolo: la *polarización de la teoría y la práctica* la cual en el caso específico toma la forma de un antagonismo entre los dos principios abstractos de libertad y autoridad. Para Benévolo, el objetivo principal de sociedad moderna era integrar los dos polos en las realidades prácticas: “para combinar un máximo de libertad con un mínimo de control.”³⁶ En el campo político, la persecución de este objetivo se llama *democracia*; en el campo económico, es llamada *planificación*, y en el campo de la construcción se llama *arquitectura moderna*.

Sin embargo, si “la arquitectura moderna nació en el momento cuando la actividad constructiva fue atraída al ámbito de este esfuerzo,”³⁷ entonces nuestra esperanza de que el mundo se puede mejorar depende en gran medida de las condiciones detrás y las expectativas de ese nacimiento. Benévolo, quien vive en la esperanza, regresa así a los inicios y rastrea estrechamente “el difícil y fragmentado proceso de la arquitectura a través de las vicisitudes de la sociedad industrial” para reintegrar la teoría y la práctica en el movimiento moderno, que ahora —y lo que es más, “conscientemente”— asume un papel principal “en el trabajo de la reconstrucción de una sociedad contemporánea.”³⁸ Con el mismo fin, él se embarca en un estudio de fenómenos arquitectónicos, empezando con un

³⁶ Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. xxxiv.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

análisis del marco de referencia general en los cuales ellos se ubican: en otras palabras, *él habla primero sobre la sociedad y luego de la arquitectura.*

Efectivamente, *Storia dell'architettura* comienza con la crisis en la ciudad industrial (fig. 3.1), con las críticas, las crisis producidas y con el primero intento utópico para reformar la ciudad (Robert Owen, Charles Fourier, Etienne Cabet). Benévolo se refiere ampliamente al libro de Friedrich Engels, *The Conditions of the Working Class in England*.³⁹ Él tiene sus reservas sobre la viabilidad de reformas parciales y acepta defender la planeación global revolucionaria que tratará directamente con cuestionamientos de principio y cortará todos sus nexos con las técnicas tradicionales. La crítica del socialismo utópico y la necesidad de un programa revolucionario general están ahora cimentados en posturas que Marx y Engels habían expresado en el *Communist Manifesto* de 1848.⁴⁰ De allí en adelante, el surgimiento del movimiento moderno descansa en esta base política de la reforma global de la ciudad industrial y su sociedad. En el mismo espíritu, los fenómenos arquitectónicos son vistos como secundarios a los fenómenos sociales. La retirada del vanguardismo en Inglaterra,⁴¹ los springlike que florecen en Austria en el temprano siglo XX⁴² el equilibrio logrado en Francia,⁴³ y el cambio en Alemania después de la Primera

³⁹ Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klassen in England*, (Leipzig: Otto Wigand, 1845).

⁴⁰ Véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 156.

⁴¹ “En Inglaterra las diferencias entre las clases sociales siempre habían sido marcadas pero se compensaban por la considerable movilidad en un sentido vertical y por la actitud particularmente abierta de la clase gobernante, la cual había logrado conciliar el enfrentamiento de intereses en un equilibrio relativo; los avances culturales de la época victoriana fueron ganados por una élite bastante pequeña (de la cual Morris era un representante típico) pero inspirada por ideas buenas y nobles. Sin embargo, ahora las disparidades sociales se endurecieron hasta convertirse en conflictos de clase...y la clase gobernante, viendo sus intereses amenazados, se hizo más rígida en adoptar posturas consistentemente conservadoras, retirando su apoyo a los intelectuales progresistas que ella misma había producido”. (Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 283.)

⁴² Véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, pp. 284ff.

⁴³ “Para entender la obra de Le Corbusier uno debe considerar las condiciones económicas y culturales de Francia durante los años alrededor de la Primera Guerra Mundial. El saldo poblacional le dio a la economía francesa una estabilidad especial, ya que no hubo problemas cuantitativos serios e inclusive los cambios internos de la agricultura hacia la industria y del campo a la ciudad fueron menos demandantes que en otras

Guerra Mundial⁴⁴ —todos estos fenómenos, según Benévolo, son el resultado de la situación económica y política en las sociedades correspondientes. Aún la crisis que afligió a la arquitectura moderna en Francia en los tardíos años treinta fue la consecuencia de una crisis económica en la industria de la edificación.⁴⁵ La sociedad siempre precede a la arquitectura, permitiéndonos interpretar la evolución de arquitectura en el pasado y determinar su futuro. Para entender la arquitectura, entonces, debemos primero entender la sociedad.

Para Benévolo, “*la obra de arte era como un iceberg* dónde el fragmento de la cima, la única parte visible, se movió según leyes que eran incomprensibles a menos que uno tuviera en cuenta la parte sumergida, la parte invisible.”⁴⁶ Esta línea de pensamiento, que se apoya en las teorías de John Ruskin y William Morris es de importancia decisiva porque establece una distinción entre lo *visible* y lo *invisible*, entre la forma y el contenido del arte, entre la arquitectura y la ciudad como unidad. Además, presenta la subyugación de las formas a sus determinantes sociales.

La arquitectura que Benévolo tiene en mente no es una que el arquitecto crea y el crítico admire. Está limitado con la posición intelectual y moral de los diseñadores y consumidores, y también con la organización social que determina la acción tomada por ambas partes. A esto agrega, que esa arquitectura es parte de un proceso continuo que se extiende a las condiciones sociales y económicas en las cuales se inicia el proyecto, a las

partes; en su lugar se dieron principalmente problemas cualitativos: el mejoramiento del equipo productivo, de casa y servicios. El patrón político alcanzado en 1871 después de serios enfrentamientos, aparentemente estaba en condiciones de acomodar el progreso social y la gradual introducción de la clase obrera al Estado burgués de manera ordenada. Por tanto, la cultura francesa en su conjunto no fue sujeta a levantamientos violentos”. (Ibíd., p. 435.)

⁴⁴ Véase ibíd., pp. 380ff. and 398ff.

⁴⁵ Ibíd., pp. 576ff. Esta interpretación también se da en respuesta a la postura enarbolada por Bruno Zevi, en el sentido de que “esta crisis fue causada por la debilidad intrínseca de estos 'racionalistas'” (Ibíd., p. 576).

relaciones entre el arquitecto y su cliente, a los métodos de producción, incluso al futuro del proyecto: los cambios de uso y propiedad, las transformaciones con el tiempo.

Viendo el tema desde un punto de vista diametralmente opuesto, aquellos que participan activamente en el campo de la arquitectura deben tener presente, todos los componentes de ese proceso como unidad, ya que es “imposible alterar uno sin afectar a todos los demás al mismo tiempo.”⁴⁷ A partir de este enfoque, el progreso del movimiento moderno no puede asegurarse ciertamente obedeciendo las reglas morfológicas: “La lección histórica, sin importar cuan dolosa fuera, era elocuente, mostrando que las formas no tenían el poder catártico y esa tradición artística podría vaciársele de significado desde dentro, cuando sus proposiciones morales cambian.”⁴⁸ La parte invisible de diseño arquitectónico (diseño social) es así el criterio decisivo para la arquitectura. El trabajo de Le Corbusier demuestra ser claramente de menos interés en el plano de la composición y de las formas comparado con su interés en el plano del programa social.

Morris fue el primer pensador que percibió las dimensiones del iceberg en la arquitectura, al intentar cerrar la brecha entre lo visible y lo invisible (la dualidad de la teoría y la práctica en una fisonomía diferente. Su enseñanza —como aquella de Ruskin— influyó en los movimientos de *vanguardia* y los Werkbund Alemanes y fue instrumental en el nacimiento de la arquitectura moderna: “Inglaterra contribuyó mucho más que en la inspiración formal de los movimientos de vanguardia continentales: contribuyó con las tesis elaboradas por Ruskin y Morris, la convicción de que la arquitectura debía afectar la escena entera de la ciudad moderna y que era parte de una tarea, la de modificar la complejidad

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 171; se da énfasis.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 171.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 555.

entera de formas actuales de sociedad.”⁴⁹ En este sentido, Benévolo considera a Morris como merecedor “(más que nadie)... de ser considerado como el padre del movimiento moderno.”⁵⁰

En Konrad Fiedler, sin embargo, Benévolo identifica al más importante de los teóricos que contribuyeron al debate sobre el arte contemporáneo, principalmente como resultado de su “nuevo concepto de arte como una experiencia activa, constructiva”: Como “el elemento integrador de la concepción moderna de la palabra.”⁵¹ En este contexto, podrían considerarse a Fiedler como otro de los precursores del movimiento moderno, pero Benévolo desaprueba fuertemente de la visión de arte “aristocrática” de Fiedler como una experiencia individual y formal que no puede ser articulada en movimientos colectivos más generales. Fiedler defendió de hecho que las “tendencias nacidas de la mayoría y para las masas siempre fallarán en su esfuerzo de dar una luz verdadera; “Mientras el verdadero arte sólo puede encontrar su propia realización en los individuos aislados.”⁵² La posición comprometida de Benévolo puede distinguirse en sus diferencias con Fiedler, y se hace aún más clara un poco más adelante cuando él critica las vanguardias y los movimientos de arte modernos que precedieron el movimiento moderno en su forma final.

Para él, el rasgo principal de la vanguardia del temprano siglo XX fue una *contradicción* que surgió de la disparidad entre la cultura y sociedad. Las fuerzas políticas y económicas que controlan el progreso técnico no se identificaron con los desarrollos en la cultura, pero gracias a las condiciones económicas favorables pudieron conceder un grado

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 265.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 181.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 255; Benévolo cita a Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, (Leipzig: S. Hirzel, 1887).

⁵² Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 255.

mayor de libertad a una élite a la que le fue permitida tomar toda la responsabilidad de sus experimentos. Esto produjo el surgimiento de numerosas tendencias de vanguardia en el arte y la arquitectura; éstos “fueron dirigidos, en el nombre de sociedad como unidad, por grupos muy pequeños de gente” y se esforzó “en hacer que todo mundo tomara parte de un experimento individual celosamente guardado, para hablar a todos mientras se negaba a escuchar a cualquiera.”⁵³ El equilibrio necesario entre los objetivos generales de la sociedad y las ambiciones individuales fue así perturbada, ya que el lenguaje elaborado por la élite tomó la forma de una proposición alternativa a los esfuerzos convergentes de generación tras generación. En la opinión de Benévolo, las actividades de este vanguardismo fueron estériles e inevitablemente llevaron a un impasse.

Tomando la arquitectura como un sistema de intervenciones materiales de las cuales depende el ambiente urbano, Benévolo cree que los desarrollos en el lado de la demanda eran mucho más importantes que aquellos entre los varios artistas y los grupos vanguardistas en que se convirtieron. De cualquier manera, él argumenta, los nuevos y firmes parámetros que alteraron los términos existentes y que cualitativamente produjeron las nuevas situaciones, fueron introducidos por medio de innovaciones técnicas y económicas. Entonces debió entenderse que no es suficiente ofrecer a la sociedad modelos perfectos: uno también tiene que comprometerse inequívocamente con las fuerzas que harán uso de esos modelos. Esta postura, descrita como un “compromiso personal,”⁵⁴ señala la trascendencia de la vanguardia lograda por Walter Gropius en el movimiento de Bauhaus.⁵⁵

⁵³ *Ibíd.*, pp. 258–259.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 337.

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 429.

En lugar de buscar un nuevo lenguaje que diferiría de sus predecesores, el movimiento moderno se abrió a la sociedad, emprendiendo la ardua tarea de mejorar el ambiente construido. Dentro de ese marco de referencia, propuso la solución gradual de problemas por medio de métodos que fueron más allá de las personalidades de ciertos individuos. La arquitectura, como el suministro de servicios esenciales para la vida social y como un compromiso personal que surge de las necesidades de los usuarios, pone la trascendencia de la vanguardia en la práctica para llegar a una nueva concepción de responsabilidades para el beneficio de todos los miembros de la sociedad. La crítica de Benévolo ha asumido ahora una innegable forma política.

Benévolo no está particularmente interesado en los edificios como si fueran composiciones aisladas. Su interés es atraído más por la dimensión urbana de la arquitectura: por la ciudad y por la planificación urbana. Tomemos el ejemplo de Le Corbusier, uno de los pilares del movimiento moderno que debe mucha de su reputación a unas villas que diseñó por los años veinte. Benévolo consagra un solo párrafo y algunas fotografías a las “casas aisladas y las costosas casas para los clientes *vanguardistas*.”⁵⁶ La Villa Stein en Garches y la Villa Savoye en Poissy, son descritas con un poco más detalle, pero la primera se considera más como un manifiesto que como un proyecto arquitectónico específico⁵⁷ y la última se aprecia para la manera en que se pone en su sitio “como un prototipo para ser producido en masa.”⁵⁸ Los elementos morfológicos de la composición y los principios de la nueva arquitectura —los famosos “cinco puntos” de Le Corbusier— son tratados mayormente como un suplemento a la esencia social de la construcción.

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 440.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 445–449.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 502.

*La búsqueda de nuevas normas para organizar las funciones de la ciudad moderna, y para la variación de estas normas cuando fuere necesario de tal manera que puedan ser adaptadas rápidamente a transformaciones que surgen, es el objetivo dominante... Todo lo demás —la elocuencia de sus formas plásticas, la interacción de referencias históricas y simbólicas, la riqueza de sus creaciones, la maravillosa facilidad y la felicidad de la presentación visual— es sólo la manifestación del tono apasionado, seguro, agresivo en que él dirigió su obra racional de demostración.*⁵⁹

La esencia del trabajo de Le Corbusier yace en los proyectos urbanos (Ville Contemporaine, Plan Voisin, Ville Radieuse)⁶⁰ y en el principio de la *unité d'habitation*⁶¹ —que no tenía la intención de resolver un problema específico en términos de diseño, sino el de fijar los términos para definir un nuevo plan aplicable a la ciudad entera. Para Benévolo, la cuestión principal de la arquitectura era cómo concebir la relación entre los problemas del urbanismo y los temas sociales y políticos; como resultado, “no es la modificación de la forma de los edificios dentro del marco de referencia de la ciudad tradicional, sino la creación de una nueva ciudad, independiente de las limitaciones consideradas como posibles bajo la antigua sociedad jerárquica y capaces de proporcionar una respuesta adecuada a las demandas de la sociedad moderna para la libertad y la igualdad.”⁶² Desde esta perspectiva, la contribución más sustantiva hecha por las actividades de Le Corbusier “después de la Primera Guerra Mundial hasta hoy,”⁶³ fue la búsqueda de las nuevas normas sobre las cuales organizar las funciones de la ciudad moderna.

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 789.

⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 440–444, 530–535.

⁶¹ Véase *ibíd.*, pp. 728–733.

EL SIGNIFICADO DE COMPROMISO Y LA PRIMACÍA DEL “DESEO GENERAL”

“Los intereses verdaderamente importantes eran aquellos comunes a todos.”⁶⁴ Esta aseveración expresa el verdadero significado de la dimensión social de la arquitectura que, para Benévolo, es uno de los componentes principales de la planificación urbana. El objeto del debate ya no es más si una ciudad funciona de una mejor manera, sino “*una ciudad que funcionaría para todos,*” y que distribuye igualmente entre sus ciudadanos los beneficios de las posibles mejoras.⁶⁵ Con el objeto de continuar en esta dirección, la arquitectura y la planificación urbana ya no deberían limitarse a las mejoras técnicas. De hoy en adelante, el racionalismo de la tecnología debería inscribirse en el racionalismo de las relaciones humanas. La solución a este problema debería resolverse en la teoría y después confirmarse en la práctica, por medio de la colaboración entre todos aquellos involucrados. Toma la forma de una alternativa para la sociedad como existe hoy en día —un nombre alternativo para un enfoque político diferente. Benévolo rehabilita el ideal social de Morris que él propone como la definición más apropiada del movimiento moderno: “El arte que esperáramos alcanzar es una cosa buena que todos podamos compartir, que elevará a todos; en buen "sooth", si la gente no lo comparte, entonces pronto no habrá alguno que compartir.”⁶⁶ La determinación de normas universales y el concepto de un espacio mínimo por morar; la *unité d'habitation* como un principio de igualdad para todos, por lo menos hasta donde a la naturaleza le concierne (luz de día, ventilación); la división de la casa en artículos manufacturados elementales o partes componentes; y la producción industrial de

⁶² *Ibíd.*, pp. 789.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 399.

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 538, se le agrega énfasis.

casas —se presentan como el fruto de un pensamiento político cuyo primero objetivo es proveer una alternativa a la ciudad burguesa post-liberal (fig. 3.2)

Tan pronto como la búsqueda de este objetivo haya sido liberada de sus manifestaciones utópicas, para Benévolo el problema económico y político de su aplicación surge: en otras palabras, el problema del *cliente*. Partiendo del concepto del “deseo general,” Benévolo define el estado como “el punto dónde todos los intereses surgen y donde se concentran más intensivamente los medios de intervención.”⁶⁷ Este punto por consiguiente, las bases más apropiadas para la concepción y aplicación de una ciudad que trabajaría para todos. Más adelante al cruzar el umbral del movimiento moderno, los arquitectos aún tienen un paso decisivo que tomar: el de presentar sus proyectos de acuerdo con las reglas que están en vigor y que apliquen para todo mundo. Por consiguiente, ellos deberían olvidarse de todas las actividades privilegiadas de la vanguardia y depositar el futuro en el estado, acordando entrar a la lucha política con las mismas armas que otros.

La arquitectura no es un espejo para la sociedad; es uno de los servicios que son necesarios para la vida social. Depende del equilibrio de la sociedad como una unidad, y al mismo tiempo, contribuye a la alteración de ese equilibrio. Su propósito no es inventar la forma, sino usar esas formas para alterar el curso de la vida cotidiana de todos. Por tanto, debe elevarse al estatus de un principio para la planificación general, tomando parte en el control de la producción y distribuyendo los cambios espaciales. En este sentido, la arquitectura no es sólo una consecuencia dependiente en una opción política. Es un

⁶⁶ *Ibíd.*, p. xi; citando a William Morris, “The Art of the People”, un discurso dado ante la Birmingham Society of Arts and School of Design, 19 de febrero de 1879, en *On Art and Socialism: Essays and Lectures*, (London: J. Lehmann, 1947), pp. 47–48; originalmente publicado en *Humane Review* (1900).

⁶⁷ Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 498.

componente material de esa opción, uno que puede contribuir, o que puede ser yuxtapuesto a la perspectiva de vida democrática.

Para Benévolo, el orden de las cosas impuesta desde la Revolución Industrial, hizo posible predecir que “todos podemos compartir,” tal y como lo dijo Morris. Al causar un marcado incremento en la capacidad de la producción y la alteración correspondiente en la demanda de bienes disponibles, la Revolución Industrial ha hecho posible técnicamente el ideal de una sociedad compuesta por individuos iguales, sin el conflicto social. La labor del artista y del arquitecto es jugar un papel principal en esta transformación social al comprometerse a la lucha por reintegrar arte y tecnología, teoría y práctica, intereses públicos y privados. Benévolo apoya el movimiento moderno en esta línea de pensamiento, y define su objetivo principal como un deseo de producir una interpretación objetiva de las necesidades de los usuarios, así reformula la administración del ambiente urbano de los primeros principios pero también del punto de vista del usuario. Es entonces inconcebible para él confinar el movimiento moderno a los proyectos de unos arquitectos que completaron su obra en otros términos en el espacio de dos generaciones —en otras palabras describirlo como si hubieran tomado su curso.

El movimiento moderno de Benévolo da la impresión de ser un método racional: uno que no está asociado con personalidades, que puede ser transmitido y que es capaz de proporcionar una alternativa a la discriminación hecha por la sociedad actual en el ámbito global. En este sentido, *Storia dell'architettura moderna* no puede completarse porque en esencia es un trabajo en marcha, poniéndose al servicio de los arquitectos en el restirador. Esto da énfasis a la naturaleza operativa del discurso que Benévolo articula en su esfuerzo

para determinar los componentes más importantes en la arquitectura planeada para el futuro.

En este sentido, en que el componente dominante es la realidad de las relaciones entre los seres humanos y la importancia del tiempo presente, los prototipos de la arquitectura moderna tienen que ser desmitificados. Estos edificios *aún existen* y están sujetos a todos los efectos del paso del tiempo. Aunque existen edificios que envejecen con gracia, sin mostrar su edad —tales como los edificios de Horta, el hospital de Grange-Blanche de Garnier, y la fábrica Fagus de Gropius y Adolfo Meyer⁶⁸— los materiales normalmente empleados por la arquitectura moderna (el yeso blanco, la puerta metálica y la ventana enmarcada, etc.) generalmente exacerban el problema de mantenimiento y contribuyen al envejecimiento de tal arquitectura, ensanchando así la brecha entre la imagen y la realidad. No existe duda de que la fábrica Fagus ha envejecido mucho mejor que el Bauhaus.

Este efecto se refleja en el nuevo concepto de valores arquitectónicos: la nueva arquitectura no debe limitarse meramente a reproducir las aspiraciones sociales, pero también debiera hacer una contribución práctica para llevarlos a cabo. Los productos de arquitectura, por consiguiente, cobran valor con relación a la vida que desarrollan en su interior. Su duración no es por más de una vida humana. El Bauhaus, ilustrado por Benévolo como una triste y abandonada conglomeración de paredes desmoronándose y paneles metálicos torcidos, no tienen atractivo natural para proyectar (fig. 3.3). Aún así, no es una ruina como pudieran ser los rastros de un edificio antiguo. Nuestra emoción al observarlo —de una manera similar a la Villa Savoye— debe seguir siendo una de

⁶⁸ Véase *ibíd.*, pp. 268, 338, 385.

reflexión histórica, un sentimiento comparable con la emoción “que uno siente por algún objeto que ha pertenecido a un gran hombre.”⁶⁹ Es una emoción despojada de toda dimensión estética. Uno podría inclusive aventurarse a decir que el edificio del Bauhaus *ya no existe*, dado que su *vida* verdadera ha terminado.⁷⁰

Benévolo enfatiza este carácter existencial de los edificios que describe seleccionando fotografías contemporáneas de ellos. Partiendo completamente de la práctica de los otros autores en nuestro corpus que escogieron imprimir imágenes de los edificios fuera de tiempo (los edificios en perfectos términos, la ausencia estudiada de figuras humanas, el clima imaginario, etc.) y así finalmente publicó las mismas fotografías originales una y otra vez. Benévolo nos muestra los edificios en su estado olvidado moderno, a veces acentuado por medio de la presencia absolutamente normal de figuras humanas y a veces mostrándolos en la lluvia. Al lado de los *pilotis* de la Villa Savoye está una mujer haciendo limpieza, con un hombre cercano cuidando los repollos (fig. 3.4). Dos muchachas en bicicletas y algunos transeúntes agregan una nota de vida a la lluviosa melancolía del Bauhaus,⁷¹ mientras que las casas de los maestros son mostradas principalmente como el fondo a una fotografía como charcos después de una tormenta invernal (fig. 3.5). Existe más valor en el estado *físico* y *social* de la arquitectura que en el carácter de noción de un prototipo inmutable.

LOS VALORES POSITIVOS Y ARBITRARIOS DE LA ARQUITECTURA

Benévolo raramente se refiere a la arquitectura de los períodos previos a la Revolución Industrial, y se limita a un pequeño número de comparaciones excepcionales pero muy

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 428.

⁷⁰ Véase *ibíd.*, p. 426, Fig. 473.

significantes, como las similitudes que él identifica entre Brunelleschi y Le Corbusier⁷² o entre la Villa Rotonda y la Villa Savoye.⁷³ Por otra parte, es intensamente crítico de la ciudad industrial, sin describir la arquitectura de los *revivals* que pertenecen al plano de limitaciones de los movimientos arquitectónicos del pasado. Benévolo argumenta que es imposible resolver las contradicciones de tal ciudad por medio de intervenciones: la ciudad industrial debe reemplazarse por una nueva ciudad, y para él esa alternativa la ofrece el movimiento moderno.

Partiendo de los principios de liberar la tierra y las funciones de planificación, la ciudad moderna pide la transformación radical del tejido urbano. Los bloques abiertos que reemplazaran la construcción a lo largo del eje de las calles. Benévolo adopta la mayoría de los principios de planificación urbana de Le Corbusier y la Carta de Atenas. Más aún, no tiene duda alguna de que con la excepción de los grandes centros urbanos medievales o barrocos que han sobrevivido intactos, los centros de la ciudad debieran renovarse. Dentro del marco de referencia de este enfoque global a los problemas urbanos, la cuestión de integrar los edificios modernos en la ciudad existente es, por supuesto, de importancia secundaria. Para empezar, Benévolo aprueba el forzar violentamente los edificios en el tejido urbano circundante. Él cree que la Cité de Refuge de Le Corbusier y los apartamentos de Clarté rasgan el tejido de la ciudad contemporánea de una manera indisputable y positiva porque son parte de un nuevo tipo de ciudad.⁷⁴ Pero él también aplaude la extensión a las Göteborg Law Courts de Erik Gunnar Asplund, que agregó una

⁷¹ Véase *ibíd.*, pp. 791–792, 796.

⁷² Véase *ibíd.*, pp. 500–501.

⁷³ Véase *ibíd.*, pp. 530–535 y fig. 640.

⁷⁴ Véase *ibíd.*, pp. 611–613 and Fig. 756.

masa completamente moderna al edificio neoclásico existente, reteniendo —de una manera abstracta— algunos de sus elementos formales.⁷⁵

Benévolo otorga a la palabra *arquitectura* el más amplio significado, dándosela a todo acto cuyo propósito es alterar el ambiente humano. En el prólogo a *Storia*, la define en palabras de William Morris que nos recuerdan muchos aspectos del Bauhaus: “La arquitectura abraza la consideración de los alrededores externos de la vida de un hombre; no podemos escapar de ella mientras seamos parte de civilización, ya que significa el moldeo y alteración de las necesidades humanas sobre la tierra, excepto en el desierto más lejano.⁷⁶ En realidad, Benévolo descubre dos métodos de trabajo: aquel que ve las opciones arquitectónicas como heterónomas y que dependen en las otras opciones dadas en la vida de una sociedad, y aquel que las considera como autónomas y pertenecientes a una esfera de arte más alta. Su *parti pris* a favor de la primera es evidentemente el resultado de una opción política que determina los principios seminales de la arquitectura moderna. Aquí, “la labor de la arquitectura moderna es transmitir igualmente, a todos los hombres, ciertas oportunidades culturales que se diferenciaron originalmente según la jerarquía social.”⁷⁷

La nueva arquitectura está generándose, paso a paso, siguiendo necesidades objetivas compartidas. Su propósito es ser pública y privadamente *útil*. Sus medios son la *conveniencia* y la *economía*. Los edificios deben ser sólidos, simples, prácticos y saludables. Aquí estamos tratando la aceptación abierta de necesidad técnica (*necessitas*) y de las demandas específicas de la mayoría (*comoditas*—confinadas a las relaciones entre los

⁷⁵ *Ibíd.*, p. x; citando a William Morris, “The Prospects of Architecture in Civilization”, ponencia dada en el London Institution, 10 Marzo de 1881, en *On Art and Socialism*, p. 245. Para el impacto de este pensamiento en el Bauhaus, véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, pp. 431ff.

⁷⁶ Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. xi.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 490.

elementos funcionales, a la exclusión del confort como un lujo) a expensas de cada sistema morfológico autónomo (*voluptas*). La belleza es el resultado de la consistencia con que la arquitectura sirve a su meta utilitaria y así surgen lo más apropiado y, como una regla, el arreglo más económico de los componentes funcionales y estructurales.

La claridad de este enfoque reduce la distancia entre la necesidad y la belleza. Benévolo insiste en que es imposible distinguir entre los valores técnicos y artísticos: por ejemplo, él ve los elementos constructivos del pabellón de Barcelona de Mies como que funcionan, en su conjunto, como los elementos expresivos gracias a la manera en que ellos son usados.⁷⁸ De esta manera, la arquitectura moderna trasciende la contradicción entre el progreso técnico y la cuestión artística. Sus deberes ya no son solo cuestión de calidad (concepción de las formas) o de cantidad (técnicas de aplicación y reproducción masiva); ahora involucran una conciliación de calidad y cantidad que surgirá de un estudio de las relaciones entre todos los requisitos vitales, psicológicos y sociales en su forma natural. En los tiempos pasados, la arquitectura formó parte del arte; ahora, el arte tan solo es uno de los parámetros de la arquitectura.

Cuando se ven las cosas desde este punto de vista, es vano y peligroso dar reglas morfológicas a un sistema. En primer lugar, el uso de ciertas formas no es de ninguna manera una garantía que los principios seminales se hayan observado. En segundo lugar, tal sistema ayudaría a establecer el manierismo y facilitar la identificación del movimiento moderno con el repertorio de formas contenidas en el sistema. Tan pronto como las reglas morfológicas fueran extensamente aplicadas, la nueva arquitectura estaría en el peligro de ser vista como establecida. Benévolo está convencido de que “la invención pictórica no

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 434.

debe ser restringida por las reglas preconcebidas tales como la perpendicularidad o la uniformidad de colores típicas del neoplasticismo o los medios dorados del purismo,” ya que si esto sucediera tanto los diseñadores como los arquitectos “ya no recibirían estímulos interiores sino prototipos exteriores y recaerían en el estado de recepción pasiva del cual serían idealmente despertados.”⁷⁹ El movimiento moderno simplemente no es el estilo *n* cuyo solo propósito es oponerse a los estilos que lo precedieron y qué puede reducirse a un repertorio de formas: es un movimiento comprensivo que puede extenderse infinitamente gracias a sus creencias abiertas y no exclusivas.

Las posturas de Benévolo explican tanto la desconfianza con que él considera las descripciones morfológicas de los edificios modernos como su crítica de esos historiadores quienes dan importancia particular al papel de las formas y el arte en el desarrollo de la arquitectura moderna.⁸⁰ Este no significa, sin embargo, que a la *Storia* le falten formas. Además, Benévolo también construye una red (a la que ya nos hemos referido) de elementos morfológicos que determinan el movimiento moderno, aunque esa red está por definición sujeta a la primacía de los otros principios seminales de la nueva arquitectura y tiene que ser complementada con un gran número de observaciones sobre los materiales y técnicas constructivas.

El destino de arquitectura depende del equilibrio entre la teoría y la práctica y en que se resuelvan los dualismos contrarios que produce (como los dualismos de arte y tecnología, del ideal y la ciudad real, del individuo y la colectividad, de la intuición y la deducción, etc.) Según Benévolo, el propósito más profundo del movimiento moderno es

⁷⁹ Ya hemos discutido la crítica que Benévolo hace de Kaufmann; para Giedion, Véase Benévolo, *History of Modern Architecture*, p. 258.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 27.

restaurar la unidad de la arquitectura que se rompió en el siglo XVIII tardío por el progreso científico y técnico hecho en la construcción, esto es, por la Revolución Industrial: “El período ente 1760–1830... vio el inicio de la fricción entre la arquitectura y los problemas de la práctica constructiva; esta última cayó en las manos de una categoría especial de las personas, ingenieros, mientras que los arquitectos, una vez que habían perdido el contacto con las necesidades prácticas de la sociedad, se refugiaron en el mundo de formas abstractas. De igual manera, el rasgo principal del período del historicismo fue la división de las actividades arquitectónicas en dos grupos distintos, dependiente en el conocimiento científico del ingeniero y la intuición del artista arquitecto. Para Benévolo, el puente que algunos de los precursores como William Morris y Tony Garnier intentaron construir por la ruptura entre ambas partes fue el criterio principal por el cual su contribución a la arquitectura moderna será juzgada.⁸¹ Pero la resolución de antítesis no era posible antes del establecimiento de un nuevo y uniforme movimiento a la luz de la Primera Guerra Mundial.

La nueva unidad del arte y la tecnología involucrará el reconocimiento de demandas específicas (*necessitas*) y no un nuevo sistema ideológico o morfológico de algún tipo. Más aún, la unidad debe lograrse por medio de un método objetivo y transferible elaborado apropiadamente, armonizado al ritmo y alcance de los fenómenos reales. Benévolo, al igual que Brecht, cree que la nueva arquitectura debe estimular una evaluación objetiva en la mente del espectador en lugar de un sentimiento subjetivo de admiración:

Se pensaba que era preferible concentrarse en ventajas funcionales las cuales podrían demostrarse racionalmente, en lugar de cuestiones de gusto; sólo así la

⁸¹ “Morris fue el primer pensador en el campo de la arquitectura... en cerrar la brecha entre teoría y práctica” (Ibíd., p. 181). “Los edificios [de Garnier] sentaron precedentes teóricos válidos y en este sentido, en este

*demostración podría ser básicamente libre del grado de la cultura del público y alcanzarlos directamente, no a través de una élite sofisticada: por ejemplo, podría escapar a la organización jerárquica que siempre había dominado la cultura tradicional.*⁸²

La necesidad de una metodología general, impersonal y transferible, basada en las leyes de la naturaleza y la mente humana introduce así la cuestión seminal de la *razón*.

El objetivo del movimiento moderno es crear la perfección de un objetivo en lugar del tipo individual, uno que es independiente de toda garantía personal y que pueda ser percibida por todos. La cuestión es cómo construir un nuevo lenguaje con un rango universal al organizar las conclusiones de investigación realizadas en el pasado, presente y futuro en los firmes cimientos de un método positivo elaborado con la *racionalidad* como último criterio. Atrás quedaron las cuestiones de la supremacía del cálculo sobre la emoción, de la deducción sobre la intuición, o del objetivo sobre los componentes subjetivos del proceso del plan de diseño. El objetivo de la racionalidad es restaurar el equilibrio entre la teoría y la práctica y el de resolver las antítesis que provienen de él. Su objetivo es asegurar la conciencia contemporánea de uniformidad e integridad al invocar una conexión más profunda con la herencia del pensamiento humanista:

La racionalidad fue la garantía de ese núcleo de valores permanentes que el movimiento moderno escogió salvar del derrumbamiento de sistemas tradicionales e intentó salvaguardar, purificándolo, cuando Argan dice, “de todos los rasgos de clase, de toda la mitologización, de cada acento de autoridad, para que no se

acercamiento de la brecha entre la teoría y la práctica, estriba su contribución al movimiento moderno” (Ibíd., p. 336).

⁸² Ibíd., p. 494.

pierda por completo para el mundo de mañana.” La racionalidad significaba humanidad, siempre y cuando la definición Aristotélica del hombre como un animal racional se considerara válida.⁸³

Benévolo comparte con Zevi la creencia de que el trascender la rivalidad entre el arte y la tecnología es un hecho necesario para la arquitectura moderna. Sin embargo, mientras que Zevi postula un enfoque subjetivo del proyecto de arquitectura, el concepto de Benévolo de arquitectura moderna surge de un *démarche* que es seminalmente racional. Cada uno de estos arquitectos define un tipo diferente de arquitectura, sin embargo existen muchas similitudes entre sus discursos. En los objetivos y los principios de sus arquitecturas modernas —cuyos edificios modernos son similares sólo en aspectos externos, visuales— se puede percibir la antítesis entre los valores positivos y arbitrarios: Es decir, uno de los problemas seminales que, desde el siglo XVIII, ha gobernado el debate sobre el significado de arquitectura.⁸⁴

⁸³ *Ibíd.*, p. 435.

⁸⁴ Véase Joseph Rykwert, *The first moderns: The architects of the eighteenth century*, (Cambridge: MIT Press, 1980), en particular el Capítulo 2, “The positive and arbitrary”, pp. 23-53.

CAPÍTULO 4.

El Objetificación de la Arquitectura Moderna

EL HISTORIADOR AMERICANO Henry–Russell Hitchcock ocupa un lugar en nuestro corpus que es distintivo de muchas maneras. Para empezar, él es sin duda el *primero* de nuestros autores, desde que sus dos libros *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*¹ y *The International Style: Architecture since 1922*² fueron publicados en 1929 y 1932 —antes de las obras de Kaufmann, Pevsner y Giedion. Estos libros proponen una *genealogía* para los cimientos del movimiento moderno y al mismo tiempo una *gramática* para ser usada por los arquitectos. Sin embargo, esto no fue todo; en 1958, Hitchcock regresó al campo de la historiografía con un trabajo titulado *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*³ —una historia evidentemente neutral la cual (de manera superficial) detiene el debate sobre el curso de la arquitectura moderna en los tardíos años cincuenta. Como resultado, su autor ocupa dos posturas diferentes, una al

¹ Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, (New York: Payson & Clarke, 1929). El libro fue reimpresso tres veces, (New York: Hacker Art Books, 1970; New York: AMS Press, 1972; New York: Da Capo Press, 1993); la segunda reimpresión contiene un prólogo de Vincent Scully. Citaré de la edición original.

² Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, (New York-W.W. Norton, 1932). El libro se reimprimió en 1966 con un nuevo prólogo y apéndice de Henry-Russell Hitchcock, y de nuevo en 1995 con u prólogo de Philip Johnson. Fue traducido al italiano en 1982, al español en 1984 y al alemán en 1985.

³ Henry-Russell Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1958). En términos cronológicos, este libro completó la importante serie de libros bajo el título general de “The Pelican History of Art” cuyo fundador fue Nikolaus Pevsner. El *Architecture* de Hitchcock se reimprimió frecuentemente y sufrió revisiones algo considerables en 1963, 1968, y 1977. La Yale University Press, lo reimprimió en 1992. Fue traducido al francés en 1981 y al italiano en 1989. Citaré de la edición original y en algunos casos especiales de la segunda edición de 1963 y de la cuarta de 1977. Extractos son citados con el permiso de la Yale University Press.

comienzo del movimiento moderno y una al final.⁴ Más aún, Hitchcock articuló un discurso muy diferente de aquel de los tres historiadores del arte de los años treinta y de los dos arquitectos de los tempranos años de la post guerra (Zevi, Benevolo). Él se esforzó por explicar los hechos sin expresar posturas polémicas y por sacar conclusiones sobre el génesis y la naturaleza de la nueva arquitectura a través de la información directa de campo y su clasificación personal del objeto de estudio. Su texto histórico toma la forma de juicios sucesivos en el estado de asuntos que se combinan para convertirse en un discurso objetivo —o al menos una estructura conceptual que se parece a un discurso objetivo.⁵

Existen, por supuesto, diferencias significativas entre los tres textos, resultado tanto del largo período en el cual ellos fueron escritos y de la evolución en sí de la arquitectura moderna. Incluso Hitchcock reconoció en 1958, que en 1929 y 1932 él se había comprometido al lado del movimiento moderno:

El haber escrito la única monografía sobre Wright que apareciera en francés, el haber proporcionado el primer recuento en inglés de la nueva arquitectura (**Modern**

⁴ Henry-Russell Hitchcock (1903–1987) se graduó de la Universidad de Harvard y en 1927 obtuvo su Maestría en Arquitectura de la Harvard School of Architecture. Un historiador de la arquitectura por excelencia, enseñó en el Massachusetts Institute of Technology, en Yale, en Cambridge (England), en el Institute of Fine Arts de New York University y en Harvard. También fue Sophia Smith Professor of Art en el Smith College. Fue un prolífico escritor. Además de sus tres obras antes descritas, sus libros más importantes son: *The Architecture of Henry Hobson Richardson and His Time*, (New York: Museum of Modern Art, 1936); *In the Nature of Materials, 1887–1941*; *The Buildings of Frank Lloyd Wright*, (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1942); *Painting toward Architecture*, (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948); *Early Victorian Architecture in Britain*, (New Haven: Yale University Press, 1954); y *German Renaissance Architecture*, (Princeton: Princeton University Press, 1981). Para una bibliografía detallada, véase James H. Grady y Henry-Russell Hitchcock, *Henry-Russell Hitchcock: The First Thirty Years*, in *Hitchcock Gropius, Johnson, Early Virginia*, ed. William B. O'Neal, American Association of Architectural Bibliographers, Papers, vol. 1, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1965), pp. 1-22; William O'Neal, "Henry-Russell Hitchcock: The Fourth Decade," en *Hitchcock, Magazines, Adam, Vaux, Aalto*, American Association of Architectural Bibliographers, Papers, vol. 5, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1968); y William Foulks, *Henry-Russell Hitchcock: Publications 1967–1981*, en *In Search of Modern Architecture. A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, ed. Helen Searing, (New York: Architectural History Foundation; Cambridge: MIT Press, 1982), pp. 361–362.

⁵ Véase A. J. Greimas y E. Landowski, *Les parcours do savoir*, en A. J. Greimas et al., *Introduction a l'analyse du discours en sciences sociales*, (Paris: Hachette, 1979), p. 24.

Architecture: Romanticism and Reintegration), el haber publicado un libro sobre la obra de Oud en los tardíos años veinte, tan modestas contribuciones como lo fueron, son todas acciones que indican un compromiso anticipado por parte de este autor. La preparación en 1931 con Philip Johnson de la primera Exhibición Internacional de Arquitectura Moderna, presentada en el Museo de Arte Moderno en 1932, en la cual Le Corbusier, Gropius, Oud y Mies fueron señalados como los líderes de la nueva arquitectura, y la publicación — también con Philip Johnson— del libro titulado *The International Style*, en ese momento fueron los actos aún más definitorios y polémicos de participación en la dialéctica del desarrollo arquitectónico por este siglo.⁶

Aún más, Hitchcock reconoce la dificultad de permanecer neutral ante los “eventos concernientes de los cuales él tiene conocimiento de primera mano —y por ende, desgraciadamente, prejuicios de primera mano.”⁷ Para él, la presencia del historiador “en la escena del crimen” es un desafío abierto al ideal de su objetividad:

La objetividad ideal del historiador, pretendiendo desinteresadamente unir el pasado a partir de un estudio de sus monumentos aún existentes y de documentos contemporáneos relevantes, está inevitablemente coloreada, si no anulada, por la subjetividad del crítico que escribe de los eventos que éste conoció de primera mano. Respecto a ellos, por supuesto, sus opiniones presentes no tienen mayor validez histórica que aquellas que él sostuvo o publicó más cercanas al momento en que los eventos ocurrieron.⁸

Esta idea es adicionalmente interesante porque atrae la atención del lector a la verdadera distancia entre las posturas que Hitchcock promulgaba en 1929 y aquellas que

⁶ Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 380.

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

mantenía en 1958. Argumentando el derecho a cambiar, Hitchcock discutió precisamente esta cuestión en la cuarta edición de *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. “Al revisar de este libro diez años después de que fuera escrito se volvió muy evidente para mí que mis opiniones habían continuado cambiando. Muchos de estos cambios están reflejados en las notas a pie de página recientemente agregadas. Y diez años después, continúan cambiando.”⁹ Ya sea que lo haga o no, el historiador se transforma en un sujeto *operativo* quien está en una posición para tener un efecto en el curso de la arquitectura:

*Aquellos que escriben sobre la arquitectura como historiadores y críticos sin ser constructores activos, quienes meramente explican, seleccionan, e ilustran la obra significativa de su tiempo o inclusive del pasado —particularmente del pasado inmediato— son también hasta cierto punto actores menores en la escena. Por consiguiente, ellos no pueden ser solamente observadores neutros, informando **parti pris** las ideas y los logros de otros, independientemente de cuanto se esfuercen por mantener su objetividad.*¹⁰

Visto en contexto, y a pesar del discurso aparentemente objetivo del autor, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* funciona como un texto operativo, como una tipo de manifiesto que proclama el nacimiento de la nueva arquitectura. Éste es el libro en el cual nuestro análisis se concentrará; aunque es menos conocido que *The International Style*, es altamente significativo por mérito propio, y lo sería por haber sido el primero en proporcionar una descripción detallada, en inglés, de la arquitectura de las tres primeras

⁹ Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, 4th ed. (1977), p. 624, n. 1a.

¹⁰ Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 380. Véase también, Henry-Russell Hitchcock, “Some Problems in the Interpretation of Modern Architecture,,” *Journal of the American Association of Architectural Historians* 2, no. 2, (April 1942), p. 29.

décadas del siglo XX.”¹¹ Mucho menos espacio se consagra a *The International Style*, el cual ve como un suplemento al *Modern Architecture* más que como una extensión de éste. Yo aplico el mismo enfoque a *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, una obra que es literalmente un libro de texto. Su esfuerzo por detener el debate de ninguna manera refleja una actitud de inocencia hacia la ola de cuestionamientos que surgió durante los años cincuenta. Aunque tres décadas lo separan de *Modern Architecture*, el discurso de Hitchcock para fines prácticos es el mismo: un discurso objetivo el cual, gracias a la distancia que ahora queda entre él y los campos en los cuales se lucharon las batallas del período de la entre guerra, es capaz de aproximarse más cercanamente a “la objetividad ideal del historiador”, por lo menos en lo que se refiere a la ambición, la estructura y al estilo.

ROMANTICISMO Y REINTEGRACIÓN: LA GENEALOGÍA DEL FUTURO

Hitchcock reconoció que los tempranos años veinte vieron la inauguración de una nueva fase en la historia de la arquitectura e intentó trazar los cimientos para su modernidad significativa de una manera que fue deliberadamente histórica. En contraste con aquellos libros que solamente proclamaron el advenimiento de la nueva arquitectura, Hitchcock se esforzó por trazar los cimientos estableciendo su genealogía y fue el primer escritor en iniciar tal labor. En la primera frase de su introducción, él contrastó su enfoque con la insuficiencia histórica de los libros pródigamente ilustrados en los cuales la nueva arquitectura había aparecido de esta manera: “‘New Dimensions,’ ‘New Ways of Living,’ ‘New Ways of Building,’ ‘Toward a New Architecture,’ ‘The New Style Victorious’... en

¹¹ Véase William H. Jordy, *American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*, (Garden City, N.Y.; Doubleday, 1972), p. 87.

los últimos años una docena de libros han proclamado una nueva arquitectura.”¹² Su *Modern Architecture*, se presenta en cambio, como un ensayo en la evolución de la arquitectura desde 1750 hasta los tardíos años veinte. Sin embargo, a pesar de este carácter aparentemente histórico de la obra, podemos una vez más descubrir en él una especie de manifiesto que señala el camino “Toward a New Architecture” —el título del primer capítulo de la III parte del libro, consagrado a la nueva fase en la historia de la arquitectura es idéntico al título dado a la traducción inglesa del Le Corbusier, *Vers une architecture*,¹³ la cual Hitchcock había revisado en 1928.¹⁴ “Esto, sin embargo, es llevar el asunto demasiado lejos; en la propia introducción, está claro que el propósito central de Hitchcock fue proporcionar una descripción seminal de la nueva fase y proyectarla en el futuro.

Hitchcock el arquitecto / historiador no se limita ni a la genealogía ni a una descripción de los hechos constitutivos de la arquitectura producida por aquellos que él identifica como los Nuevos Pioneros. En la primera parte del libro, él se transforma en una especie de *guía*, un sujeto que no sólo conoce el camino, sino que nos muestra el rumbo en el cual debemos dirigirnos. Al mismo tiempo, él establece reglas dirigidas a arquitectos jóvenes que están iniciando sus carreras. Así, en un libro que es explícitamente histórico pero implícitamente normativo, él participa en establecer y *también en* reproducir la nueva arquitectura. El aspecto normativo de su enfoque es más el objeto de *The International Style*, del cual estaremos tratando más adelante.

Para Hitchcock, las fases a través de las cuales pasó la arquitectura europea de fines del periodo Alto Gótico al temprano siglo XX, todas pertenecen a un solo *Modern Style*. El

¹² Hitchcock, *Modern Architecture*, p. xv.

¹³ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trad. de Frederick Etchells, (London: Architectural Press; New York: Praeger, 1927); originalmente publicado como *Vers une architecture*, (Paris: G. Cres 1923).

adjetivo *moderno* no es, por supuesto, una referencia a la arquitectura de Le Corbusier, Gropius, o Mies van der Rohe: conserva su importancia estrictamente histórica y se usa para referirse a toda la arquitectura de tiempos modernos —esto es, al período general desde el fin de la Edad Media. Especialmente en la parte inicial de su carrera, Hitchcock se desarrolló bajo la influencia de los grandes historiadores del siglo XIX, como James Fergusson quien sustentó que la arquitectura moderna inicia con el Renacimiento.¹⁵ Precisamente en este sentido, él argumenta que todos los elementos básicos que representan los primeros pasos en el desarrollo de la arquitectura moderna *non-reminiscent* (“el lado non-reminiscent del estilo Moderno”) ya había empezado a hacer su aparición en el siglo XIV. Sin embargo, el divorcio final entre el pasado medieval y la arquitectura moderna no tuvo lugar hasta después, con la fase del estilo que siguió al estilo Gótico Tardío: el Renacimiento. Durante los siguientes cinco siglos del estilo Moderno, los proyectos de los arquitectos y los constructores fueron el resultado de una interacción entre dos tendencias opuestas: un deseo de experimentar en la tradición heredada, llevando a un interés —el cual podía ser más o menos consciente, pero ciertamente intelectual— de forma abstracta; y un deseo sentimental de volver al primer plano uno o más estilos del pasado lejano, acompañado por una inercia que dictó la retención de muchos de los rasgos de la fase estilística anterior. No fue sino hasta el triunfo del ‘revival’ clásico y medieval (Gótico) de la segunda mitad del siglo XVIII y el desarrollo de nuevos métodos de construcción durante el siglo XIX, que el estilo Moderno tuvo éxito en entrar en una fase en la cual estaba severamente limitado por la arquitectura del presente. En *Modern Architecture*, el análisis

¹⁴ *The Architectural Record*, (Enero de 1928), pp. 90-91.

¹⁵ Posteriormente, Hitchcock restringió el campo de la arquitectura moderna al periodo del cierre del siglo XVIII a la primera mitad del XX, y revisó simultáneamente su definición (Véase su libro *Some Problems in*

de Hitchcock se enfoca en este último período: aquel desde 1750 a 1929. El libro está dividido en tres secciones correspondientes y equivalentes: “La Edad del Romanticismo,” “La Nueva Tradición,” y “Los Nuevos Pioneros,” las cuales tratan con las tres fases principales en progreso “Hacia una Nueva Arquitectura.”

En la era del romanticismo, un estudio de los períodos del pasado y un esfuerzo por reavivarlos en las formas más correctas determinaron el desarrollo de dos de las más importante tendencias —los ‘revivals’ clásico y gótico— los cuales tuvieron el efecto de destruir la unidad de estética barroca conforme la arquitectura se desintegraba en arte e ingeniería. Aquí Hitchcock distinguió dos generaciones de arquitectos. La mayoría de los miembros de la primera fueron partidarios del ‘revival’ clásico; de ellos, al arquitecto inglés John Soane se da el elogio de ser el más gran arquitecto de su tiempo y el precursor más temprano de la Nueva Tradición. Su personalidad funge como el eje alrededor del cual giraron otros importantes arquitectos del período: Charles Bulfinch y Benjamín Latrobe en Estados Unidos; Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel en Alemania —este último son vistos como maestro de la Nueva Tradición y quien se anticipó a su tiempo. Los arquitectos de la segunda generación se inclinaron más hacia el ‘revival’ de un pasado gótico; Henri Labrouste y, en menor grado, J. I. Hittorff fueron los mejores arquitectos de sus días.¹⁶ Sin embargo, la arquitectura del romanticismo no fue un estilo, ni siquiera una fase en un estilo, sino una expresión simultánea de diversos puntos de vista aparentemente contradictorios. Estos ‘revivals’ sólo fueron significativos en la perspectiva de tendencias más amplias; Hitchcock los ve como positivos en el sentido que ellos abrieron el camino para la Nueva

the Interpretation of Modern Architecture, p. 29). Es este segundo enfoque el que prevalece en el libro de 1958, en el cual los siglos XIX y XX son tratados como un mismo periodo.

¹⁶ Véase Hitchcock, *Modern Architecture*, pp. 19ff., 31ff.

Tradición y los Nuevos Pioneros, pero es crítico de sus resultados inmediatos en los monumentos de sus tiempos.

El fin de la edad romántica no es fácil de precisar en el tiempo y esto también aplica para el inicio de la Nueva Tradición. Hitchcock propone la fecha de 1875 como el punto después del cual podemos ver el romanticismo evolucionando hacia la Nueva Tradición en la obra de por lo menos un arquitecto: Henry Hobson Richardson. Este período de transición fue notable para dos movimientos principales: en la Gran Bretaña, el arte arquitectónico, con la reintegración parcial de edificios tradicionales; en Francia, el desarrollo de las estructuras metálicas, con la reintegración parcial de la ingeniería. No obstante estos movimientos fueron incapaces de revitalizar la arquitectura que el romanticismo había llevado a la desintegración, ni para devolverle su unidad. Ésta fue la labor consumada por la Nueva Tradición, la cual apareció tan pronto como los arquitectos abandonaron el *eclecticismo del gusto* (diversos estilos usados simultáneamente, aunque sólo uno empleado en cada edificio) por el *eclecticismo del estilo* (rasgos característicos de numerosos estilos usados simultáneamente en el mismo edificio) para poder establecer una *manera* racional e integrada.¹⁷

La Nueva Tradición trató al pasado como una totalidad, tratando simultáneamente todas las experiencias arquitectónicas de cinco siglos y, potencialmente, las experiencias de todo período de la historia. El hecho que trascendió éstos sistemas cerrados, contradictorios, legitimizó el ahora poder combinar elementos de los estilos de la historia entera de la arquitectura. Los fundadores de la Nueva Tradición pudieron producir una mezcla sofisticada de sus estilos tomados prestados originalmente gracias a la estilización

¹⁷ Véase *ibíd.*, pp. 5–6.

que se renovaba constantemente, y ellos incorporaron en su arquitectura el mejor arte de construir y los nuevos métodos inventados por los ingenieros. En contraste con el art nouveau, el cual Hitchcock ve como un extraño híbrido surgido de la degradación del romanticismo, la Nueva Tradición fue una *verdadera tradición*, una arquitectura reintegrada equivalente a la del período prerromántico; por lo que se refiere al estilo, podría compararse con los períodos del renacimiento y del barroco. Su historia fue complicada y rica en personalidades individuales: Wright en Estados Unidos, Berlage en Holanda, Wagner y Hoffmann en Austria, Behrens en Alemania y Perret en Francia. Alrededor de 1910 había logrado la madurez, y después de esa fecha, los términos con los cuales describir y analizar los proyectos deberían buscarse no en los componentes del pasado, sino en los proyectos de los fundadores de la Nueva Tradición (Wright, Wagner y los otros).

La evolución de la Nueva Tradición hacia un mayor énfasis en el desarrollo de la ingeniería, hacia todavía una mayor simplicidad y hacia una reducción radical en el número de elementos nostálgicos, llevó directamente a la substancialmente diferente arquitectura de los Nuevos Pioneros. Los edificios que reflejaban esta nueva estética aparecían simultáneamente en Francia y Holanda en 1922, e inmediatamente después en Alemania. Pero no fue hasta 1925, con el Pavillon de l'Esprit Nouveau y el impacto del libro *Ver une architecture* de Le Corbusier (publicado por primera vez en 1923), que el nuevo enfoque impactó al público en general. Los pioneros más importantes fueron Le Corbusier (quién personificaba al nuevo arquitecto), Oud y Gropius, André Lurcat, Gerrit Rietveld y Mies Van der Rohe también fueron miembros principales del grupo pionero (figs. 4.1, 4.2).

Vista en 1929, cuando el libro fue publicado, la arquitectura de los Nuevos Pioneros representó la primera fase en el nuevo estilo posteclectico. Incluso a finales de los años

veinte estaba en condiciones de ofrecer todo un repertorio de componentes característicos de los cuales se podría tomar prestados —de acuerdo con el razonamiento del “viejo” espíritu imitativo— para formar una fase de estilo autónoma. La Nueva Tradición marcó el fin del estilo Moderno, abriendo el camino para una época completamente nueva. Al proyectar esta genealogía en el futuro, Hitchcock formuló una hipótesis sobre la duración anticipada de la nueva fase de estilo:

Quitando los cataclismos, uno puede asumir por consiguiente que el lugar de las artes de la construcción en la civilización contemporánea... no cambiará esencialmente durante el presente siglo. Como nada hay en la democracia contemporánea y en el capitalismo, o en el fascismo, o en el soviétismo, lo cual es esencialmente incoherente con la arquitectura de los Nuevos Pioneros, es innecesario asumir que aparecerá prominentemente dentro de las próximas dos generaciones, algo más disociador que cualquiera de éstos hubiera parecido a los hombres de 1750.¹⁸

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ES LA GRAN PROCESIÓN DE ESTILOS

El génesis del nuevo estilo yace en un proceso de desintegración y reintegración de la arquitectura —de una arquitectura vista como una sola unidad que cubre tanto el arte como la técnica de construcción. Y a pesar de las inevitables connotaciones, la desintegración y la reintegración no son los polos opuestos en una estructura polémica; es decir, Hitchcock no define el presente en términos de su contraposición con el pasado. La arquitectura de los Nuevos Pioneros no es el producto de una catarsis estética y moral, y tampoco surge de una

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 208–209.

revolución social y cultural. Su unidad es simplemente más *saludable* porque siguió a una descomposición analítica en la cual el pasado se consumió. O simplemente es *nueva*, la expresión de una renovación general que nos permite poner el presente al inicio de una fresca *longue durée*.

Después de la arquitectura integrada del período barroco, incorporando todo tipo de *factible*, la arquitectura fue limitada por el romanticismo a una relación de subyugación a la literatura y a la pintura del día. Los edificios de reconocido valor arquitectónico tendieron a venir de las manos de arquitectos / pintores y arquitectos / poetas, en lugar de arquitectos / constructores. Así surgió una línea divisoria entre la expresión técnica y artística: la arquitectura se desintegró en “arquitectura” (la cual era el arte y solo arte) e “ingeniería”; o en “arquitectura” y “construcción.” La Nueva Tradición intentó llegar a una síntesis fresca de arquitectura e ingeniería y tuvo éxito en lograr su reintegración en la teoría. Pero el triunfo fue logrado sólo por los Nuevos Pioneros, en cuyo proyecto podemos ver una vez más la unidad irreducible del barroco, la última fase de estilo del período Moderno completamente integrada.

En el período romántico, nos dice Hitchcock, ni “conocedores”, ni “creadores” consideraron la arquitectura como un tema de especial interés. Como resultado de la desintegración cultural de la arquitectura, a muchos de los notables edificios del siglo XVIII se les dejó derribarse tan sólo una generación después de que habían sido construidos. Hitchcock expresa placer sobre su desaparición: Para él, la limitación a la literatura y a la pintura de las estructuras que estaban de alguna forma relacionadas estrechamente con la literatura y la pintura nos permiten apreciarlas aún mejor que si pudiéramos verlas. Este enfoque algo inusual, el cual revela una marcada aversión a los

edificios más típicamente románticos, nos permite suponer una aceptación implícita por él de los tres principios seminales de la arquitectura. Para Hitchcock, el período de desintegración fue uno en el cual el papel de la *firmeza* en los edificios —e incluso de la *comodidad*— fue en gran parte pasado por alto a favor del *deleite*. La arquitectura del período en cuestión no fue más que divertida o atractiva. La reintegración que él apoya, por otra parte, busca una *fusión* revitalizada de la *firmeza*, la *comodidad* y el *deleite*, y esta fusión caracteriza el trabajo principal de los Nuevos Pioneros. Aquí, una vez más, Hitchcock es franco: “La nueva arquitectura,” escribe, necesita arquitectos “quienes puedan combinar la experimentación estética y el desarrollo técnico que satisfagan las complejas necesidades funcionales de la vida contemporánea.”¹⁹

Hitchcock usa tres conceptos para caracterizar las diferentes unidades estilísticas, que lo acercan a una estructura conceptual semejante tanto para la historia de la arquitectura como para la historia del arte: los *estilos*, las *fases del estilo* y las *maneras*.

Los *estilos* son los fenómenos en el *longue durée* que evoluciona al paso de los siglos. Los estilos tienen un común denominador por el cual están definidos y en el cual podemos distinguirlos. El estilo Moderno, por ejemplo, es aquel aplicado a lo largo del período posmedieval y el cual terminó en el temprano siglo XX. Este estilo siguió a la Edad Media y puede ser comparado con los grandes estilos del pasado, el Griego y el Egipcio.

Dentro de cada estilo existen varias *fases de estilo*, las cuales en términos históricos y estéticos forman unidades diferentes. Por necesidad, el carácter particular de cada fase de estilo se define en comparación con las otras fases del mismo estilo. El Gótico tardío, el

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 185.

Renacimiento, Barroco y la Nueva Tradición son las cuatro fases en el estilo Moderno. La arquitectura de los Nuevos Pioneros, en contraste, es la primera fase en un nuevo estilo.

En general, las fases que constituyen un estilo son unidades cohesivas, dominantes y positivas. Bajo ninguna circunstancia, sin embargo, ellos ocupan el espacio entero del estilo. Los intersticios y márgenes entre estas fases dominantes están llenos con numerosas, discretas y fácilmente reconocibles *maneras* arquitectónicas. Se puede decir, hasta cierto punto, que las fases de estilo son una manera arquitectónica de un orden más alto y, en ese sentido, las maneras son las unidades estilísticas más elementales de la historia arquitectónica, la levadura de la cual la arquitectura evoluciona y sirven para la transición de una fase a la siguiente. Su papel es por supuesto uno positivo, ya que contribuyen a la evolución de los estilos, pero su producción arquitectónica per se está desprovista de interés. Los ‘revivals’ clásico y gótico, el renacimiento del movimiento de los quehaceres en Inglaterra y el art nouveau, fueron todos ellos las *maneras* que jugaron parte en la preparación de la nueva arquitectura. Hitchcock reconoce su contribución positiva, pero su juicio de ellos es implícitamente negativo.

Los arquitectos son los verdaderos protagonistas de esta historia de la arquitectura y la evolución de estilos depende en gran parte de sus actividades creativas. En ese sentido, los arquitectos importantes no son simplemente los vehículos para un *espíritu de su tiempo* determinado sin su conocimiento. Sus proyectos no reflejan solamente el *Zeitgeist* —una palabra que no forma parte del vocabulario de Hitchcock. De hecho, los arquitectos contribuyen a la creación de su tiempo tal como lo hacen los eruditos y los artistas, y ellos no están sujetos a valores no artísticos. El fondo social y cultural se ha borrado deliberadamente de su historia, lo cual explica la ausencia de referencias en este capítulo a

la relación entre la arquitectura y la sociedad. Hitchcock es aun más despreciativo hacia el compromiso social, tal como lo sugiere su actitud hacia la tendencia alemana en la nueva arquitectura: “La poetización de la industria, las idealizaciones de un mundo del proletariado tienen menos que ver con la arquitectura que la visión de los viajeros Románticos tuvieron. Cuando estos cultos contemporáneos conduzcan a la creación, esa creación es aún más controlada que la más 'pintoresca' arquitectura por los mortíferos *snobismos* estéticos, que al hacer arte dan la impresión que es recibida de lo que no es arte.”²⁰

Los arquitectos creativos de un tiempo dado pueden ser precursores, fundadores o seguidores. Estas descripciones —las cuales no involucran algún juicio del valor de su obra— dependen en esencia de la originalidad de la obra del artista en comparación con las fases del estilo según sean determinadas a posteriori por el historiador. Por ende, existen monumentos individuales del temprano siglo XIX que podrían pertenecer a la Nueva Tradición, si no son separados *históricamente* de ella: los edificios a la manera boeotiana de Soane, el proyecto más racionalista de Schinkel, el Labrouste’s *Bibliothèque Saint-Geneviève*. Los arquitectos de estos proyectos fueron los precursores dentro del período de desintegración, señalando claramente el camino a la Nueva Tradición.

Los fundadores del nuevo *estilo* fueron los Nuevos Pioneros. La definición de la primera fase en el nuevo estilo es pura tautología: la nueva arquitectura *es* la arquitectura de los Nuevos Pioneros, y viceversa. Según Hitchcock, los pioneros fueron los primeros arquitectos en usar una forma de expresión completamente original; ellos fueron los arquitectos que abrieron el camino para el nuevo estilo. Existen arquitectos pioneros en

²⁰ *Ibíd.*, pp. 204

cada edad y cada estilo, y el adjetivo *nuevo* sólo se agrega para aclarar que el autor se está refiriendo a los más recientes pioneros. A diferencia de Pevsner, quien usa la palabra *pionero* en conjunción con las connotaciones sociales y culturales, para Hitchcock *pionero* denota a los fundadores contemporáneos del nuevo estilo, quienes por supuesto, serán reemplazados en el futuro por otros *nuevos pioneros*.

El carácter nacional, es otro de los parámetros básicos en la historia de Hitchcock. En cada unidad estilística, él intenta producir una clasificación descriptiva de los proyectos por país y arquitecto. La Nueva Tradición, por ejemplo, está agrupada en la obra de arquitectos estadounidenses, holandeses, alemanes, franceses y escandinavos; cualquier otra cosa es imitativa y provincial, auxiliar o paralela. De la misma manera, todos los creadores originales de la Nueva Fase Pionera se encontrarían concentrados en Francia, los Países Bajos y Alemania, previo a 1929. La forma en la cual Hitchcock organiza el material tratado en su libro sugiere la división de los capítulos en cada una de las tres partes. Así, la sección de la Nueva Tradición está dividida en seis unidades: “La Transición,” “La Esencia de la Nueva Tradición,” “La Nueva Tradición en América,” “La Nueva Tradición en Holanda,” “La Nueva Tradición en Austria y Alemania” y “La Nueva Tradición en Francia, Escandinavia y otras partes.” De forma semejante, la sección de los Nuevos Pioneros está dividida también en seis capítulos: “Hacia una Nueva Arquitectura,” “Los Nuevos Pioneros: Francia,” “Los Nuevos Pioneros: Holanda,” “Los Nuevos Pioneros: Alemania,” “Los Nuevos Pioneros: En otras partes” y “La Arquitectura del Futuro: 1929.”

Esta clasificación, algo convencional, se orienta hacia la definición tautológica de los estilos con base en los individuos. Dado que la arquitectura de los Nuevos Pioneros se define por la obra de unos diez arquitectos (no todos de igual interés) que practican en tres

países diferentes, le parece a Hitchcock muy natural que ellos deban ser presentados por país y luego por arquitectos. Esta distribución geográfica de ninguna manera está conectada con el *Volksgeist* de la tradición de la historia del arte alemana, pero sí revela la importancia que Hitchcock atribuyó a las características nacionales especiales (las tradiciones, el contexto, el clima, etc.), y esto sólo es posible, por supuesto, debido a la ausencia del concepto normativo y unificador de un *Zeitgeist*. Al mismo tiempo, permite el alcance necesario para la determinación de los principios compartidos que definen el carácter internacional de la nueva arquitectura.

Siguiendo otro enfoque, la inercia de las unidades de estilo es presentada como uno de los parámetros significativos en la evolución arquitectónica. El tejido de la historia arquitectónica, no consiste en fases sucesivas de estilo que inician y terminan en fechas específicas: las unidades de estilo se sobreponen entre sí. Más aún, la interdependencia entre estas unidades es uno de los términos definitivos en la dialéctica de la historia. En ese sentido, la arquitectura más importante producida en una época dada no es necesariamente la arquitectura dominante de esa época. Su importancia sólo es evidente en la perspectiva más amplia de las tendencias generales definidas por el punto de vista contemporáneo del historiador. Como un ejemplo, Hitchcock señala que la edad barroca no tuvo un final súbito: por supuesto, el año 1750 se usa para marcar el inicio de la era romántica, la cual poco a poco demolió el imperio del barroco, pero fue exactamente en 1750 que Giuseppe Bibiena construyó a la Bayreuth Opera House, ampliamente considerada como la creación más fina del barroco en el terreno del teatro. Más aún, las décadas subsiguientes fueron notables por la construcción de muchos edificios que ayudaron a conservar viva la gloria del barroco, especialmente en Alemania. Su impacto, entonces, no se desvaneció sino hasta

el siglo XIX. De la misma manera, y aunque el eclecticismo del gusto alcanzó su cenit en Estados Unidos alrededor de 1850, era todavía una fuerza a ser considerada en 1920, tiempo en el cual, la Nueva Tradición era dominante y los Nuevos Pioneros estaban apareciendo. Hitchcock reconoce que la fecha de 1875, la cual él identifica como el inicio de la Nueva Tradición en la obra de Richardson, es en gran parte arbitraria. La Nueva Tradición no estaba completamente encarnada antes de mediados de la década de 1890 —y viceversa, por supuesto, muy pocos arquitectos de inicios del siglo XX estaban realmente en condiciones para mantenerse al ritmo de esta arquitectura renovada.

Hitchcock inicia *Modern Architecture* identificando un malentendido que fue más común en la literatura arquitectónica de los años veinte: uno que argumentaba que el presente era un período distinto en completo contraste con el pasado. Para él, el presente es simplemente el punto más recientemente implementado a lo largo del continuo de la historia. Inclusive sus formas más intrépidas no son un nuevo fenómeno sin raíces, sino la fase contemporánea de un proceso de evolución que se extendió durante muchos años. Así, el malentendido fue limitado por la necesidad periódica de algo nuevo: cada innovación da la apariencia, en el corto plazo, de ser superior a lo que reemplaza. En ese sentido, el crescendo que parecía haber ocurrido en la historia de la arquitectura después de 1750 es simplemente un espejismo. Los eventos secundarios en el presente tienden a parecer iguales o superiores a los eventos primarios del pasado; en términos absolutos, por consiguiente, una comparación entre el barroco y las fases arquitectónicas que se desarrollaron después de 1750 no revela algún progreso estético. Hitchcock estaba seguro de que la historia todavía no tomaba velocidad en el período del siglo XVIII al siglo XX, especialmente en lo que se refiere a las técnicas. Por consiguiente, la evolución de la historia arquitectónica no

tiene un ascenso constante desde los niveles más bajo a los más altos. Como es natural, esta ausencia de progreso se acompaña por la ausencia de un final: los ciclos de estilos y las fases de estilo se suceden unos a otros sin culminar en un objetivo ideal. Hitchcock contrasta esta apreciación de la historia con la creencia ampliamente aceptada en los años veinte de que “la Edad Dorada” estaba a punto de “iniciar nuevamente” en el futuro inmediato y que el tiempo se había detenido.²¹ En ese sentido, la arquitectura de los Nuevos Pioneros, no se propuso hacer algo para resolver los problemas de esta época: fue simplemente una fase de estilo que tenía que alcanzar la madurez antes de ser sucedida por otra fase de estilo.

En realidad, Hitchcock llega a una distinción entre el trabajo del historiador y el del crítico. Aunque se presenta a sí mismo como un historiador neutral y objetivo, no suprime sus posturas críticas hacia las fases del pasado. Como resultado, él simpatiza con los Nuevos Pioneros y se sublevó en contra de la arquitectura del romanticismo: “Hoy día, difícilmente podemos acercarnos emocionalmente a la más tradicional arquitectura del romanticismo sin disgusto o en el mejor de los casos con amenidad, aunque fue diseñada para provocar las más delicadas emociones. A la razón, sin embargo, ofrece históricamente la fascinación de un problema inmensamente complicado, como no lo hiciera para sus constructores.”²² Muchos proyectos que el historiador ve como importantes, pueden no satisfacer al crítico. Más aún, el más corriente proyecto de la nueva unidad de estilo es de mayor interés para el historiador que el mejor proyecto de la unidad anterior. Las investigaciones del historiador, deben enfocarse en los eventos originales, en los fenómenos sin precedente y en los proyectos precursores de un proceso de evolución arquitectónica

²¹ *Ibíd.*, pp. 219.

que no tiene un curso ascendente. Este enfoque no proviene de juicios de valor estéticos específicos, ni oculta la evaluación en términos absolutos. En 1958, Hitchcock dio una clara explicación de los criterios usados por él para seleccionar los edificios del siglo XIX para su *Architecture*, iluminando así la manera en la cual su clasificación había funcionado y admitiendo su relatividad:

Consideraciones cualitativas han llevado a una selectividad drástica, dando énfasis a aspectos relativamente limitados pero vitales de la producción arquitectónica a expensas de otros que fueron más ubicuos pero generalmente no interesantes. Con diferentes criterios de selección, usando diferentes normas de calidad arquitectónica —lograr la plausibilidad arqueológica, digamos; o éxito o fracaso en la incorporación de nuevos desarrollos técnicos; o la consecución de objetivos programáticos— muy diferentes imágenes podrían darse, y de hecho frecuentemente se han dado, de la arquitectura del mundo occidental en estas décadas.²³

Hitchcock se niega a hacer comparaciones cualitativas entre las unidades de estilo sucesivas. Para él, cada fase de estilo produce proyectos muy selectos aún y cuando haya dejado de generar proyectos de importancia histórica positiva. En forma semejante, un joven arquitecto pionero trabajando de una nueva manera no es necesariamente superior a un colega mayor que aún trabaja de una manera decadente. Partiendo desde esta posición estrictamente *histórica*, Hitchcock consagra un capítulo entero de su libro de 1958 a la “Architecture Called Traditional in the Twentieth Century.”²⁴ Aquí, él reconoce que la

²² *Ibíd.*, pp. 14

²³ Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 205. Como un ejemplo de la diferente interpretación de la arquitectura en el nivel de los criterios de selección, Hitchcock cita *Space, Time and Architecture*, de Giedion. (Véase *ibíd.*, p. 453, n. 26).

²⁴ *Ibíd.*, pp. 392–410.

arquitectura dominante de las primeras décadas del siglo XX, *no había sido* moderna; las “reminiscencias” de estilos del pasado constituyeron una *supervivencia* y por ende no merecían llamar la atención de estudiosos subsecuentes. A pesar del juicio negativo que él pronuncia sobre ellos, Hitchcock hace una revisión general de los más importantes proyectos de los arquitectos “tradicionales,” al creer que “esta clase de arquitectura no puede ignorarse históricamente, ya que produjo algunos de los edificios y grupos de edificios más grandes, más prominentes y más cuidadosamente estudiados del primer tercio de este siglo.”²⁵ No obstante esta objetividad es en efecto sólo superficial: Hitchcock no hace esfuerzo alguno por ocultar su negativo *parti pris* por los arquitectos “tradicionales” de las primeras décadas del siglo: “Existieron pocos por no decir ningún gran líder entre los arquitectos tradicionales del siglo XX,” escribe, y “difícilmente más de uno o dos se acercaron a la capacidad o la importancia individual de [los Nuevos Pioneros].”²⁶ “Sin embargo, el futuro pudiera evaluar los logros de los arquitectos tradicionales del temprano siglo XX,” él concluye unas cuantas páginas más adelante, “el capítulo está por ahora cerrado.”²⁷

Es esta posición *objetiva* que revela la diferencia entre Hitchcock y los historiadores que hemos incluido hasta ahora en nuestro corpus. Los nombres de los arquitectos “tradicionales” del siglo XX (Asplund, Lutyens, Víctor Laloux) están generalmente ausentes de sus textos *operativos*, aunque Zevi sí menciona algunos de los escandinavos, como Asplund. Como regla general, las supervivencias del siglo XIX tienden a ser borradas de las genealogías e historias del movimiento moderno —el cual precisamente por esa

²⁵ *Ibíd.*, pp. 391.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*, pp. 410.

razón no son *historias del temprano siglo XX*. Hitchcock, por otra parte, reconoce la autoridad de Lewis Mumford y Geoffrey Scott, registrándose así como miembro de una tradición histórica muy diferente. Él pertenece al campo “académico”, el cual no se involucró en la crítica de lo que se enseñó como historia en las escuelas de arquitectura, y no atribuyó algún papel activo al estudio de eventos del pasado reciente. Su percepción de la historia se basa en las obras y pensamientos de importantes pensadores del Nuevos Mundo tales como Fiske Kimball y en la tradición inglesa que proviene de James Fergusson.”²⁸ Visto en este contexto, los puntos más importantes compartidos por su acercamiento objetivo, el de los historiadores del arte alemanes y aquel de los arquitectos italianos de la primera generación de la posguerra podría resumirse en algunas de las formas y algunos de los proyectos de arquitectos modernos que sirven como la expresión objetiva de las tendencias más generales en el arte y la arquitectura.²⁹

LA ESTÉTICA DE LA NUEVA ARQUITECTURA

Hitchcock argumentaba que no todos los proyectos de los Nuevos Pioneros pudieron ser circunscritos en los términos descriptivos normalmente usados en los años veinte. Oud habló de una arquitectura *pura* y van Doesburg de una arquitectura *elemental*, pero Hitchcock creyó que esos adjetivos y todos los demás similares eran demasiado vagos para ser tener verdadera importancia. Por otra parte, el significado histórico no comprometido que él atribuyó al adjetivo *moderno* —esto es, como una referencia a todo el período desde la Edad Media— excluyeron su uso más específico como definición de las innovaciones arquitectónicas del temprano siglo XX. En los raros casos dónde él usa la palabra en este

²⁸ Véase David Watkin, *The Rise of Architectural History*, (London: Architectural Press; Westfield, NJ.; Eastview Editions, 1980), y particularmente el capítulo 2, “América”, pp. 34–48.

sentido, se pone entre comillas y se atribuye a otros: “las maneras de la Nueva Tradición y los Nuevos Pioneros los cuales son considerados hoy día como 'modernos'.”³⁰ La única vacilación de Hitchcock es en relación con el adjetivo *técnico*, cuando él sostiene que la arquitectura de los Nuevos Pioneros fue en gran medida el triunfo del lado técnico, tal como la arquitectura del romanticismo había sido el triunfo del lado antitécnico. Finalmente, él concluye que es suficiente llamar a esta arquitectura el *Estilo Internacional* —pero no ofrece adecuadas razones para usar el término, aunque más tarde lo usa como título de un bien-conocido libro.³¹ Él le otorga sólo una ventaja: el haber hecho una mayor contribución al compromiso interior de arquitectos jóvenes al inicio de sus carreras en Europa y Estados Unidos. Sobre este punto bastante oscuro, la nueva arquitectura se define principalmente en términos de los nombres de sus líderes: es el común denominador en la obra de ciertos excelentes individuos en la edad moderna.

El rompecabezas de la nueva arquitectura de Hitchcock está compuesto de nombres y proyectos, los más importantes de los cuales son los siguientes:

Le Corbusier: los diseños “Citrohan”, 1921; la villa en Vaucresson, 1922; la casa para Ozenfant, 1923; la casa en Vevey, 1923 (ver fig. 4.1); la casa para Cook, 1927; el proyecto para el Palacio de la Liga de Naciones, 1927; la villa en Garches, 1928.

²⁹ Véase, por ejemplo, Hitchcock, *Painting toward Architecture*.

³⁰ Hitchcock, *Modern Architecture*, p. 11.

³¹ El carácter internacional del movimiento moderno, fue cultivado principalmente en el Bauhaus y en dos importantes libros: Walter Gropius, *Internationale Architektur*, y Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*. Hitchcock conocía estos libros e incluso hizo una reseña de la segunda edición de la obra de Gropius (1928), aclamándola como probablemente el mejor epítome de la arquitectura moderna. Él tomó la oportunidad para proponer una mucho mejor interpretación del carácter internacional de la nueva arquitectura: “Tal y como el gótico, el barroco y el renacimiento tuvieron vigencia en toda Europa, el nuevo espíritu de la edificación de nuestra época técnica empieza cada vez más a cubrir todo el mundo civilizado, nacido de la intensa estandarización de la técnica internacional”. (*Architectural Record*, Agosto de 1929, p. 191.)

Lurcat: ocho casas en la cité Seurat, 1924–1926; dos villas en Versailles, 1925; la villa en Boulogne–sur–Seine, 1928.

Oud: las casas Oud–Mathenesse, 1922; las casas de barrio en el Hook de Holanda, 1924, 1926–1927 (“probablemente el monumento más selecto de la nueva arquitectura”,³² ver fig. 4.2).

Rietveld: la casa en Utrecht, 1922 (“uno de los logros más originales de los Nuevos Pioneros, así como uno de los primeros”³³; ver fig. 4.1).

Gropius: el Bauhaus en Dessau, 1926 (“la demostración más exitosa en la ejecución de las posibilidades técnicas y estéticas de la manera de los Nuevos Pioneros, al tratar con un grande y complicado problema funcional”).³⁴

Mies van der Rohe: El proyecto para un rascacielos de vidrio; la casa de apartamento en la Exposición de Stuttgart, 1927.

Al describir la arquitectura de los Nuevos Pioneros, Hitchcock se apoya en un juego de componentes que son principalmente morfológicos y se manifiestan como “una expresión clara y lógica de los nuevos métodos de construcción.”³⁵ Estos componentes constituyen una red de términos positivos, con la cual se contrasta una red de términos negativos que son más o menos incompatibles con el nuevo estilo. Hitchcock dedica considerable espacio a la naturaleza particularmente negativa de algunos de estos componentes cuya mera ausencia es suficiente para contribuir a la definición de la nueva

³² Hitchcock, *Modern Architecture*, p. 181.

³³ *Ibíd.*, p. 183.

³⁴ *Ibíd.*, p. 189.

³⁵ *Ibíd.*, p. 184.

arquitectura. En conjunto, el juego de componentes puede ser dividido en cinco categorías, de las cuales las primeras cuatro cuentan como positivas.³⁶

1. *Los componentes estructurales dependen de los nuevos métodos de construcción:* “la construcción del ferro–concreto” (165), “la construcción con esqueleto de acero” (191), “las particiones movibles” (183)³⁷, “las extravagancias técnicas en el uso de vidrio y balcones” (184).

2. *Los elementos morfológicos externos dependen de los nuevos métodos de construcción:* “la casa se eleva de la tierra lo suficientemente para enfatizar el hecho de que era un objeto que tenía seis lados” (165, 168), “la terraza” (166, 168), “fachadas completamente en voladizo” (168), “paredes movibles” (170), “ventanas ribbon” (165, 166), “ventanas en esquina” (171).

3. *Los elementos interiores dependientes de los nuevos métodos de construcción:* “la planta libre” (164), “el tratamiento del interior como un solo espacio” (165), “las particiones movibles hicieron posible utilizar el nivel superior como un cuarto o cuatro” (183), “el exterior e interior fueron entretejidos en una composición de espacios y planos abiertos” (183).

4. *Los elementos no dependientes de los nuevos métodos de construcción:* “la simplificación extrema” (164)³⁸, “la reducción de las formas a la simplicidad

³⁶ Este entramado es el resultado del análisis de los capítulos “The New Pioneers: France”, “The New Pioneers: Holland”, y “The New Pioneers: Germany” de *Modern Architecture*, (pp. 163–196). Los números en paréntesis se refieren a las páginas de donde se tomaron las citas.

³⁷ Hitchcock fue un particular admirador de las particiones internas de Mies van der Rohe: “Él usaba grandes paneles de madera desde el piso hasta el techo fijado a chasis metálicos. La claridad y la originalidad del tratamiento eran extraordinarias... En la Exposition Interiors de Stuttgart, hizo uso similar de paneles transparentes, traslúcidos y opacos”. (Ibíd., p. 191).

³⁸ Hitchcock clamó por la “simplificación positiva análoga a los cuerpos fluidos de los automóviles y aviones” y no la “simplificación negativa anteriormente lograda al reducir los elementos de la Nueva Tradición” (Ibíd.,

geométrica” (188), “la expresión tridimensional en términos de volumen y no de masa” (171), “fuerte énfasis en la horizontalidad por sí sola demostró ser un principio de composición notablemente nuevo” (165), “el equilibrio asimétrico” (172), “completamente desprovisto de elementos heredados” (181), “la escalera redonda” (166), “el delicado y discreto uso del color” (181).³⁹

5. *Los elementos negativos*: “el acomodo simétrico” (166, 194), “la disposición monumental” (194), “lo pintoresco” (184), “la masividad” (194), “lo súper-complicado” (166, 180), “el uso del ladrillo” (184, 191), y los materiales tradicionales (194) en general.

Aparte de estos elementos descriptivos, Hitchcock también hace uso de numerosos adjetivos atributivos ligados a los arquitectos y sus obras, y en particular a sus expresiones, estéticas, técnicas, constructivas, formas y proporciones (ver tabla 1).⁴⁰ Los adjetivos se repiten a menudo como superlativos: por ejemplo, excelente, muy excelente; exitoso, extraordinariamente exitoso. Éstos son los atributos positivos y generalmente existen atributos negativos para corresponder a ellos. La estética moderna que Hitchcock propone no es el contrario directo de su predecesor, sin embargo; por ejemplo, exige simplicidad, pero el atributo *simple* es lo contrario, simultáneamente, de *complicado* y *monótono*. Tampoco los atributos negativos se confinan a la arquitectura del viejo estilo: también se usan con relación a ciertas tendencias en la nueva arquitectura, algunos cuyos aspectos son

p. 165). En otras palabras, distinguió entre la simplificación extrema del estilo moderno y la simplicidad fundamentalmente nueva y diferente de la arquitectura de los Nuevos Pioneros.

³⁹ Hitchcock estaba fascinado por las distintas combinaciones de color, siendo sus favoritos el blanco cáscara de huevo, el azul, el ocre y el café rojo oscuro. Sobre todo, sin embargo, admiraba los esquemas de color de las casas de J. J. P. Oud en el Hook de Holanda: “El sótano de ladrillos amarillos, la banda gris oscura al lado de la puerta azul, la herrería negra con sólo un toque de rojo en las candilejas, proporcionan exactamente un adecuado contraste y variedad contra el reducido espacio blanco del aplanado”. (Ibíd., p. 181).

criticados por Hitchcock —incluyendo los planes de ciudad de Le Corbusier, los desarrollos habitacionales de Le Corbusier y Lurcat, y la mayoría de los proyectos de Neue Sachlichkeit.⁴¹

La arquitectura de los Nuevos Pioneros, es considerada como el vehículo para una *nueva estética* determinada por una nueva relación con la tecnología, por una tendencia más general hacia la simplicidad y por un deseo de componer en las tres dimensiones para hacer uso de los valores de volumen. La tendencia general hacia la simplicidad, es el rasgo más característico de su arquitectura. La variedad y la riqueza en la elaboración de superficies de pared se someten a una reducción continua que tiende a la monotonía y la pobreza. Estos arquitectos tienen como objetivo superficies que están claramente formuladas, implementando los límites geométricos de las masas y una unificación morfológica de estas superficies que toma el lugar de todo tipo de complejidad.

TABLA 1

La red de atributos positivos y negativos incorporados por Henry-Russell Hitchcock a la arquitectura de los Nuevos Pioneros en su *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*.

	Originalidad
	Nuevo (189) / convencional (195)
	Original (165) / tradicional (164)
Firmeza	Razón
Efectivo (188)	racional (169)
Sólido (172) / incertidumbre (188)	lógico (184) / arbitrario (188)
Positivo (180)	Concienzudo (169)

⁴⁰ Los atributos mostrados en la tabla 1, también resultan del análisis de los tres capítulos citados en la nota 36; los números en paréntesis se refieren a las páginas de donde se citaron los adjetivos.

⁴¹ Véase *ibíd.*, pp. 167–168, 172, 193, 195.

Comodidad

Comodidades (169) / incómodo
 Práctico (184) / totalmente
 Habitable (172)
 Descansable (168)

Simplicidad

sencillo (169) / monótono (172)
 elemental (191) / complicado (168)

Deleite

Fino (180) / masivo (197)
 Lírico (181) / pintoresco (180)
 Elegancia (173) / sin gracia (172)
 Rico (180) / desnudez (174)
 Etéreo (172) / pesado (172)
 Sereno (181) / expresivo (183)
 Monumental (183)

Moralidad en las Formas

Saludable (176) / nada: el pasado
 claro (180) no es menos moral
 pureza (191) más que el presente
 sonido (171)
 sobrio (184)
 honesto (194)

Perfección

Magnificante (168) / monótono
 Excelente (172) / sin interés (166)
 Llamativo (171) / sin razón (169)
 Espléndido (193) / (188)
 Fantástico (172) / sin sentido (173)
 Exitoso (172) / sin éxito (174)

En este contexto de simplificación, toda la ornamentación se elimina. Esto, sin embargo, no es una cuestión de un orden social y no está conectado con la degradación del mecanismo por el cual ese orden se reproduce, como argumenta Pevsner. Es sólo una cuestión de orden estético: en lugar de hacerlos más atractivos, la ornamentación añadida a las masas de edificios obstruye la unificación de sus superficies llanas. Más aún, Hitchcock cree que en un período en el cual una fase de estilo está ocurriendo, es imposible, en términos prácticos, inventar algo equivalente a la ornamentación del pasado. Sin embargo, él predice que el futuro verá el desarrollo de una nueva forma de *detalles*, una nueva ornamentación, que surge totalmente natural de los términos de la construcción del estilo: “a su tiempo, un nuevo ornamento se desarrollará, tal como en el pasado, del uso simbólico de rasgos

originalmente constructivos, una vez que el nuevo simbolismo estructural sea aceptado inconscientemente y universalmente.⁴² Más importante aún, Hitchcock predice que detalles como éstos, surgirán del diseño de la totalidad y que serán secundarios a ésta, como para impedirles nublar los valores fundamentales de los Nuevos Pioneros. En precisamente de la misma manera, que el uso de materiales tradicionales debería prohibirse, por razones que son principalmente psicológicas: para subrayar la importancia de la innovación. Sin embargo, Hitchcock no cree que exista una total contradicción entre el uso de materiales tradicionales y la estética de los Nuevos Pioneros y juzga que tales materiales reentrarán en uso una vez que la nueva fase de estilo haya cobrado importancia.

Una de las ideas principales de los Nuevos Pioneros, fue que cada estilo arquitectónico debería, por necesidad, ser dependiente de un modo de construcción. Para Hitchcock, sin embargo, esta postura parecía improbable de soportar: él creía que el potencial humano para la creatividad estaba limitado en lo que se refiere a la estética y que las fuerzas de la originalidad resultarían ser incapaces de producir una nueva forma de expresión después de cada innovación constructiva. Los arquitectos, quienes habían formulado un verdadero nuevo estilo basado en los nuevos métodos de la construcción, deberían promover su evolución a lo mejor de sus capacidades y enfocar su interés en formar su *estética*. El trabajo de la generación subsiguiente sería menos importante, ya que su primer deber sería el consolidar lo que se había logrado hasta entonces. La técnica que había sido el catalizador para la creación de la nueva arquitectura estaría ahora siguiendo un camino propio. Hitchcock reconoció que enfocar la atención en los factores estéticos llevaría inevitablemente al conservadurismo —como es el caso de todos los pioneros una vez que se

⁴² *Ibíd.*, pp. 214–215.

establecen en la tierra que descubren y se niegan a seguir más adelante. Por otra parte, era inconcebible para Hitchcock que la arquitectura fuese subyugada al desarrollo más rápido de factores como la tecnología, lo cual veía como extraño. Él tenía la firme creencia de que cada unidad de estilo debe ser determinada por su propio juego autónomo de reglas estéticas, lo que se filtraría a todo el ciclo de su evolución. Algo *nuevo* sólo puede ser apreciado por aquellos que están en posición de entender su construcción intelectualmente o intuitivamente. Sin embargo, el *entendimiento de lo nuevo* debería ser automático para la mayoría de la gente, quienes no toman la arquitectura realmente en serio y no hacen esfuerzos significativos para comprenderla; Por esa razón, Hitchcock defendió la necesidad de un simbolismo arquitectónico y deseaba ver el cambio dándose lentamente.⁴³

Los componentes descriptivos en la arquitectura de los Nuevos Pioneros, las cualidades atribuidas a los arquitectos y sus proyectos, y la relación estructural entre la desintegración y reintegración revelan la postura implícita de Hitchcock con respecto a la esencia de la arquitectura: él la ve como una síntesis de *firmeza*, *comodidad*, y *deleite*, los tres principios enunciados por los teóricos del Renacimiento. La arquitectura de los Nuevos Pioneros continúa aplicando la construcción firme y racional (*necessitas*), la satisfacción de requisitos funcionales (*commoditas*) y la expresión estética (*voluptas*) en una relación jerárquica en la cual el primer principio se sujeta a al segundo y ambos al tercero. La expresión estética, entonces, debe funcionar en el sentido Albertiano de una *poética* la cual, con la ayuda de un juego de reglas generalmente aceptadas, determina la composición y recepción de la arquitectura. Hitchcock elaboró los principales componentes de esta poética en *Modern Architecture* y después en *The International Style*. Así, Hitchcock propuso —

⁴³ Véase Henry-Russell Hitchcock, *In Search of a New Monumentality*, en *Architectural Review* 104, no. 621

para beneficio de los arquitectos estadounidenses— un juego de reglas que hicieron posible reproducir las formas y la estructura de la nueva arquitectura, la cual a partir de ese momento él trató como un estilo autónomo totalmente constituido.

Hitchcock sólo hace una referencia de paso a Alberti⁴⁴ y otra a Vitruvius (para argumentar que su primacía había sido desafiada alrededor de 1800).⁴⁵ Sin embargo, nuestra tarea de identificar el flujo invisible de los tres principios se facilita por la alta estima en que Hitchcock declara haber tenido el trabajo de Geoffrey Scott y en particular su libro *The Architecture of Humanism*.⁴⁶ *Modern Architecture* concluye con el siguiente conmovedor postscript: “Al tiempo que este libro se va a la imprenta me he enterado de la muerte de Geoffrey Scott. Es más que triste pensar que ya no habrá más trabajo sobre la arquitectura de una pluma que expuso el tema tan brillantemente desde que lo hiciera Ruskin. Pero *Architecture of Humanism* continuará manteniendo su lugar, recordándonos un tiempo cuando el Humanismo tenía un significado más luminoso que el que tiene hoy en día.”⁴⁷

Scott inició su libro con un análisis de las tres condiciones básicas para “el bien construir”: “Comodidad, Firmeza y Deleite”; las cuales forman los cimientos de su teoría.⁴⁸ Hitchcock, por su parte, concluyó su libro con el argumento de que “la arquitectura de los Nuevos Pioneros, si bien no es del todo una arquitectura del humanismo, es no obstante la más críticamente comprensible para aquellos quienes están familiarizados con, si no totalmente

(Septiembre de 1948), pp. 123–125.

⁴⁴ Véase Hitchcock, *Modern Architecture*, p. 228.

⁴⁵ Véase ibíd., p. 16.

⁴⁶ Ibíd., p. 16.

⁴⁷ Ibíd.

⁴⁸ Véase Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*, (London: Constable, 1914; edición revisada con un epílogo, 1924), pp. 1ff. Scott creía que estos tres términos, desde los cuales debe partir toda investigación de la teoría de la arquitectura, habían sido formulados por Vitruvius, a quien Alberti sólo estaba siguiendo en *De re aedificatoria*.

convencidos por, las teorías de Geoffrey Scott.”⁴⁹ Este reconocida deuda trae a colación la naturaleza esencialmente racional de la relación entre la desintegración y la reintegración, acentuando al mismo tiempo la supervivencia tácita de la razón clásica —en el sentido más amplio del término— en la nueva arquitectura. Al mismo tiempo, confirma que el *longue durée* de los principios fundamentales de *construir* —como Alberti los habían expresado— en una arquitectura que usó métodos de construcción totalmente nuevos y que estaba creando un vocabulario completamente distinto al del Renacimiento.

EL ESTILO INTERNACIONAL

The International Style: Architecture since 1922, es un libro breve de gran importancia. Se publicó en paralelo con la exhibición internacional de arquitectura moderna presentada en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1932. El libro propuso una antología de unos 80 proyectos (fig. 4.3) y contenía una introducción de aproximadamente 100 páginas escrita por Hitchcock y Philip Johnson. Los autores reiteraron algunas de las posturas enunciadas en *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* —especialmente aquellas relacionadas con el “ideal de estilo” y “la historia de la arquitectura”— pero lo que en esencia acentúan es la dimensión estética del Estilo Internacional. Dejando de lado los aspectos técnicos y sociales de la nueva arquitectura, ellos vuelven su atención hacia una crítica del funcionalismo y el *Neue Sachlichkeit* —y para Alfred Barr, quien contribuyó con un prólogo al libro, el funcionalismo ya había llegado a su fin. Como consecuencia (y con un poco de atrevimiento), el Estilo Internacional incluso podría ser llamado postfuncionalismo.

⁴⁹ Hitchcock, *Modern Architecture*, p. 236.

Hitchcock y Johnson elaboraron las tres principales características estéticas del Estilo Internacional:

1. *La arquitectura como volumen*: los nuevos métodos constructivos han hecho posible reducir la estructura de carga de un edificio a un marco de metal o a trabas horizontales y perpendiculares de concreto reforzado. De esta manera, las paredes se convierten en elementos secundarios, verdaderos planos que rodean el espacio / volumen, delicadas superficies que son literalmente lo contrario de la masa involucrada en estructuras construidas con piedra. Los dos autores usan este principio —el cual a su vez se apoya en la tecnología— como un punto de partida del cual definir las principales características del Estilo: el tejado llano, el arreglo de la ventana, la interacción de transparencia y opacidad en las particiones y su llanura insustancial. Ellos también desarrollan la pregunta de los materiales más apropiados para esta arquitectura, materiales que acentúan la llanura y la continuidad de las superficies.

2. *La regularidad* como la antítesis de simetría clásica y de los otros sistemas para equilibrar las masas asociadas con los estilos del pasado. Las formas regulares, la horizontalidad y otros componentes compositivos del Estilo Internacional surgen de este principio.

3. *La evasión de decoración aplicada*: los autores declaran su preferencia por la decoración que depende de la elegancia de los materiales mismos, en el refinamiento técnico y en las proporciones gratas. La mejor decoración posible para un cuarto, ellos argumentan, es una pared cubierta con libros (el estudio del apartamento de Mies van der Rohe, Nueva York, 1930).

El texto introductorio concluye con tres capítulos cortos consagrados a la *planificación libre*, a la diferencia entre *arquitectura* y *edificación* (un punto ya señalado en *Modern Architecture*) y al *Siedlungen* (unidad habitacional) de los funcionalistas europeos, de quienes son abiertamente críticos.

Este pequeño libro, no es un trabajo de historia. Como ya se mencionó, debe verse principalmente como un suplemento a *Modern Architecture*, uno que tiene éxito en clarificar muchos de los problemas abordados en la última parte de ese libro. Escrito por un arquitecto quien se convirtió en historiador de la arquitectura y quien nunca negó su compromiso al bando del nuevo estilo, y por un arquitecto que daba los primeros pasos de su carrera, *The International Style*, proporcionó al público un catálogo de elementos morfológicos y compositivos que se tradujeron en una descripción satisfactoria de una de las principales direcciones de la arquitectura moderna y contribuyeron así a su reproducción. En otras palabras, fue una guía para los arquitectos que quisieron ser modernos. La ausencia de cimientos teóricos se compensó con la simplicidad de los aspectos prácticos. Además, el conocimiento profundo de los autores de los problemas involucrados en la arquitectura los ayudó a tener una mejor percepción de algunos de los aspectos de la nueva arquitectura que yacen al centro del interés arquitectónico, pero que habían escapado a los historiadores del arte o que no habían llamado suficientemente su atención.

El libro fue ampliamente responsable de dar vigencia a la expresión “el Estilo Internacional”. Sin embargo, ya en 1951 Hitchcock estaba llamando atinadamente la atención de los arquitectos hacia un cambio en el significado de la etiqueta al compararla con la arquitectura que había denotado originalmente: el funcionalismo que Hitchcock y

Johnson habían iniciado al cuestionarlo, se había vuelto sinónimo del Estilo Internacional.⁵⁰ Hitchcock también se permitió la oportunidad de predecir —con admirable presencia— que la arquitectura ya había entrado entonces en un “período tardío” del Estilo Internacional cuyos rasgos principales serían la repetición académica de “fórmulas” estandarizadas y una reacción contra los principios del Estilo.⁵¹

LA NUEVA ARQUITECTURA Y EL MALESTAR DE LA OBJETIVIDAD

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, el libro de texto clásico que Hitchcock publicó bajo el emblema de la objetividad ideal del historiador, fue recibido con alabanza⁵² y también con escepticismo.⁵³ Las diferencias en su recepción no sólo reflejan distintas percepciones de la historia sino también distintas interpretaciones de la arquitectura moderna y sus perspectivas a mediados de los años cincuenta. Casi todos los críticos expresaron admiración, en mayor o menor grado, del erudito análisis de Hitchcock en las primeras dos partes del libro (1800–1850, 1850–1900) y su escepticismo es hacia la tercera parte del libro (1890–1955), en la cual Hitchcock trata con la nueva arquitectura, que cada vez está más presente. Es innecesario decir, que la objetividad ideal en la que el historiador había puesto su vista, es traicionada en una magnitud similar en las primeras dos partes del

⁵⁰ Para la recepción del libro, véase Bruno Reichlin, *International Style': Rezeption eines Essay als Spiegelbild architektonischen Verständnisses*, en *Werk, Bauen + Wohnen* 5. (Diciembre de 1984), pp. 48–53. También véase Joseph Rykwert, “Una celebración ad Harvard: I cinquant'anni di un libro pericoloso”, en *Casabella* 481 (Junio de 1982), p. 39.

⁵¹ Véase Henry-Russell Hitchcock, “The International Style Twenty Years After”, postfase en la reimpresión de *The International Style. Architecture since 1922*, (New York: W. W. Norton, 1966), p. 255; originalmente publicado en el *Architectural Record*, (Agosto de 1951).

⁵² Véase Eduard Sekler, *Review of Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, de Henry-Russell Hitchcock, *Journal of the Society of Architectural Historians* 19, no. 3 (Octubre de 1960), pp. 125–127.

⁵³ Véase Georges Teyssot, “Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*”, en Jean-Louis Cohen et al., *Histoire de l'architecture, Analyses d'ouvrages*, (Paris: Institut de l'Environnement, 1974), pp. 37-38; Yve-Alain Bois, en colaboración con Françoise Wry y Christian Bonnefoi, “La traversée des histoires,” en Hubert Damisch et al., *Modern'Signe: Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne*, vol. 1 (Paris: CORDA y CEHTA, 1977), pp. 91–97.

libro, en las cuales se puede discernir un tono positivo en algunos lugares y una subestimación en otros: Esto se explica diciendo que son las “consideraciones cualitativas” de la arquitectura. Sin embargo, la tercera parte del libro contiene una postura implícita sobre *lo-que-debe-hacerse* en la arquitectura del futuro inmediato y esto lleva a cuestionar la inocencia de que el libro se llame a sí mismo un texto histórico.

El lector es llevado a dos conclusiones complementarias: por una parte, Hitchcock muestra una preferencia innegable por la “nueva arquitectura,” cuyo “rango de notables logros recopilados en este libro no es superado en variedad por ningún otro período de 150 años en la historia del mundo occidental”⁵⁴, y por la otra, Hitchcock argumenta que su historia se ha detenido en medio de una corriente, que en 1958 la nueva arquitectura estaba en una fase plena de desarrollo positivo: “El inicio de este libro tuvo un verdadero giro histórico; no tuvo, a mediados de los años cincuenta, tal giro para terminar.”⁵⁵ Hitchcock concluye en la edición de 1963: “Desde Wright, de cerca de noventa años, hasta hombres dos generaciones más jóvenes... la obra de los arquitectos del mundo occidental, no mostró evidencia convincente de un giro importante y general, independientemente de qué tan sorprendente fuese la iglesia de Ronchamp de Le Corbusier a la luz de su trabajo de los años veinte. Nos detuvimos a mitad de una corriente.”⁵⁶ El optimismo de Hitchcock, no está, por supuesto, basado en una ruptura con el pasado. Él está completamente seguro que “el futuro debe construir sobre los cimientos —tan variados, tan a menudo contradictorios— de la arquitectura de los últimos ciento cincuenta años” (fig. 4.4).⁵⁷ Esta posición inmutable puede invocar a los precursores directos del pasado y la continuidad ininterrumpida de la

⁵⁴ Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, second edition (1963), p. 427.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 426.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 427.

arquitectura, pero al mismo tiempo, oculta el rechazo de *otro pasado*. Sin lugar a duda, Hitchcock se opone a la llamada arquitectura “tradicional” y los “revivalistas” que se permitieron ignorar todo lo que habían pasado entre la “edad dorada” que ellos desearon imitar y sus propios días.⁵⁸ Con un espíritu de optimismo similar, Hitchcock cuestiona las dudas de sus contemporáneos y —en el Epílogo a la edición 1977— defiende que las nuevas ideas arquitectónicas de los años sesenta y setenta sólo habían prevalecido “en ciertas obras extremas.”⁵⁹ En exactamente este sentido, él cree que “la asunción de algunos escritores... de que se había dado algún regreso serio y convenido a las Bellas Artes o a otros estándares premodernos era, y todavía es, en lo que atañe a la actitud de la mayoría de los arquitectos maduros —inclusive aquellos que realmente tienen tal experiencia— una especie de exageración,”⁶⁰ y concluye que “la reacción contra el Estilo Internacional “no fue” una verdadera, real, contrarrevolución.”⁶¹

Por medio de una historia que se presenta a sí misma como objetiva, Hitchcock propone su propia interpretación de la arquitectura moderna como una verdadera reflexión de la realidad. De esta manera, y a pesar de la frialdad y neutralidad de su texto, él, también tomó parte en el debate sobre el proceso de la arquitectura moderna, confirmando su dominio en un momento en que la preocupación y la incertidumbre, ya se habían manifestado. Más aún, su confirmación, es la clase de respuesta que, en su objetividad, es a menudo más persuasiva que aquellas de los historiadores comprometidos con su misma era o con la era anterior. Por consiguiente, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, el cual aún hoy es ampliamente reconocido como uno de los mejores manuales para la enseñanza de la

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, cuarta edición (1977), p. 578.

⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 578–579.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 582.

historia moderna,⁶² es un *libro con una actitud*, una que contiene—aún y cuando se tenga que acercar a la luz para ser vista —un proyecto arquitectónico potencial integrado completamente en la tradición del Estilo Internacional.

⁶² La nota en la contraportada de la edición francesa publicada en 1981, explica el largo “retraso” en la traducción de la siguiente manera: “La interpretación histórica del movimiento Moderno dada por el Maestro Hitchcock, es ahora más ampliamente aceptada, después de un periodo en que se veía parcialmente como comprometido y parcialmente como una apología. En un periodo cuando el movimiento modernista estaba en pleno auge, el Maestro Hitchcock, quien enfrentó de cerca a sus protagonistas, nunca fue rebasado por una ortodoxia catastrófica. Tal y como debe un verdadero historiador, él continúa ubicando al movimiento en un marco de referencia general, ligándolo a su propia historia”. (Henry-Russell Hitchcock, *Architecture. Dix-neuvième et vingtième siècles*, [Brussels: Pierre Mardaga, 1981]).

CAPÍTULO 5.

La Historia en Busca del Tiempo Presente

LOS TEMPRANOS AÑOS SESENTA vieron a la historiografía de la arquitectura moderna tomar un giro decisivo hacia un nuevo rumbo. La objectificación introducida por Henry–Russell Hitchcock y el esfuerzo de Leonardo Benévolo por confirmarla se entrecruzaron con lo que era, en efecto, una nueva interpretación de la relación entre el movimiento moderno y su pasado propuesta por Reyner Banham. Ese historiador británico, quien había surgido de la esfera de influencia de Nikolaus Pevsner cuestionó la postura generalmente aceptada de una ruptura completa con la tradición académica y de una continuación lineal de las ideas del movimiento de arts and crafts y los ingenieros del siglo XIX en la arquitectura del XX. Banham argumentaba que a pesar de su deseo explícito de explotar todos los logros de la revolución tecnológica, los arquitectos modernos habían sido incapaces de reunir una estética capaz de expresar una *máquina de su época* —que también fue la primera de su tipo. La supervivencia del modelo griego y la perseverancia con algunas de las reglas básicas de la estética clásica— como los sólidos de Phileban,¹ la

¹ Banham hace un recuento sistemático de las apariencias implícitas y explícitas de los sólidos de Phileban (cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides) en el discurso de los

coherencia Albertiana² y la armonía de proporciones³ —demostró que las formas despojadas de los años veinte aún obedecían a ciertos preceptos de la tradición académica. Dicho de otra manera, había en los edificios modernos una contradicción entre la naturaleza cambiante y progresiva de la tecnología y la naturaleza inmutable y eterna de la estética clásica. Al ser confrontados con la inercia de los valores arquitectónicos establecidos, sólo los futuristas argumentaron que la estética de las Bellas Artes era imposible de reconciliarse con las nuevas condiciones del modernismo.⁴ La singularidad de los futuristas en este sentido explica la importante postura

arquitectos modernos, enfatizando el carácter simbólico y la conexión al pasado de la mística involucrada en las formas geométricas primarias, la producción mecánica de tipos-objetos y la absoluta belleza de la estética platónica. Véase Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, (London: Architectural Press; New York; Praeger, 1960), pp. 152, 205, 225, 282, 328.

² Banham hace notar la presencia implícita de Alberti (“nada puede añadirse, o quitarse”) en el ensayo seminal de J. J. P. Oud “Über die zukunfftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten”, escrito en 1921, pero publicado después en su libro *Holländische Arrhitektur*, (Munich: Albert Langen, 1926). La referencia de Banham a la coherencia albertiana, fijó la atención una vez más en la estética académica, a pesar de la total ausencia de cualquier detalle de la tradición académica. Véase Banham, *Theory and Design*, pp. 159–160.

³ “Al basarse en las matemáticas como fuente de prestigio tecnológico para sus propias operaciones mentales, hombres como Le Corbusier y Mondrian, maquinaron para basarse en la única parte importante de la metodología científica y tecnológica que no era nueva, sino que había estado igualmente vigente en la pre-era de la máquina”. (Banham, *Theory and Design*, p. 328). Para conocer el papel de las proporciones en Choisy y su influencia en el movimiento moderno (y también para conocer el papel de *tracés régulateurs* en Le Corbusier), véase Banham, *Theory and Design*, pp. 27–28, 261–262.

⁴ Alan Colquhoun, a quien, *inter alia*, *Theory and Design* fue dedicado, se inconformó con el particularmente entusiasta apoyo de este punto: “No obstante que las mismas cualidades “impuras” existen en los mismos Futuristas y, difícilmente se puede negar que una reconstrucción de la Sant’Elia’s Central Station pudiera revelar una *Beaux Arts parti*. Si se ha de tomar a los Futuristas como la cabeza-fuente de una arquitectura de la revolución, entonces la presencia de rasgos académicos parecerían ser un componente necesario de esta revolución. El extraer lo académico de Le Corbusier y los aspectos dinámicos de un Futurista, con el objeto de demostrar que el primero es *retard a terre* y que el segundo es progresivo parecería ser un procedimiento de dudosa validez histórica”. (Alan Colquhoun, “The Modern Movement in Architecture”, en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, [Cambridge: MIT Press, 1981], p. 23; originalmente publicado en the *British Journal of Aesthetics* 2, no. 1 [Enero de 1962]).

dada, por vez primera, a las ideas de Marinetti y los dibujos de Sant'Elia en un libro que investiga el ambiente ideológico del movimiento moderno.

Con el objeto de respaldar sus posturas, Banham se remontó al inicio del siglo y estudió los textos de Julien Guadet, Auguste Choisy, W. R. Lethaby y de Geoffrey Scott para poder identificar los elementos de tradición que él reconoció en la obra de aquellos que prefiguraron el movimiento moderno (como Peter Behrens⁵ y Auguste Perret⁶) y en los modernistas mismos (incluyendo a Walter Gropius y Le Corbusier). Por sobre todo, él subrayó la legitimidad académica de las posturas promulgadas en *Vers une Architecture*⁷ y la presencia de muchas de las reglas del clasicismo en la factoría modelo diseñada por Gropius y Meyer para la exhibición alemana del Werkbund en 1914 (figs. 5.1, 5.2), la cual simbolizó para Pevsner el triunfo cabal de la nueva arquitectura.

Estilísticamente, los diversos elementos de este grupo de edificios son un florilegio bastante completo de las fuentes eclécticas modernas de las cuales un diseñador actualizado del Werkbund podría echar mano en aquel

⁵ “ [Behrens) permanecen fiel a un sobre estándar para todas los pasillos de estas factorías—el sobre de un templo clásico...;[él] trajo un nuevo conjunto de programas funcionales dentro de las disciplinas formales aceptadas.” (Banham, *Theory and Design*, pp. 83–84.)

⁶ Perret fue responsable por la introducción del concreto reforzado, un nuevo material, al marco de referencia de las reglas establecidas del pensamiento arquitectónico: “Su logro fue el haber impuesto una estructura ecléctica en estructuras de concreto reforzado — derivada tanto de Guadet como de Choisy— que sus contemporáneos, al igual que la generación siguiente, creían que era la forma natural de la construcción con concreto reforzado. De hecho, él dejó la estructura de concreto con no mayor avance que el que encontró, y más recientemente, ha surgido crítica de que retrasó su desarrollo”. (Ibíd., p. 38).

⁷ “De cualquier manera, fue precisamente este redescubrimiento de lo viejo en lo nuevo, esta justificación de lo revolucionario por lo familiar, que le aseguró al libro una gran cantidad de lectores, y una influencia, inevitablemente superficial, más allá de cualquier

momento... (El pabellón) es un paso atrás hacia una forma clasicista aceptada, la del **Tholos** o templo poligonal —un hecho que es enfatizado por la copia del Parthenon Hermes que colocado en su base al final de la larga piscina que se extendía a lo largo del vestíbulo de la máquina, pero el bloque de oficinas es la parte más compleja de toda la asamblea, las más débil hablando estilísticamente y también arquitectónicamente. Su silueta global, sólo puede ser descrita como Palladiana, al estilo de la Casa Wilton, con un largo cuerpo central de dos pisos, una entrada central débilmente marcada y las torres terminales— o casi; la posición de estas torres es arquitectónicamente la parte más discutible del diseño... Lo único que les faltó fue una disciplina estética que hiciera sentido de las transparencias, cantiliver, paredes de vidrio y otras innovaciones técnicas.⁸

La genealogía e interpretación del movimiento moderno dictados por los textos *operativos* de los años treinta —y sobre todo aquellos de Pevsner y Giedion— estaban aquí siendo negados por un autor cuyo interés era descubrir la *verdadera* esencia de la arquitectura de los años veinte con el objeto de, *mutatis mutandis*, determinar las perspectivas de la arquitectura en los años sesenta.

Reyner Banham —un historiador del arte quien en condiciones de guerra también se convirtió en un ingeniero práctico— se creó cierto nombre en la capacidad dual de historiador y crítico de la arquitectura contemporánea y

otro trabajo arquitectónico publicado en este siglo hasta ahora” (ibíd., p. 246.) Véase también todo el capítulo 17: “*Vers une Architecture*”, (ibíd., pp. 220–246).

⁸ Ibíd., Pp. 85–87.

de la cultura pop.⁹ La mayor parte de su obra trató sobre el siglo XX y en particular con lo que él llamó —como veremos— *la historia del futuro inmediato*.¹⁰ Aún y cuando se ocupó mayormente de cuestiones sobre el movimiento moderno, el interés de Banham siempre se enfocó en las perspectivas para una arquitectura *diferente*, con el objetivo final de especificar el rumbo que debía tomar. Más que cualquier otro estudioso, Banham fue un historiador en busca del tiempo presente,¹¹ un crítico que perteneció a la generación de Jack Kerouac y al arte pop. Esto puede verse en sus libros sobre el brutalismo en la arquitectura,¹² en Los Ángeles¹³ y sobre las mega estructuras,¹⁴ así como en la mayoría de sus artículos.¹⁵ Sin embargo, su obra más importante —en lo que se refiere a la posición que ocupa en nuestro corpus de historiografía arquitectónica, en términos de su contribución a la historia del movimiento moderno y en lo que se refiere a su influencia en la arquitectura británica de los años sesenta— fue su tesis

⁹ Reyner Banham (1922–1988) estudió en el Courtauld Institute of Art de Londres. Enseñó Historia de la Arquitectura en el University College Londres durante 15 años, antes pasarse a la University of California, Santa Cruz y al Institute of Fine Arts de Nueva York. Para una descripción de su persona, Véase Penny Sparke, *Introduction to Design by Choice, by Reyner Banham*, (London: Academy Editions, 1981), y Robert Maxwell, “El profeta irriverente: Reyner Banham, (1922–1988)”, *Casabella* 548, (Julio-Agosto de 1988), pp. 38–41.

¹⁰ Véase Reyner Banham, “The History of the Immediate Future,” *Journal of the Royal Institute of British Architects* 68, no. 7, (Mayo de 1961), pp. 252–260, 269.

¹¹ Véase Robert Maxwell, “Reyner Banham: The Plenitude of Presence,” *Architectural Design*, 6/7 (1981), pp. 52–57.

¹² Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, (London: Architectural Press; New York: Reinhold, 1966).

¹³ Reyner Banham, *Los Ángeles. The Architecture of Four Ecologies*, (Harmondsworth: Allen Lane; New York: Harper & Row, 1971).

¹⁴ Reyner Banham, *Megastructures. Urban Futures of the Recent Past*, (London: Thames & Hudson; New York: Harper & Row, 1977).

¹⁵ Una selección de estos artículos fue publicada como *Banham, Design by Choice*, y *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, seleccionados por Mary Banham et al., (Berkeley: University of California Press, 1996).

doctoral y su primer libro, *Theory of Design in the First Machine Age*.¹⁶

Este libro estremeció certezas que se habían sostenido durante décadas y marcó el inicio de un período de pensamiento, análisis crítico y cuestionamiento que todavía continúa. Su contenido y su impacto fueron tales que nos llevan a considerar 1960, el año de su publicación, como el *umbral del cuestionamiento del movimiento moderno*.¹⁷

Theory and Design in the First Machine Age, es una denuncia de los mitos en que la historia del movimiento moderno se basó de 1930 a 1960. Banham escribe sobre cosas que los historiadores habían ocultado, a veces conscientemente y otras no.¹⁸ Una revisión de sus posturas, basada en la supuesta *verdad* de las propias propuestas de Banham, yace al centro de las intenciones de Banham. Él se opone a la escuela racional de pensamiento que presentó al movimiento moderno como un producto de los materiales y los métodos de la construcción —el arquetipo por el cual fue el *Bauen in*

¹⁶ London: Architectural Press, 1960, y 1980 con una introducción nueva. Ambas ediciones han sido reimpresas varias veces. Citaré de la edición original. Extractos son citados con el permiso de *Butterworth-Heinemann*. *Theory and Design* fue traducido al japonés en 1969, al portugués en 1973 y al español en 1985. Reyner Banham también publicó *Guide to Modern Architecture*, (London: Architectural Press; New York: Reinhold, 1962), edición revisada y publicada como *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*, (London: Architectural Press; New York: Harper & Row, 1975); *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, (London: Architectural Press; Chicago: University of Chicago Press, 1969), una especie de respuesta a *Mechanization Takes Command, Scenes in America Deserta*, (London: Thames & Hudson; Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1982) de Sigfried Giedion; y *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925*, (Cambridge: MIT Press, 1986). Para una más completa bibliografía de Reyner Banham, véase *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, pp. 301–339.

¹⁷ Para una lectura “contemporánea” de la obra de Banham, véase Alan Colquhoun, “Reyner Banham: Una lettura per gli anni ottanta,” *Domus* 698 (Octubre de 1988), pp. 17–24.

¹⁸ Véase Reyner Banham, “History and Psychiatry”, en *Design by Choice*, pp. 20–22; originalmente publicado en *Architectural Review*, (Mayo de 1960).

Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton de Giedion,¹⁹ en el cual se argumentaba que existía una continuidad entre la obra de construcción del siglo XIX y el Estilo Internacional. Como buen alumno de Heinrich Wofflin, Giedion creía que existía una relación histórica entre los objetos morfológicamente similares. Para Banham, sin embargo, Giedion había pasado por alto los parámetros completamente estéticos de estilo, borrando así un aspecto entero del movimiento moderno debido a esta concentración de interés en la dimensión racional: “Cualquier historiador pudiera ver el pasado según las preocupaciones de su propio tiempo, pero Giedion hace de este un deliberado, no-accidental enfoque y el énfasis sobre la continuidad, le da la libertad para pasar por alto cualquier cosa que él no desee compartir, como si fuera un mero ‘dèbris’.”²⁰ Aún así, Banham señala con sentimiento el “ingenuo” enfoque racionalista y funcionalista que Giedion había lanzado como un hechizo sobre todos aquellos que buscaban un origen ético para el nuevo estilo y habían tenido un impacto profundo sobre la idea en la cual el movimiento moderno formó su propia historia.²¹

En el caso de Pevsner, por supuesto, el enfoque es uno muy delicado. Las páginas de *Theory and Design*, están imbuidas con un difuso cuestionamiento de *Pioneers of the Modern Movement*, pero el fuego de Banham nunca se vuelca directamente en el libro o su autor. Banham hace

¹⁹ Sobre el libro de Giedion, Véase el capítulo 1, nota 23, arriba.

²⁰ Banham, *Theory and Design*, p. 3 10. Banham claramente comparte la pasión que trajera el enfrentamiento entre Pevsner y Giedion; véase Nikolaus Pevsner, “Judges VI, 34: But

que surjan dudas sobre la genealogía que Pevsner propuso para el movimiento moderno y en particular sobre su identificación con Walter Gropius.²² El lugar de los ingenieros es otorgado a Guadet y Choisy, y el de Ruskin y Morris a Lethaby y Scott. Banham intenta demostrar la naturaleza no moderna de los proyectos de Garnier y Perret, enfatizando el clasicismo Schinkeliano de Loos para promover el significado real de su modernismo: el *Zeitgeist*. Aún más importante, sin embargo, es la negación de Banham del modernismo de los tres edificios presentados como modelos en la genealogía de Pevsner: el Turbinenfabrik de Peter Behrens (1908), el Faguswerke (1911–1913) de Walter Gropius y Adolfo Meyer, y el modelo ejemplar de fábrica del Werkbund alemán, también de Gropius y Meyer, presentado en la exhibición de Colonia de 1914. Estos tres proyectos, diseñados por arquitectos del ala racionalista del Werkbund alemán, son reemplazados por otros tres edificios: el pabellón Glass Industry de Bruno Taut (1914), el Jahrhunderthalle de Max Berg (1913) y la torre de agua de Hans Poelzig (1910): obras de arquitectos de la rama expresionista del Werkbund. Las diferencias más significativas entre los dos grupos de los edificios yacen en el plano estético y se imprimen claramente en sus diseños de planta. Los edificios del primer grupo están fuertemente unidos al pasado; los del segundo grupo representan la estética de la edad de la máquina. Banham argumenta que el Faguswerke —el primer edificio del movimiento moderno propiamente así llamado— “debe esta alta estima en

the Spirit of the Lord Came upon Gideon and He Blew a Trumpet”, en *Architectural Review* 106, (Agosto de 1949), pp. 77–79.

²¹ Véase Banham, *Theory and Design*, pp. 309–311.

parte a la relación personal de Gropius con los historiadores del Movimiento Moderno [la referencia es, por supuesto, a Pevsner] y también, en parte, de los accidentes de la fotografía,²³ el cual permite verse, más o menos moderno, dependiendo del espectador. Aquí, la historia del movimiento moderno está siendo presentada como una ingeniosa manipulación de los hechos que hace posible llegar a conclusiones predeterminadas y crear (quizás hasta involuntariamente) una mitología detrás de la cual la verdad puede ocultarse.

Esta introducción negativa al tema es seguida por las propuestas positivas de Banham, en las cuales él desarrolla el papel decisivo jugado por el futurismo y por De Stijl, dos movimientos que se buscarían en vano en la historia de Pevsner. Se da orgullo de lugar a las obras construidas por Le Corbusier, aunque Banham es crítico de sus escrituras. El Bauhaus se presenta como un movimiento para alejarse de Gropius y hacia Moholy-Nagy. En la opinión de Banham, el *Von Material zu Architektur*²⁴ de Molí-Nagy —el cual Pevsner había ignorado— es realmente la quintaesencia del Bauhaus. Este fue el primer texto teórico en emerger del cuerpo del propio movimiento moderno, ya que basó su validez no en el prestigio del pasado sino en la condición cultural del presente. Banham da gran importancia al hecho de que la narrativa empieza alrededor de 1900, sin referencias a

²² Véase *ibíd.*, p. 12.

²³ *Ibíd.*, p. 79.

²⁴ László Moholy-Nagy, *The New Vision: From Material to Architecture*, trad. de Daphne M. Hoffman, (New York: Brewer, Warren & Putnam, 1932); originalmente publicado como *Von Material zu Architektur*, (Munich: Albert Langen, 1929).

cuestionamientos más allá de la Torre Eiffel. Todos los ejemplos de Molí-Nagy pertenecen al siglo XX.²⁵

Se podría decir, en cierta medida, que *Theory and Design in the First Machine Age* es una reescritura de *Pioneers of the Modern Movement*. La propuesta de su autor es menos una historia del movimiento moderno que una crítica de las mitologías que los primeros historiadores del movimiento habían establecido exitosamente. Banham está convencido que Pevsner y Giedion²⁶ habían logrado instalar en las mentes de los arquitectos de sus tiempos, sus propias ideas sobre el movimiento moderno.²⁷ Banham, en contraste, introduce una fresca y neutral manera de tratar con cuestionamientos que conciernen a los años veinte, con una perspectiva crítica cuya intención es comprender, a fondo, exactamente lo que pasó en ese tiempo y dibuja, muy conscientemente, el camino que los arquitectos de su tiempo debería estar siguiendo. En el fondo, Banham está a favor del movimiento moderno, pero lo examina desapasionadamente, como algo perdido, a pesar del hecho que sus grandes maestros seguían vivos: “la

²⁵ Véase Banham, *Theory and Design*, p. 314.

²⁶ Aunque las referencias de Banham son principalmente a estos autores, también trato con Bruno Taut, Gustav Platz, Alberto Sartoris y Bruno Zevi, entre otros (Véase ibíd., pp. 79, 306, 308).

²⁷ “[Pevsner] ciertamente fue influyente en la formación de las ideas de dos, si no es que de tres, generaciones de arquitectos, historiadores, y críticos, de tal manera que todos se esforzaron para hacer que sus profecías se convirtieran en realidad. Y por lo menos una de las razones que explican por qué fue tan influyente es que sus generalizaciones históricas parecían ser verdaderas en su momento, y en muchos casos aún parecen ser verdaderas. (Banham, “Pevsner's Progress”, en *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, p. 221; originalmente publicado en *Times Literary Supplement*, 17, Febrero de 1978.) Sibyl Moholy-Nagy, la segunda esposa de László, estaba en gran desacuerdo con este punto de vista de Banham, quien “como todos los historiadores del arte tradicionalistas, sufre de una gran sobreestimación del efecto que los libros y las teorías tienen sobre la creación del arte y la arquitectura”. (Sibyl Moholy-Nagy, “An Overestimation of Theory”, en

arquitectura moderna está muerta, viva la arquitectura moderna.”²⁸

Mientras *History* de Benévolo, también publicada en 1960, pareciera estar poniendo una sello en los años cincuenta, *Theory and Design* marcó el inicio de los años sesenta.

El discurso que Banham articula dice la *verdad* (se trata de un *discurso verídico*) y está tejido en una red de naturaleza *operativa*. Su estructura es *polémica* y se basa en una dicotomía en el discurso cognoscitivo en que primero vemos una narrativa de fracaso y luego una narrativa de éxito. Y aunque Banham es un abogado del movimiento moderno, él empieza revelando el esfuerzo fallido del movimiento por expresar la *primera edad de la máquina* y entonces pasa a la consecución de dicho objetivo en las obras tempranas de Buckminster Fuller. Su texto funciona como una parábola instructiva para aquellos que desean diseñar una arquitectura capaz de expresar *la segunda edad de la máquina*.

Para decirlo de otra forma, Banham estaba intentando —al inicio de la segunda edad de la máquina— descubrir exactamente lo que había pasado en la arquitectura durante los años veinte: lo que la primera edad de la máquina había tan prometido con tanto convencimiento pero a la vez tan vanamente. Su intención al plantear ese fracaso inteligiblemente fue el salvaguardar el éxito, por los años sesenta, de una arquitectura totalmente en armonía con *su* tiempo. Esta relación entre el pasado y el presente, es el cimiento para la estructura polémica de su discurso verídico. No obstante,

Review of Theory and Design in the First Machine Age, de Reyner Banham, *Progressive Architecture*, Abril de 1961, p. 200).

la narrativa de Banham se despliega sin fanatismos. El autor expone el verdadero movimiento moderno para así poder rechazarlo. Aunque él cita muy pocos ejemplos de arquitectura que expresan la edad de la máquina — la casa Dymaxion de Fuller (ver fig. 5.4) o los taxis de Dymaxion (ver fig. 5.5)— Banham realmente no tiene nada positivo que describir. Los historiadores y críticos de los años treinta habían puesto los cimientos del movimiento moderno describiéndolo en términos positivos y en total oposición a antecedentes negativos que no fueron descritos; sus anti-sujetos o la narrativa del fracaso, ocupaban una postura simbólica como punto de partida y *raison d'être* de su narrativa de éxito. Con Banham, en contraste, la narrativa de fracaso constituye el núcleo del libro mientras que la narrativa de éxito ocupa la postura simbólica. El libro de Banham termina con un deseo de una arquitectura futura, sin una definición o ni alguna descripción morfológica del objeto positivo. Su revisión detallada del pasado, marca el fin de las historias afirmativas y el comienzo de una nueva edad de incertidumbre.

El análisis de Banham de los más importantes edificios modernos construidos entre 1910 y 1930, implica una red de componentes morfológicos positivos que yacen en el rumbo de la arquitectura de la primera edad de la máquina y se aleja de todas las reglas académicas, las cuales están representadas como que conforman la red de componentes morfológicos negativos. Los componentes morfológicos positivos determinan una estética directamente limitada con innovaciones

²⁸ Banham, *Age of the Masters*, p. 6.

tecnológicas: la transparencia, la pared de vidrio, los cantilivers, etc.²⁹ Por ejemplo, Banham aprobaba las estructuras en costillas de acero y paneles de vidrio, tales como el pabellón de vidrio de Bruno Taut, el cual es conmemorativo de las estructuras geodésicas más tardías de Buckminster Fuller.³⁰ En la arquitectura de Le Corbusier, Banham se distingue por un comentario favorable “las siluetas cuadradas llanas, las paredes blancas interpretadas con el mínimo de relieve..., los planos rectangulares compactos que ofrecen el uso de paredes encorvadas y columnas libremente-paradas, largas tiras horizontales de ventana, techos planos y pilotis... para levantar el bloque principal por arriba de la tierra.”³¹ Banham también se percata de las referencias de Le Corbusier a los buques trasatlánticos, aviones y automóviles. La red de rasgos morfológicos negativos, por otra parte, no está tan definido. Banham desprecia todo lo que contenga rasgos de la tradición de la academia de Bellas Artes, de seudo-clasicismo, de las reminiscencias de Palladio o Schinkel; en general, él sólo tiene desprecio por todas las reglas establecidas por la arquitectura del pasado.

Esta distinción no permite definir el vocabulario morfológico que el autor deseaba que la arquitectura de su propia época adoptara. Sin embargo, la red de componentes positivos, proporciona evidencia clara de un enfoque del movimiento moderno basado en la convergencia entre el cuestionamiento artístico y el desarrollo tecnológico, y esto, por

²⁹ Véase Banham *Theory and Design*, p. 87.

³⁰ Véase *Ibíd.*, p. 81.

consiguiente, revela el rumbo en que debemos estar buscando la estética de la segunda edad de la máquina.³²

Las formas son tratadas como simples experiencias físicas. Estas no pueden caracterizarse en términos morales, sociales o políticos. La comparación entre el plano en planta de Le Corbusier de la Villa Stein o la Villa Savoye y las vidas inmóviles del purismo fortalecen aún más el parámetro puramente visual en la arquitectura a expensas del enfoque estrictamente racional cuyo interés se enfocó en el suave funcionamiento de una *machine à habiter*: “No sólo son estas curvas, en el plano, como las formas que se encuentran en sus *Peintures Puristes*, sino que su modelado, visto a la luz del sol, tiene el mismo aire delicado e insustancial como el de las botellas y los vasos en sus pinturas y el efecto de estas formas encorvadas, paradas sobre losa cuadrada apoyada en piernas no es más que una vida inmóvil sobre una mesa.” La conveniencia de la residencia ya no será juzgada por el arreglo de los cuartos de acuerdo con los usos del pasado; ahora depende de la disposición del equipo tecnológico que dispensa los servicios necesarios para llevar una vida día-a-día, análogo al dispensador de servicio central de la casa de Dymaxion:

Aún aquellos como Le Corbusier, quienes habían prestado especial atención a esta revolución mecánica en el servicio doméstico, se habían conformado en gran medida por distribuirla a través de la casa según la distribución de su equivalente pre-mecánico. Así, las instalaciones para

³¹ *Ibíd.*, p. 257.

³² *Ibíd.*, p. 325.

cocinar se ubicaron en un cuarto que habría de ser llamado la “cocina” aún sin contar con un horno de gas, las lavadoras se ubicaron en un cuarto así concebido como una “lavandería” en el sentido antiguo, el gramófono se ubicó en el “cuarto de música,” la aspiradora se fue al “armario de limpieza,” y así sucesivamente. En la versión de Fuller este equipo es visto más como que se parece entre sí, como que es mecánico, más que diferente debido a las diferencias funcionales otorgadas por el tiempo y es por lo tanto puesto junto en el núcleo central de la casa desde donde se distribuyen los servicios —calor, luz, música, limpieza, nutrición, ventilación, al espacio viviente—circundantes.³³

Así, la conveniencia pasa del campo de la arquitectura a aquel de la tecnología —al igual que la cuestión social.³⁴

DEL ZEITGEIST A LA CORRIENTE PRINCIPAL DE LA HISTORIA

El concepto clave en la historia de Banham es la *edad de la máquina*. Ello le confiere al *Zeitgeist* (el espíritu de la edad) un período específico, agregándole connotaciones optimistas en las que se traducen las expectativas sociales y políticas. La edad de la máquina se define por la relación entre el hombre y las herramientas que él tiene a su disposición para la vida rutinaria —herramientas que incluyen su lugar de morada. Su

³³ *Ibíd.*, Pp. 326–327. Existe considerable interés en la forma en que se presentó esta relación —tal y como vemos— en el *Environment Bubble* de Reyner Banham y François Dallegret de 1965.

³⁴ Véase Banham, *The Well-Tempered Environment*; también véase “Reyner Banham e l'environmentalism: La componente tecnologica nell'architettura”, de Marcello Angrisani, *Casabella* 350–351 (Julio-Agosto de 1970), pp. 67–74; *ídem*, “Architettura: Forma o

verdadero significado, se revela en la distinción entre las dos edades de la máquina que corresponden a dos revoluciones industriales. Y dado que la arquitectura es siempre una expresión fiel del *Zeitgeist*, la diferencia entre las dos edades de la máquina involucra una diferencia similar entre dos tipos de arquitectura —lo que le permite a Banham embarcarse en la búsqueda de una arquitectura de su tiempo, estudiando la arquitectura de la época precedente.

Cada una de las dos edades de la máquina se define por los productos que están disponibles en el mercado, por su accesibilidad y por su valor social, lo que en conjunto determinan las relaciones sociales de la edad en cuestión. En esencia, sin embargo, las definiciones son tautológicas. La primera edad de la máquina es la edad de la distribución generalizada de la electricidad y la reducción de máquinas a la escala humana (la transición de la vía férrea al automóvil de motor); la segunda edad de la máquina es aquella de nuevas fuentes de energía y los aparatos electrodomésticos, con las televisiones y aspiradora en cada hogar. La diferencia entre las dos edades es tanto *cuantitativa* como *cualitativa* —aunque la unión entre ellas es más fuerte que la relación entre ellas en cualquier otra época del pasado. La transición del fuego, el cual había sido el principal medio de calefacción e iluminación desde la Edad de Piedra, a la electricidad constituyó el umbral de la primera edad. Allí, estamos tratando con una verdadera línea divisoria. En contraste, la mayoría de las máquinas de la primera edad

finzione? Reyner Banham e l'environmentalism", *Casabella* 353 (Octubre de 1970), pp. 41–46.

(“complementadas y mejoradas por los más recientes adelantos tecnológicos”) aún están presentes en la segunda edad. De igual manera, “la revolución cultural que tuvo lugar alrededor de 1912 ha sido reemplazada, pero no se ha revertida.”³⁵

El automóvil fue la máquina que simbolizó la primera edad. Fue emblemático de un nuevo tipo de poder que había llegado a las manos de una élite, pero a las masas. “El Hombre Multiplicado por el Motor,” como dijera Marinetti, y como Banham gustaba repetir, “fue un hombre diferente a la calesa y el caballo, hombres que habían gobernado el mundo desde el tiempo de Alejandro el Grande. Las clases que “formaban opinión” de la primera edad de la máquina, ya no necesitaban la nave para tener un capitán o el tren un conductor, ya que eran simultáneamente dueños y operadores de sus propios medios de transporte. Esta nueva relación definió las condiciones liberadoras de la primera edad: *la máquina se volvió un súbdito del poder del individuo pensante*. Como consecuencia, “el accidente automovilístico de Marinetti fue una falla propia (como él casi admite orgullosamente), no del empleado uniformado de alguna compañía de transporte.”³⁶

Sin embargo, el cambio decisivo, se dio con la segunda edad de la máquina, la cual vio la verdadera transformación de la tecnología y el desarrollo de la producción en masa. La revolución tecnológica ha tenido su impacto, simultáneamente, en los objetos de la vida cotidiana, la jerarquía de la

³⁵ Banham, *Theory and Design*, p. 12.

³⁶ *Ibíd.*; También véase la nueva introducción a la edición de 1980, p. 12.

familia y la estructura de las relaciones sociales. Como Banham lo expresó, casi todas las cosas pequeñas de la vida han sido visiblemente y audiblemente revolucionadas; una ama de casa sola dispone hoy de más caballos de fuerza que un obrero industrial tuvo a principios de siglo; y la televisión, la máquina simbólica de la segunda edad de la máquina, se ha vuelto un medio de comunicación masiva al dispensar entretenimiento popular. Mientras que el automóvil, la máquina simbólica de la primera edad, fue un nuevo tipo de poder en manos de la elite, la máquina de la segunda edad entró en cada casa, proporcionando a la intimidad cotidiana del individuo o de la familia el entretenimiento cultural de la misma elite.³⁷

De todos los cambios ocurridos entre la primera y segunda edad de la máquina, los más profundos fueron relativos a la relación entre el individuo y la máquina. La diferencia principal es ante todo cuantitativa: los productos y los beneficios de la tecnología están ahora disponibles para *todos*. Esta accesibilidad, la cual tiende a anular las distinciones sociales, también revela una dimensión cualitativa: tan pronto como las máquinas son accesibles para todos, se convierten en una fuerza capaz de liberar a los seres humanos de la esclavitud del trabajo y la explotación. En la creencia de que el equipo mecánico está entre los derechos sociales del hombre en una sociedad democrática, Banham limitó los cambios sociales provocados por la Revolución Industrial a su dimensión tecnológica. Pero con la primera edad de la máquina, “esa barrera de incomprensión que estuvo de pie entre los hombres pensantes y su ambiente mecanizado a través del

³⁷ Véase Banham, *Theory and Design*, pp. 10–11.

siglo XIX, según el pensamiento de Marx y de Morris, había empezado a desmoronarse.”³⁸ Esta actitud optimista que pone los cimientos de la liberación social de las clases oprimidas en el desarrollo acelerado de las máquinas, se proyectó hacia la arquitectura en la crítica de Banham del movimiento moderno y en su preferencia manifiesta por el futurismo, por las estructuras de Buckminster Fuller y por la arquitectura tecnológicamente avanzada de todo tipo. Esto es lo que lo lleva a concluir, al final de su libro: “El arquitecto quien se propone correr con la tecnología sabe ahora que él estará en rápida compañía, y que, para mantener el ritmo, tendrá que imitar a los futuristas y desechar toda su carga cultural, incluyendo las ropas profesionales por las cuales se le reconoce como arquitecto. Si, por otra parte, él decidiera no hacer esto, pudiera descubrir que una cultura tecnológica ha decidido seguir sin él.”³⁹

Las Mega Estructuras de Archigram miembros del grupo Peter Cook (Plugin City, 1964), Ron Herron (Walking City, 1963), Cédric Price (Fun Palace, 1962)⁴⁰ y el Environment-Bubble de Reyner Banham y François Dallegret (1965),⁴¹ demuestran la naturaleza utópica de este enfoque optimista cuyo propósito era satisfacer las promesas que el movimiento moderno no ha podido cumplir —esto es, para construir el ambiente / equipo para una sociedad ideal de individuos libres. La mejor descripción de la visión liberal de Banham, es ciertamente la misma que él dio en 1965,

³⁸ *Ibíd.*, pp. 11–12.

³⁹ *Ibíd.*, Pp. 329–330.

⁴⁰ Véase Banham, *Megastructures*, pp. 84–97.

en su descripción de ensueño del *Enviroment–Bubble*, el domo plástico transparente inflado con la potencia de aire acondicionado en la cual —en los dibujos— él y Dallegret podrían verse saboreando su versión de la buena vida:

Un conjunto apropiadamente establecido de estándares de vida, exhalando aire tibio a lo largo de la tierra (en lugar de succionar aire frío a lo largo de la tierra como si fuera una fogata), radiando luz suave y Dionne Warwick calentando el corazón en el estero, con proteína bien añejada dando giros en el rostizador de luz infra-roja y el congelador que discretamente escupe cubos en largos vasos en la cantina con puertas de vaivén —esto podría hacer algo por un espacio libre en el bosque o un arroyo que Play boy nunca podría hacer para su penthouse... Desde su hemisferio de treinta pies, seco y tibio, necesario [**lebensraum**] para vivir adecuadamente usted podría tener una vista de primera fila de los árboles que caen por el viento, de la nieve cayendo como remolino a través del campo, el fuego del bosque que llega por la colina o Constance Chatterley corriendo apresuradamente en el aguacero hacia usted sabe quien.⁴²

Sin embargo, las verdaderas dimensiones de la crítica que Banham había expresado en *Theory and Design* de 1960 y los límites del optimismo que él había estado ilustrando en *Enviroment–Bubble* en 1965, fueron finalmente captadas con serenidad, franqueza, y un inesperado grado de desilusión en la segunda introducción de *Theory and Design*, escrita en

⁴¹ Véase Reyner Banham, “A Home Is Not a House”, en *Design by Choice*, pp. 56–60; originalmente publicada en *Art in America*, Abril de 1965.

1980: “Hace veinte años, cuando este libro fue escrito, la mayoría de las creencias en las cuales se basaba el Movimiento Moderno todavía eran válidas, y lo que parecía ser una segunda edad de la máquina, tan gloriosa como la primera, nos llevó a los “Fabulosos años sesenta”... Lo que había sido prometido por la Primera Edad de la Máquina, pero nunca propiamente cumplido, ahora parecía estar a la mano.”⁴³

El concepto de historia que es característico del pensamiento de Reyner Banham se desarrolló bajo la influencia de su maestro Nikolaus Pevsner y los conceptos seminales de la historia del arte alemana.⁴⁴ El concepto del *Zeitgeist*, en la forma específica de la edad de la máquina, son las raíces de *Theory and Design*. Banham ve la presencia de un espíritu de la edad en cada período, uno que debiera expresarse en todas las creaciones y actividades de ese período. Así, este concepto de lo abstracto, influyó en todas las ideas de los arquitectos y artistas que trabajaron entre 1910 y 1930. Pero Banham argumenta que, con la excepción de los futuristas, ninguno de estos artistas creativos entendió la verdadera esencia de la edad de la máquina; sea como fuere, ellos no transcribieron esa esencia en una estética apropiada para esa época, la estética de la máquina muy ajena a la tradición (fig. 5.3).

⁴² Banham, *A Home is not a House*, pp. 58–59.

⁴³ Véase Banham, *Theory and Design*, introducción a la segunda edición, 1980, p. 10.

⁴⁴ *Theory and Design* fue dedicada primero que a nadie a “Nikolaus Pevsner por el impulso original, y por la guía dada constantemente y sin recelos. Banham vio a Pevsner como su mentor y siempre lo apoyo como si fuera una autoridad. Véase, por ejemplo, Banham, *Pevsner's Progress*, una revisión del “ofensivo” libro *Morality and Architecture* de David Watkin.

Adolfo Loos, fue el primer arquitecto del período en cuestión en percibir el verdadero significado de su *Zeitgeist*. En el ensayo titulado “Architektur,” Banham prendió una frase de importancia decisiva: “Sin la dirección de un arquitecto, *'der Baumeister konnte nur Hauser bauen: im Stile seiner Zeit.'*”⁴⁵ Campesinos e ingenieros —los últimos vistos como nobles salvajes, una idea que Banham había leído en las escrituras de Marinetti y Le Corbusier— construyen espontáneamente en el *Zeitgeist*. Los arquitectos, por otra parte, laboran bajo la pesada carga de su educación, la inercia de la cual (la herencia de las Bellas Artes, en el caso de Perret y Le Corbusier) les impide precisamente seguir ese espíritu.

Banham vio la silla compuesta con tubo de acero diseñada por el Mart Stam y mejorada por Ludwig Mies van der Rohe y Marcel Breuer, como una de las mejores expresiones del *Zeitgeist* de los años veinte. Él creyó que su inmediata aceptación y proliferación demostraba que la silla había sido casi una creación *anónima*, automática del *Zeitgeist* —como las creaciones del campesino y el salvaje ingeniero / noble, o como el arbotante de Choisy.⁴⁶ Sin embargo, la expresión más adecuada de la primera edad de la máquina fue la casa Dymaxion de Fuller, la cual produjo las formas más apropiadas para las inauditas máquinas domésticas, creando un ambiente para la vida familiar que asemejaba el *Zeitgeist* reflejado en un espejo (fig. 5.4). No obstante, esa adecuación era, por necesidad, efímera. La evolución de las formas arquitectónicas es un proceso incesante y los

⁴⁵ Banham, *Theory and Design*, p. 97.

⁴⁶ Véase *ibíd.*, p. 198.

procedimientos técnicos de los cuales surgen las formas permiten sólo una interpretación literal de ellos en algún momento dado. En ese sentido, la arquitectura debiera percibirse como *agua corriendo* (en la cuál no puede pisar dos veces) de reflexiones de las transformaciones que ocurren en otros campos. Tal concepto le permite al autor ver el movimiento moderno como un evento que definitivamente pertenece al pasado y estudiarlo para aprender de su experiencia una manera de actuar en el *futuro inmediato*.

Este concepto es de especial significado para nuestra comprensión del *demárche* histórico de Banham. Él ve la historia como una especie de guía para el futuro,⁴⁷ no debido a las valiosas lecciones que puede enseñar (no cometemos los mismos errores dos veces) sino en el sentido de una perspectiva determinística que tiende a convertirse en una ciencia exacta: “La historia es para el futuro lo que los resultados de un experimento son para la gráfica. Es decir, si sé grafican los resultados de los cuales se está seguro, buscas una línea, una curva algebraica que los conecta convincentemente y lo extrapolas más allá del último punto para ver a donde podrían llevar. Así también con todas las obras mayores de filosofía histórica: ellos extrapolan las tendencias presentes en la condición futura de los hombres.⁴⁸ Este determinismo histórico que Banham probablemente heredó de Pevsner, debería hacer posible que el historiador de la arquitectura predijera los desarrollos del futuro inmediato y —ahora moviéndose en dirección opuesta— para dibujar, anticipadamente, la curva

⁴⁷ “La historia es nuestra única guía al futuro”, (Banham, *The History of the Immediate Future*, p. 252.)

algebraica del futuro en sus escrituras históricas, las cuales ahora resultan ser *textos de la anticipación*.

El uso del concepto de *Zeitgeist* impulsó a Banham a introducir dos términos más importantes: la *corriente principal* y la *datación equivocada*.

El movimiento moderno estuvo muy lejos de abrazar todas las actividades arquitectónicas de los años veinte. Los proyectos de Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, fueron sólo una pequeña minoría de las obras construidas durante ese período. Por otra parte, estos fueron los proyectos que determinaron las coordenadas de la *corriente principal* de la arquitectura moderna: la corriente principal no es el común denominador de todas las diversas corrientes presentes en una era particular, ni incluso es la corriente cuantitativamente predominante. Es un producto mental del historiador, quien desde su punto de vista contemporáneo trazó el hilo conductor de la evolución histórica. En el espíritu del análisis de Banham, la historia de la arquitectura es menos una sucesión de estilos cerrados que una reflexión de las transformaciones del *Zeitgeist*, las cuales se integra a la corriente principal.

Este tipo de determinismo no puede operar sin la *datación equivocada*. La expresión arquitectónica que constituye la corriente principal de un período dado no empieza, o se detiene, de repente. Muchos de sus componentes pueden ser encontrados en numerosos proyectos que predatan o siguen su propio punto de culminación. Al igual que Pevsner, Banham buscó los

⁴⁸ Banham, *The History of the Immediate Future*, p. 252.

proyectos y personalidades que representaban las ideas dominantes del movimiento moderno sin limitarse ellos mismos a los límites cronológicos del período dentro del cual prevaleció ese movimiento. Banham se refiere a los precursores, los pioneros y profetas que anticiparon los proyectos de los años venideros: “Sólo la fecha 1913, bajo la firma de Sant’Elia y un suave borde de art nouveau, daría a suponer que no se había hecho en los tardíos años veinte o incluso los años treinta” (ver fig. 53).⁴⁹ Para el historiador, la datación equivocada siempre funciona en el sentido de la anticipación: cuando la obra de los precursores o maestros deja de ser pionera y se desvía lejos de la corriente principal, ya no puede ser de interés para el historiador o el crítico. La historia de la arquitectura es una clasificación lineal de movimientos que vienen a dominar por lo que se refiere al prestigio e influencia y siguen tras otro en un curso dado de evolución. Las palabras *corriente principal* nos impacta como una metáfora muy exitosa para este enfoque a las escrituras históricas como los *textos de la anticipación* o como las *guías* para el futuro inmediato.

LOS PRINCIPIOS SEMINALES DE ARQUITECTURA

Al leer entre líneas, se puede descubrir una postura sobre la esencia de la arquitectura a lo largo del libro de Banham: *la construcción y función no pueden existir sin la estética*. El autor es repetidamente crítico tanto del funcionalismo determinante (la forma sigue a la función) como del racionalismo tecnológico (la forma sigue a la técnica) en su esfuerzo por

⁴⁹ Banham, *Theory and Design*, p. 132.

demostrar que las palabras *funcionalismo* y *racionalismo*, usadas incluso en los años treinta para describir la arquitectura progresiva de los años veinte, son vehículos para significados formulados por historiadores y críticos que no reflejan las ideas de los arquitectos más importantes del período en cuestión: “En ninguna parte entre las mayores figuras de los años veinte se podrá encontrar un funcionalista puro, un arquitecto que diseñe completamente sin las intenciones estéticas.”⁵⁰

La actitud de Banham hacia Choisy es ambivalente. Él rechaza tanto la vista de forma en la arquitectura como la consecuencia lógica de la técnica y el racionalismo de Choisy, los cuales Banham reduce a cinco conceptos seminales: “La lógica, el análisis, la función, la economía, el desempeño.”⁵¹

Sin embargo —aún implícitamente— él acepta la adecuación espontánea de la técnica y el *Zeitgeist* en el sentido del salvaje ingeniero / noble estipulado por Loos. En este sentido, la arquitectura de la primera edad de la máquina surge como el tercer gran estilo después del Dórico⁵² y el Gótico,⁵³ hasta el punto en el cual los dos estilos fueron los productos (como la edad de la máquina fue para Banham) de una interacción única entre la fe en el progreso (dando vida a toda la sociedad) y las grandes innovaciones tecnológicas.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 162.

⁵¹ Véase *ibíd.*, p. 30.

⁵² “Para [Choisy] Dórico es un estilo reformista, una revolución contra la decoración aplicada en épocas anteriores. Un arquitecto que buscaba, por sobre todo, una severa línea de la belleza... nuevos tipos, más abstractos y más simples” (*Ibíd.*, p. 32).

⁵³ “El gótico ... fue uno de los estilos preferidos por Choisy, porque a su parecer constituye la culminación del método lógico en la estructura. El edificio se convierte en un ser organizado cuya cada parte constituye un miembro viviente, su forma gobernada no por modelos tradicionales, sin por su función, y sólo por su función” (*Ibíd.*, p. 30).

Su actitud hacia Guadet, es igualmente ambivalente. Banham admite el enfoque del temprano siglo XX de la arquitectura “en términos de un distinto y definido volumen para cada distinta y definida función, compuesto de tal manera que esta distinción y definición era evidentes.”⁵⁴

De hecho, Banham cree que tal enfoque, el cual es resultado de la composición elemental de Guadet —si descuenta la estética académica de sus dibujos— regresó en una forma positiva a la arquitectura de la primera edad de la máquina y especialmente en el proyecto de Le Corbusier para la Liga de Naciones.⁵⁵

En ambos casos, Banham agrega a los conceptos abstractos de construcción y función un suplemento de estética, el cual es esencial si los edificios han de convertirse en *arquitectura*. Las innovaciones tecnológicas y su aplicación racional en la construcción de edificios que respetan la disposición funcional de usos, no son suficientes para generar una nueva arquitectura. También se necesitan formas. Lo que se requiere es una estética que no pueda separarse de las innovaciones técnicas y los usos comunes de la época. Por consiguiente, la estética será bastante diferente de la estética del pasado. Esto es él porqué Banham rechaza los edificios industriales de Behrens, Gropius y Meyer los cuales ve como nuevas técnicas y nuevas funciones congregadas de la manera académica enseñada por las Bellas Artes. Banham, por lo menos, no podría esperar que la nueva disciplina estética surgiera de las Escuelas de Arquitectura. La resolución

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 20.

⁵⁵ Véase *ibíd.*, p. 21.

de las contradicciones arquitectónicas debe buscarse en los campos de la pintura y la escultura, en la convergencia de ideas futuristas y formas cubistas que encontraron su expresión más exitosa hacia el fin de la Primera Guerra Mundial en los proyectos de De Stijl. Por tanto la definición de este suplemento decisivo y de la relación entre él, la construcción y la función es clave para comprender la esencia de la arquitectura.

Banham define la arquitectura como una convergencia de la organización espacial de las necesidades biológicas del hombre y la experiencia percibida de ese espacio en una estructura que usa los más recientes logros de la ciencia y la tecnología. Él introduce el concepto de *función biológica* en el sentido de un humanismo que trasciende las distinciones sociales. La labor del arquitecto es componer edificios al ensamblar funciones biológicas, pero el espacio que él crea no debe ser totalmente determinado por un programa para habitar y por consideraciones financieras. Banham propone un funcionalismo *no determinante*, uno que de la libertad necesaria para el desarrollo de una estética que es independiente de la función.

Este espacio existe en conexión con el cuerpo. El hombre se torna consciente del espacio al ubicarlo en el nivel de la vista, contacto, olor y oído. En lugar del espacio percibido como una especie de *Einführung*, Banham propone un espacio que toca los órganos humanos de percepción por medios directos, físicos. La formulación de una ciencia moderna de

visión basada en la contribución hecha por el arte moderno, en un enfoque decisivamente moderno a las experiencias visuales no artísticas, en las propiedades táctiles de los materiales y en el uso de la luz para crear las masas esculturales, decide las condiciones de una estética controladas por el espíritu de la época.

Las formas de este tipo, fertilizadas orgánicamente por principios comunes a la arquitectura y a la tecnología, no pueden mantenerse estables. Reducirlos a las fórmulas comunes sería interrumpir el proceso evolutivo de la tecnología, estableciendo un nuevo academicismo similar al cual sucumbió el movimiento moderno. El contraste que Banham propone entre el Adler Cabriolet de Walter Gropius y el taxi de Dymaxion de Buckminster Fuller ofrece la evidencia para esta postura (fig. 5 5):

Tan pronto como el desempeño hizo necesario agrupar los componentes de un vehículo en una cáscara aerodinámica compacta, el eslabón visual entre el Estilo Internacional y la tecnología se rompió... En los... primeros años treinta, Walter Gropius diseñó una serie de modelos estrechamente relacionados para los automóviles de Adler. Estas fueron estructuras hermosamente concebidas, con mucha ingenio en sus interiores, incluyendo cosas tales como asientos reclinables, pero no muestran conciencia de la revolución en las formas del vehículo que estaba ocurriendo en ese momento; pero siguen siendo composiciones elementales y además de las mejoras mecánicas en el chasis, el motor y la transmisión, de las cuales Gropius no fue responsable, no representan mejoras sobre los modelos que

se habían ilustrado en **Vers une Architecture**. Por otra parte, encontramos que Fuller justifica su hablar despreciativamente del Estilo Internacional al diseñar, en 1933, un vehículo totalmente tan avanzado como los automóviles de Burney y al revelar de esta manera cierto entendimiento de la tecnología por la mente, el cual el Estilo Internacional no había podido adquirir.⁵⁶

La estética de la experiencia espacial depende del constante cambio de todos sus términos. En esta arquitectura —diseñada para el hombre— la forma no sigue a la función. Es un suplemento esencial aunque libre. Obedece a otras reglas, reglas que difícilmente son específicas y que constantemente están cambiando para guardar el paso con la evolución del *Zeitgeist*. El desideratum para esta arquitectura no es el objeto producido, sino el hombre. El propio Banham usó las palabras de Molí-Nagy: “El hombre, no el producto, es la intención.”⁵⁷ El objetivo es, entonces, armonizar al hombre como un organismo con el ambiente construido usando los más recientes logros de la tecnología. La técnica se pone al servicio de la función biológica y estética, los dos polos que determinan la arquitectura para el hombre moderno y que, aunque anunciado hacia el final de la primera edad de la máquina, realmente no se volvió posible hasta el alba de la segunda.

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 328–329.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 314, 319.

CAPÍTULO 6.

En Tiempos Pasados, en Tiempos Futuros

DURANTE LOS CINCUENTAS, la incertidumbre hacia los proyectos de la arquitectura moderna creció constantemente; a principios de los sesenta, se cuestionó abiertamente en los escritos de Reyner Banham. Tomando como punto de partida una crisis más generalizada de los valores establecidos, los historiadores de las generaciones más jóvenes, proyectaron sus dudas sobre la pertinencia de las genealogías y las interpretaciones presentadas —y al mismo tiempo, intentaron en sus propios textos históricos restaurar la verdad y explorar el significado de la investigación histórica en un sentido más amplio. Estos esfuerzos propusieron nuevas condiciones y direcciones que dismantelaron el concepto y la unidad de un movimiento moderno. Por una parte, investigaron la relación entre las intenciones de los arquitectos modernos y la realidad de sus proyectos —esto es, la relación entre las ideas y las formas. Por el otro, se esforzaron en restaurar la continuidad histórica de la ciudad en nombre de una reevaluación total del pasado. A inicios de los sesentas, la historia había llegado a ser un medio para la deliberación teórica teniendo como objetivo el acentuar la fragilidad del movimiento moderno, con el único propósito de allanar el camino para una arquitectura diferente y esencialmente *inminente*.

Peter Collins,¹ un historiador británico y teórico de la arquitectura estuvo entre los más destacados representantes de este período de regeneración. Su libro más importante, *Changing ideals in Modern Architecture, 1750–1950*,² fue de una importancia catalítica para el rumbo que siguió la arquitectura en los años setentas y ochentas. En sus páginas, Collins intentó por todos los medios definir los principios de la arquitectura con el objetivo de reintroducir la teoría de construir en la práctica de la arquitectura. También creía que el estudio de la manera en la cual la gente había construido en el pasado y el estudio de la manera en que la gente construye en el presente, eran dos cosas totalmente diferentes y sin embargo, inseparables. Como resultado, *Changing ideals* es notable por la constante coexistencia de una postura teórica sobre el *ser* de la arquitectura y una reevaluación positiva de la historia. Por otro lado, el libro no registra, clasifica o tan siquiera describe los edificios de la arquitectura moderna. Su lectura claramente requiere un conocimiento de los trabajos históricos fundamentales de Hitchcock y Giedion:

Los cambios que ocurren en la apariencia de los edificios durante estos dos siglos han sido completamente analizados por Henry-Russell Hitchcock, así como

¹ Peter Collins (1920–1981) estudió arquitectura en el Leeds College of Art. Durante un tiempo, trabajó en Francia en el diseño de estructuras de concreto reforzado, principalmente en Le Havre de Auguste Perret. Desde 1956 hasta su muerte, enseñó Historia y Teoría de la Arquitectura en la McGill University de Montreal. Para mayor información sobre su vida y obra, Véase John Bland, “Peter Collins, Society of Architectural Historians”, *Newsletter* 26, no. 2 (Abril de 1982), pp. 4–5.

² Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, (London: Faber & Faber, 1965). Dos reimpresiones llegaron en 1970 y 1971. En 1967, el libro fue publicado en Canadá, donde Collins enseñaba (Montreal: McGill-Queen's University Press). Después llegaron más reimpresiones y más recientemente, en 1998, una segunda edición, con un prólogo de Kenneth Frampton. Una traducción al italiano, se fue publicada en 1972, al español en 1973 y al chino en 1987. Citaré de la edición original. Collins escribió dos importantes libros. El primero, *Concrete, the Vision of a New Architecture- A Study of Auguste Perret and His Precursors*, (London: Faber & Faber, 1959), es simultáneamente una genealogía sobre el uso de concreto reforzado en la arquitectura y una monografía sobre Auguste Perret, para quien Collins tenía un gran respeto, mientras que *Architectural Judgement*, (London: Faber & Faber; Montreal: McGill-Queen's University Press, 1971), es un estudio comparativo de la arquitectura y el proceso judicial, el cual se enfoca en la manera de pensar detrás de las decisiones tomadas en la práctica de la arquitectura. También véase “Peter Collins: Selected Writings”, en *Fifth Column* 4, no. 3–4 (Verano de 1984), pp. 3–96 —una colección de 26 artículos y documentos de revistas de Collins, con una bibliografía más completa (pp. 95–96) .

también, los orígenes de la arquitectura contemporánea han sido totalmente analizados por Sigfried Giedion, y ya que los libros de estos dos autores son textos estándares (los cuales pueden finalmente estar elaborados con pruebas adicionales, permanecerán, sin embargo, como una clásica exposición de sus temas), podría parecer pretencioso el sugerir que un tercer enfoque pudiera contribuir a un completo entendimiento de este período.³

Por consiguiente, la tarea de Collins está confinada a un análisis de *los ideales* que los arquitectos habían expresado en sus proyectos entre el despertar de la era moderna y los años cincuentas —la década durante la cual sus propios pensamientos habían llegado a la madurez. La ausencia de tal análisis, es el principal defecto que él mismo reconoce en los trabajos de los historiadores que tanto admira:

Aún trabajos de este tipo aquí mencionados poseen inevitablemente una limitación inherente en que están involucrados esencialmente con la evolución de las formas, más que con los cambios en aquellos ideales que los produjeron y esto tiende a minimizar uno de los factores más importantes en un diseño arquitectónico, es decir, los motivos que dictan el carácter del trabajo del arquitecto.⁴

Se concluye que su mismo trabajo se presenta como una revisión crítica y una integración sustantiva de las historias modernas de la arquitectura.

Collins descansa los cimientos de sus trabajos en una crítica negativa del movimiento moderno, esto es, de la arquitectura de vanguardia, el cual se desarrolló entre el final de la primera guerra mundial hasta mediados de los años treinta. Para él, la personalidad más

³ Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 16.

⁴ *Ibíd.*

importante de la primera mitad del siglo XX fue Auguste Perret, a quien describe como un descendiente de Viollet-le-Duc y Julien Guadet. Como contraste, Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe y los arquitectos del estilo internacional son tratados como *dadores de forma*, quienes distorsionaron los principios fundamentales de la arquitectura porque enfatizaron los parámetros artísticos en detrimento del racionalismo puro.⁵ Collins es igualmente crítico de los historiadores —Pevsner y Giedion— por fundar la genealogía de esta arquitectura en la evolución de formas y así estableciendo un rompimiento entre la arquitectura moderna y los “estilos históricos” del siglo XIX.

Él haber afirmado que la historia no es simplemente el estudio de la evolución del fenómeno, sino que, por encima de todo, es un estudio de cambios muchos más complejos en las ideas por las cuales se produce el fenómeno, Collins busca luego el punto de partida de la arquitectura moderna y la formulación de sus principios que fueron más tempranos que aquellas mutaciones morfológicas que los historiadores del arte han percibido. “Los cambios de estilo en el arte,” argumenta —poniendo de manifiesto su desacuerdo con Pevsner— “resultan de alternar las ideas antiteóricas más que de cualquier otro proceso de evolución que se desarrolla a través de un camino constante.”⁶ Esto lleva a Collins nuevamente al punto en que se encuentra con los orígenes reales de la arquitectura moderna: la puesta de nuevos principios radicales en los campos de las ciencias y las ideas que alrededor de 1750, provocaron un profundo cambio en el pensamiento de la arquitectura y la práctica. Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, John Soane y Jean-Nicolas-Louis Durand, fueron los representativos principales de esta *revolución* (fig. 6.1). En vez de confinarse a una reinterpretación de los principios establecidos de la

⁵ Véase Peter Collins, “The Form-Givers,” en *Perspecta* 7, (1961), pp. 91–96.

tradición clásica y consolidar su construcción, estos arquitectos cuestionaron la esencia en sí, de dichos principios. Ellos son, entonces, los verdaderos pioneros de la arquitectura moderna. Collins delinea un paralelo entre Soane y Le Corbusier y escribe expresando su aprobación de Kaufmann por delinear un paralelo entre Ledoux y Le Corbusier⁷, Entonces realiza un giro y sigue un curso opuesto y preciso a través del período de incertidumbre y conmoción que dura desde 1750 a 1950 el cual hace posible, en la segunda mitad del siglo veinte, la transición de la arquitectura del período clásico, al período clásico de la arquitectura moderna. Su historia luego se acerca a un cierre alrededor de 1950, el período cuando los últimos proyectos de Perret coinciden con los primeros proyectos importantes de Louis Kahn (tal como la Galería de Arte de la Universidad de Yale). Para este momento, un conjunto de suposiciones ha sido formulado, uno que nos permite percibir la arquitectura moderna como un todo integrado, completamente capaz de compararse con el conjunto de arquitectura clásica precedente a 1750:

La década que vio el fin de la segunda guerra mundial, marca así una etapa definitiva en la evolución de la arquitectura moderna, ya que es probablemente justo decir que la habilidad de criticar edificios individuales de acuerdo a los principios establecidos, en la manera iniciada por J. F. Blondel hace dos siglos, implica la existencia de un estilo genuino —uno podría decir que de un clasicismo genuino. Este sentido de certeza, no existió a mediados del siglo XVII, I ni a mediados del siglo XX, a pesar de los reñidos esfuerzos de los críticos para defender los principios que creían deberían ser universalmente aceptados por sus contemporáneos, aún así, aparentemente ahora hemos alcanzado la etapa donde

⁶ Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 28.

*estamos seguros de nuestros principios así, como lo estaban los arquitectos clásicos antes de 1750.*⁸

El período de 1750 a 1950, fue así una era de declaraciones que culminó en un nuevo período de estabilidad. Ese período, una continuación natural del anterior, porta todas las marcas de duración y de ortodoxia que están generalmente asociadas con el clasicismo.⁹

LA ARQUITECTURA EN EL MUNDO DE LAS IDEAS

Como hemos visto, Collins conectó el inicio de la arquitectura moderna con los cambios radicales que se llevaron a cabo en la sociedad a finales del siglo XVIII. Mientras que él enfatiza el surgimiento de las ciencias sociales —entre las que destaca de manera especial la historia— no hace referencia alguna a la economía o a las relaciones sociales. Su teoría de arquitectura moderna toma forma bajo la presión de cambios filosóficos y culturales más que como resultado de innovaciones técnicas y materiales. Era la misma presión que preparó el terreno para la aceptación de una arquitectura derivada de los cambios en el estilo de vida y las estructuras económicas del pasado traídos por la Revolución Industrial.¹⁰ “Aún como probaron ser, con toda la influencia que ejercieron estos factores económicos, la fuente inmediata de los cambios en las ideas de la arquitectura fue más filosófica y principalmente derivados de un nuevo tipo de conciencia la cual podemos llamar la conciencia de la historia.”¹¹ La interpretación de Collins siguió un curso opuesto

⁷ Véase *ibíd.*, pp. 21–24.

⁸ *Ibíd.*, p. 263.

⁹ El clasicismo de Collins, es un conjunto de supuestos que define los componentes de la arquitectura (su vocabulario) y las reglas para armarlas (su sintaxis); Véase *ibíd.*, Pp. 28,141, 256, 295.

¹⁰ Véase *ibíd.*, pp. 29–30.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 30.

al de la historia materialista de Benévolo y el mundo inconsistente de ideas precede el mundo de los estados materiales.

Sin embargo, Collins hace uso —aunque raramente— de la posición económica y social de los clientes para poder explicar ciertos aspectos del fenómeno de la arquitectura. La búsqueda incontrolable para la innovación y la variedad mejor ejemplificada por el furor por las “locuras” que ocurrieron alrededor de 1775, es descrita como un capricho por parte de los banqueros y otros que se habían beneficiado a partir del auge del sistema capitalista.¹² Mediante esta observación, Collins enfatiza la distinción social entre aristócratas y los *nuevos ricos*, la cual cree, que se encuentra detrás de la distinción estética entre lo clásico y lo gótico, entre la belleza y lo sublime. Con Horace Walpole y D’Alembert, argumenta que el *buen gusto* es necesario antes de que las bellezas de la arquitectura clásica puedan ser apreciadas, mientras que la *pasión* es suficiente para que lo gótico haga su efecto. Como resultado, la sublimidad puede ser apreciada por todos, mientras que la belleza es accesible solo para los hombres de gusto.¹³ Esto explica tanto la preferencia de la nueva clase social para el sencillo encanto de lo pintoresco (que culmina en el culto de lo gótico) como el tiempo que estuvo presente la tradición clásica en la aristocracia.¹⁴ La manera en que estos pensamientos están redactados, nos hace suponer que el mismo Collins está del lado de la belleza y nos permite formular la hipótesis de la existencia de un criterio tácito o subconsciente (quizá de una naturaleza política) que casi se infiltran de manera invisible en sus juicios que de otra manera serían neutrales y estrictamente históricos. La hipótesis es sumamente difícil de confirmar durante los años

¹² Véase *ibíd.*, pp. 29–30, 43–57.

¹³ Véase *ibíd.*, pp. 52–53.

¹⁴ Véase *ibíd.*, p. 52.

veintes, cuando podemos sentir la presencia constante de un parámetro político cuya existencia ha sido extremada y cuidadosamente guardada.

La esencia de la arquitectura no se ve que contenga algún plan para la reforma social. Aunque Collins reconoce la presencia de esta dimensión en las proposiciones de algunos arquitectos y críticos del período que estudia —desde Ledoux hasta John Ruskin y William Morris¹⁵— no existe algún deseo aparente de declarar visiones sociales por su parte. Una postura tácita así, puede ser leída entrelíneas de sus páginas idealistas, pero en el caso de Hitchcock —a quien Collins admira— su presencia indefinida no conduce a una postura definitiva: no es la obligación de la arquitectura ser buena o no ser buena (moralismo radical) o ser hermosa, o no hermosa (estética radical),¹⁶ sino únicamente ser *oecodómica* (el arte de construir)¹⁷ —una definición que exploraremos más adelante. Como resultado de esta ausencia de visión social, no hay una visión global, tampoco de la ciudad o de sus problemas sociales. Collins no está interesado en la planeación de la ciudad como respuesta a la crisis en la ciudad industrial. Rechaza la intervención urbana, la cual interrumpe las estructuras existentes (como en el caso de el Plan Voisin de Le Corbusier), y como luego veremos, propone la continuidad histórica de las ciudades de una manera que predice las preocupaciones que más tarde surgirán. Las coordenadas políticas y sociales involucradas en la producción en masa de viviendas de bajo costo en la primera mitad del siglo veinte son consideraciones inapropiadas para su enfoque.

¹⁵ Véase *ibíd.*, pp. 106–110.

¹⁶ Véase *ibíd.*, pp. 110.

¹⁷ Véase Peter Collins, “Oecodomics”, en *Architectural Review* 841, (Marzo de 1967), pp.175–177.

El trabajo de Collins está marcado por un concepto de historia cuyos fundamentos radican en el enfoque idealista de R. G. Collingwood.¹⁸ La filosofía crítica de Collingwood siguió los pasos de Giambattista Vico y Benedetto Croce,¹⁹ que presentan la historia como una ley imaginaria de la experiencia humana del pasado. La influencia de Collingwood es una medida de la brecha que separa a Collins de los historiadores del arte, quienes identificaron los cimientos del movimiento moderno en la evolución de las formas. Para estos historiadores, los edificios eran fenómenos físicos cuya realidad era confinada a una imagen que podría ser analizada por sí misma. Collins, por otro lado, sostuvo que los eventos de la arquitectura no deberían ser reducidos al nivel de mero fenómeno físico: son experiencias humanas mediante los cuales los análisis históricos pueden hacerse para revelar los ideales que están en sus dimensiones incorpóreas.²⁰ El concepto de experiencia, vista como una manifestación imperceptible de ideas, yace así en el corazón de esta historia.

En esta conexión, Collins está completamente de acuerdo con Collingwood. El historiador debería estudiar primero el fenómeno para que sea capaz de capturar las ideas que las apoyan: Si él logra comprender su más profundo significado, tendrá que moverse del exterior de los eventos hacia el interior. “Para la historia,” escribió Collingwood, “el objeto que a ser descubierto no es el mero evento, sino el pensamiento expresado en ello. El descubrir ese pensamiento, es ya entenderlo. Después de que el historiador ha verificado los

¹⁸ El arqueólogo y filósofo británico Robin George Collingwood (1889–1943), se esforzó por reconciliar la historia y la filosofía al basar su investigación filosófica en estudios históricos; su trabajo fue altamente influyente en la Gran Bretaña de la posguerra. Su obra más importante en el campo de nuestro interés aquí fue *The Idea of History*, (Oxford: Clarendon Press, 1946; reimpreso en Oxford: Oxford University Press, 1986).

¹⁹ Collingwood fue responsable por la traducción al inglés del libro de Croce sobre la filosofía de Vico: Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico*, trad. de R. G. Collingwood, (London: Macmillan, 1913).

²⁰ Véase Collingwood, *The Idea of History*, p. 214.

hechos, no existe razón alguna para investigar sus causas. Cuando él se entera de lo que pasó, él ya sabe por qué sucedió.”²¹ Collins añade, citando a Collingwood: “No es el saber que hizo la gente, sino entender lo que pensaban; esa es la definición apropiada del trabajo del historiador.”²² Teniendo como antecedente estas consideraciones, Collins busca el significado y la línea que une la arquitectura moderna en los escritos de los arquitectos quienes lo crearon, y en los textos de los teóricos y críticos quienes detallaron su curso. Esta investigación lo condujo a la conclusión que es la clave de su interpretación: en el plano de las ideas, la arquitectura moderna empieza a tomar forma tan temprano como en 1750, pero no encuentra la manera de expresarse en términos morfológicos hasta después de 1890, después de que los principales cambios tecnológicos ocurrieron en el campo de la construcción. Se concluye que el juego había comenzado mucho antes de la aparición de la vanguardia artística y arquitectónica en la primera mitad del siglo veinte. La visión idealista de la historia, es claramente incompatible con la interpretación genealógica de las formas arquitectónicas de los años veinte que recurrió a otras formas —tales como aquellos del arte moderno: “las formas no engendran más formas mediante un proceso de evolución mecánica,” escribe Collins, en su crítica de Reyner Banham. “Es precisamente la *idea* de cuáles formas pueden ser seleccionadas mas apropiadamente la que crea la arquitectura de una era en particular.”²³

La historia de Collins es, sobre todo, un caso de análisis textual. De hecho nos deja saber de antemano que él no estará tratando con las formas. Las referencias a la forma externa de los edificios son escasas y usadas frecuentemente para ilustrar sus pensamientos.

²¹ *Ibíd.*, p. 214.

²² Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 16.

²³ *Ibíd.*

Con el mismo espíritu, las ilustraciones del texto no muestran cambios en las formas, sino cambios en los ideales —esto es, en los valores estéticos, morales e intelectuales bien diferenciados de los intereses materiales de la gente. Las 40 ilustraciones, no recapitulan la evolución visual de la arquitectura moderna, sino que ilustran el *paso* del autor hacia la comprobación de sus teorías. No debe sorprendernos pues, que de las historias que hemos examinado hasta el momento, en una manera que habría sido impensable, *Changing Ideals* contiene sólo una ilustración de un edificio por uno de los tres “*maestros*” del movimiento moderno: la Unité d’Habitation in Marseilles.²⁴

Los hechos y las interpretaciones de las cuales está compuesta la narrativa de Collins, se expresan de tal manera como para enfatizar su condición verídica. Se abstiene de usar descripciones de una naturaleza no arquitectónica, aunque como luego veremos, a veces traiciona la distancia que lo separa de algunos aspectos de la era moderna. Su *paso* no es explícitamente polémico en su estructura, a pesar de la naturaleza crítica de su tratamiento de indiferencia del siglo XIX o el movimiento moderno en el XX. Collins, desde luego, no tiene más que elogios para Auguste Perret y en menor escala para Louis Kahn, pero su preferencia no está basado en el fracaso de un período previo.

La arquitectura hacia donde eleva su vista, surge de la *real* evolución de ideales y de los medios técnicos que determinan la creación arquitectónica. Sus juicios y conclusiones se derivan de una serie de investigaciones y clasificaciones que revelan el modo *real* en la cual la arquitectura ha existido durante los últimos dos siglos.

El propósito de Collins, es confirmar los cimientos verídicos de una arquitectura que en esencia aún pertenece al futuro. Su enfoque interpretativo y sus posturas están

²⁴ *Ibíd.*, plate XXXV-b.

declarados en forma de observaciones que conforman un plano de disertación objetiva, o por lo menos, un plano de discusión cuya meta es presentarse en sí como un plano de disertación objetiva. La condición verídica enfatiza la distancia en tiempo y diferencia de status que divide el estado “heroico” de los pioneros y la inducción a la creación.²⁵

Esto, desde luego, es solo una interpretación superficial: sin dudar de su erudición, Collins no es un historiador de la arquitectura en el sentido estricto de la palabra y se niega a colocarse en el plano de la investigación desinteresada de los arqueólogos y de los historiadores de arte, “quienes están interesados un poco más que en la clasificación de formas” y “tienden a ser indiferentes a la síntesis de formas / programas / tecnología / medio ambiente.”²⁶ Para Collins, los procedimientos racionales de entender el pasado, los cuales anulan las presiones de factores ajenos a las reglas de una historia verídica, involucran los procedimientos racionales en el proceso arquitectónico que anula las presiones de factores ajenos a los principios de construcción, constituyendo así la única garantía aceptable de una arquitectura sin suplementos “no–arquitectónicos.” Collins está interesado en la reintegración de la historia y en la teoría, en el plano de una práctica arquitectónica de la cual él ya se ha formado una imagen bastante específica. Su *paso* es potencialmente operativo, pero esta dimensión se derrumba a un punto de desaparición por una postura acerca de la esencia de la arquitectura que reclama la primacía de una rigidez racional y duración. La presentación de la disertación en un nivel verídico surge así como un requisito esencial para el desarrollo de su postura.

²⁵ Collins explicó su concepción del establecimiento en un artículo titulado “Thoughts about our Architectural Education”, en *AIA Journal* 68, no. 12, (Octubre de 1979), p. 60.

²⁶ Collins, “Oecodomics”, p. 177.

Como hemos visto, la búsqueda para los principios fundamentales de la arquitectura moderna, está integrada en el estudio histórico de una manera que excluya cualesquier perjuicio morfológico. Esta opción, permite a Collins revisar la formulación del racionalismo y funcionalismo sin unir la aparición de nuevas ideas a la aparición de nuevas formas. En su intento para lograr esto, revela uno de sus posturas más importantes: Él volver a usar las formas de períodos previos, argumenta, no es necesariamente contrario a los principios de la arquitectura moderna.²⁷ Este divorcio entre las formas y los principios, llegó a ser el soporte teórico para la crítica del movimiento moderno durante los sesentas y para el desarrollo de las siguientes tendencias arquitectónicas.

Para subrayar su propia creencia sobre la arquitectura y proveer un fundamento para su crítica del movimiento moderno (especialmente en Le Corbusier), Collins dedica una considerable atención a la diferencia semántica entre la *verdad* y la *sinceridad*. En la arquitectura, el concepto de verdad involucra una correspondencia objetiva entre lo que es la estructura y lo que parece ser. La sinceridad, por otro lado, es *subjetiva*: alude a una relación honesta entre el arquitecto y su proyecto. Para Collins, la verdad indica lo que le debemos a otros, mientras que la sinceridad indica lo que nos debemos a nosotros mismos. En este sentido, un arquitecto sincero no somete sus edificios a las preferencias de sus clientes o a las del público en general: los diseñaría de acuerdo a sus propias convicciones.²⁸ En los “maestros de la arquitectura mundial,” Collins reconoce el narcisismo de la sinceridad que desde Rousseau se ha extendido como un hilo a través de las artes de la era moderna; “Le Corbusier, por ejemplo, siempre ha pensado de sí mismo en

²⁷ Véase Collins, *Changing ideals in Modern Architecture*, pp. 296-298. También véase Nikolaus Pevsner, *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism*, en *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 2, (London: Thames and Hudson, 1968); originalmente publicado en *The Journal of the Royal Institute of British Architects* 68, (Abril de 1961).

este doble papel: primeramente, como un gran–intelectual, que comprende de una manera única las necesidades de la humanidad, y segundo, como el creador de los ambientes que le son siempre esencialmente ideales.²⁹ Entre más traten los arquitectos de diseñar edificios sinceros, arguye Collins, menos armonía tendrán esos edificios con su ambiente. Su indiferencia hacia su sitio, lo cuál es la consecuencia más seria de su sinceridad, se deriva principalmente del desprecio por un sistema de reglas fundadas en antecedentes compartidos de conocimientos. Muchos edificios fueron, de hecho, diseñados (especialmente después de 1919) siguiendo la línea de las experiencias personales de sus arquitectos y de acuerdo con la tendencia a regresar a la sinceridad primaria. Como resultado, privaron a la teoría de la arquitectura del significado decisivo que tenía en el pasado:

De este modo la sinceridad en la arquitectura ha significado, en efecto, empezar desde cero, o como lo define Reyner Banham; “la libertad de vivir en una casa diseñada como si las casas hubieran sido apenas inventadas.” Esto ha significado el rechazar la experiencia adquirida de nuestros ancestros, y así relaciona paradójicamente, en el mundo de la historia de las ideas, a aquellas nociones del renacimiento griego que Rousseau también puede reclamar como sus ancestros, y que hace dos siglos, fueron responsables de un tipo de Primitivismo que buscaba nuevas raíces arquitectónicas en el más remoto pasado.³⁰

OECONDÓMICS Y LOS PRINCIPIOS DE LA ARQUITECTURA

²⁸ Véase Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pp. 248–253.

²⁹ *Ibíd.*, p. 249.

³⁰ *Ibíd.*, p. 253.

La búsqueda de la sinceridad no es una simple reflexión de la crisis de la verdad, y por lo tanto, de la crisis en el racionalismo: de hecho, es más representativo de una crisis profunda en la arquitectura. Collins ve el predicamento del movimiento moderno como una consecuencia de su eliminación del conjunto de la teoría clásica y lo que era en efecto el derrocamiento de los principios de la arquitectura.³¹ Para él, los tres principios fundamentales de *firmitas, utilitas y venustas* no pueden ser cancelados. Otros, tales como el concepto de *espacio*, se les podría añadir, y mayor énfasis podría ser agregado a uno más que a otro, o el significado del tercer principio (la belleza arquitectónica) podría cambiar, pero si lo más deseado continúa siendo la “buena arquitectura” entonces la validez de la trinidad de Vitruvio no puede ser negada. Una tesis particularmente sin ambigüedades puede ser vista tomando forma tácitamente: *Hay la necesidad (para la reconstrucción) de una teoría de la arquitectura*. Esta exigencia crítica está expresada en *Changing Ideals* y en la mayoría de los otros trabajos de Collins. Al mismo tiempo, él toma a su cargo una redefinición de los principios fundamentales como para que se les permita funcionar como un catalizador en la regeneración de una arquitectura capaz de combinar creación con razón —en el espíritu de su muy estimado Auguste Perret: “La construcción es la lengua materna de la arquitectura; el arquitecto es el poeta que piensa y habla en construcción.”³²

Collins basó los cimientos de su creencia sobre la teoría de la arquitectura en el concepto de *raciocinio* como lo definió Vitruvio: “Teoría es lo que puede explicar y analizar las construcciones materiales por medio de la destreza y de la razón.”³³ En otras

³¹ Véase *ibíd.*, p. 22.

³² Auguste Perret, *Contribution a une théorie de l'architecture*, (Paris: André Wahl, 1952), citado en *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 178, de Collins. Para la conjunción de la reacción y razón, o del arte y la ciencia, también véase *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 134, de Collins.

³³ Collins, “Oeconomics”, p. 176. La definición es la segunda parte de la diferenciación que Vitruvius hace entre teoría y práctica.

palabras, la teoría es la suma total del conocimiento académico que es esencial para diseñar un edificio, como opuesto a la suma total de la experiencia práctica necesaria para el mismo propósito.³⁴

Collins también reconoce la naturaleza seminal del tratado de León Battista Alberti³⁵ y propone el neologismo *oecodómics* como un equivalente, con raíces griegas, a *re aedificatoria*, el cual para él, es la mejor expresión de su propia creencia sobre la teoría de la arquitectura.³⁶ El neologismo presupone una distinción fundamental entre la teoría del arte y la teoría de la arquitectura. El primero, el cuál Collins no aprueba, ve la arquitectura como la aplicación de una filosofía más común de arte a una categoría especial de arte. Este punto de vista era vigente aún en tiempo de Vasari, aunque no tomó su forma final hasta después de 1750 y se mantuvo en el punto de convergencia de tres posturas: (1) es posible elaborar una teoría de belleza sin referencia a la función; (2) la teoría de la belleza puede ser aplicada a todas las cosas percibidas por los sentidos; y (3) el concepto de belleza es una faceta de un entendimiento más amplio del estímulo sensorial que da significado a la vida. La otra teoría —que aplaude Collins— trata la arquitectura como un objeto separado, una que mantiene la relación con la teoría de las otras artes pero que se desarrolla independientemente de ellas y se refiere exclusivamente al arte de la construcción.

El concepto de *oecodómics*, se basa en la trinidad de Vitruvio de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.³⁷ El orden de estos principios, los cuales son esenciales para la buena

³⁴ Véase ibíd.

³⁵ “La idea de que la arquitectura es el arte de construir fue insinuada por Alberti en el primer tratado publicado sobre la teoría de la arquitectura, *De re aedificatoria*,” (Peter Collins, *Theory of Architecture*, *Encyclopedia Britannica*, 15th ed., 19741, s.v. “Architecture”, vol. 1, p. 1112).

³⁶ Véase Collins, “Oecodomics”, p. 1751.

³⁷ “La comodidad, firmeza y deleite” fueron, como hemos visto, también para Geoffrey Scott los tres prerrequisitos de la “buena construcción”, a quien Collins identificó —junto con R. G. Collingwood, John

arquitectura, no es de ninguna manera aleatoria. Collins regresa a la jerarquía de Vitruvio para contender —incorrectamente como sucede— que Alberti y Palladio le dieran el lugar de honor a *utilitas*. Para Collins *venustas* debería estar ciertamente en tercer lugar. Para evitar estas connotaciones eróticas de placer —ya que en Vitruvius; *venustas* se definió como las propiedades visibles de la arquitectura, al empezar con una referencia antropomorfológica derivada de Venus y de ahí como amor o “encanto”— Collins también propone que esta definición debería ser reemplazada por *amoenitas*; de Alberti, el cuál a su vez, está dividido entre *pulchritudo* (la propiedad, que pertenece a la proporción, que constituye la esencia del encanto arquitectónico) y *ornamentum* (la propiedad de lo conveniente), para relacionar la arquitectura a la función y ambiente en la dirección del *decorum*.³⁸

Utilitas, el cual determina que los espacios deberían ser arreglados en la manera más apropiada para su uso, es presentada como un concepto evidente en sí y es puesto en segundo lugar. Determina el plano del funcionalismo, como la *obediencia al programa*, esto es, al grupo de funciones al cual el edificio debe ser conformado. Collins utiliza esta definición para evitar las connotaciones actuales de funcionalismo, especialmente en sus interpretaciones mecanicistas. Por ejemplo, él cuestiona el valor absoluto que generalmente es presentado en el axioma *la forma sigue a la función*, argumentando que de hecho la

Summerson y Auguste Perret— como sus “maestros”. Véase Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*, (London: Constable, 1914; edición revisada con un epílogo, 1924).

³⁸ En este caso estoy usando la terminología de Collins tal y como aparece en *Theory of Architecture*, (pp. 1112–1114). Para el significado particular de *amoenitas* en Collins véase también su *Architectural Judgement*, pp. 192–193. Él utiliza los principios de Alberti libremente para hacerlos más adaptables para construir los principios de su propia teoría de la arquitectura. Para el significado original de los principios de Alberti, véase Françoise Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*, (Cambridge: MIT Press, 1997).

función a menudo sigue la forma.³⁹ También hace referencia al significado especial según el programa por otro de sus “maestros,” John Summerson, en su búsqueda de las definiciones de teoría en la arquitectura moderna.⁴⁰

El sistema arquitectónico de Collins alcanza su clímax en *firmitas*, el cuál destaca el plano de *racionalismo*.⁴¹ De acuerdo a su manera de pensar, las formas arquitectónicas tienen una explicación racional; asimismo, no pueden ser explicados si no están correlacionados con las leyes de la ciencia: “El Racionalismo es quieto, y siempre deberá ser la columna vertebral de cualquier teoría válida de arquitectura, no importando que tan profundamente la alianza entre la arquitectura y el sentimiento pudiera ser explorada, la alianza entre la arquitectura y la ciencia siempre debe ser la base final de la existencia.”

⁴²La primacía de este principio está basada en la definición general de la arquitectura como *oecodómics* y con la idea; prestada por Perret, que las funciones están en un estado de cambios constantes mientras que la estructura permanece. Entonces, hay una diferencia entre el significado adherido a *firmitas* y aquél de *necesitas*, por lo menos en el sentido rígido al que Benévolo le dio. La esencia de *firmitas*, se deriva de la relación entre la estabilidad real y la aparente. Collins cree que un edificio no sólo debería *ser* sólido; también debe *verse* sólido. Su teoría así apunta a implementar ciertos ideales que se refieran al medio ambiente arquitectónico, con una concepción más amplia de economía que tiende hacia la dirección de la *oecodómics* de Vitruvio. Esta postura, la cuál refleja la oposición de Collins a la arbitrariedad y la “forma pura” de una arquitectura diseñada por

³⁹ Véase Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pp. 151, 155, 227ff., 298.

⁴⁰ Véase John Summerson, “The Case for a Theory of Modern Architecture”, *Journal of the Royal Institute of British Architects* 64, (Junio de 1957), pp. 307-313, y Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 298.

⁴¹ Véase Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 298.

⁴² *Ibíd.*, p. 199.

los “dadores de forma,” adquiere su dimensión real en la delicada distinción entre sinceridad y verdad ya que hemos examinado.

La postura de Collins es bastante clara: *la arquitectura no es arte*, porque sus dos principios fundamentales, *utilitas* y *firmitas*, no tienen valores interiores algunos que estén conectados de alguna manera con el arte. Dejando a un lado esta cuestión, él produce una definición sumamente interesante *del paso* del arquitecto mientras que al mismo tiempo aclara la relación entre arte y arquitectura:

*Un arquitecto no llega a su producto terminado exclusivamente por una secuencia de racionalizaciones, como un científico, o a través de los trabajos del **Zeitgeist**. Ni tampoco lo alcanza mediante una intuición desinhibida, como un músico o un pintor. Él piensa de formas intuitivamente, y entonces, trata de justificarlos racionalmente; por medio de un proceso dialéctico gobernado por lo que pudiéramos llamar su teoría de arquitectura, la cuál puede ser estudiada únicamente en términos filosóficos o éticos.*⁴³

El impacto de las artes en la arquitectura, que es hasta cierto punto positiva, llega a ser totalmente negativo para Collins cuando este es parcialmente responsable por la producción de formas que ya no son estrictamente arquitectónicas pero que conforman una “seudo arquitectura” de alusiones literarias y formas arbitrarias. Como resultado, no encuentra valor alguno en la regeneración de la arquitectura que se llevó a cabo durante los años 20 como resultado de la estrecha relación con las artes. A su manera de pensar, la única innovación notable de esa década fue el carácter nuevo adquirido en la pintura y en la escultura a través de los esfuerzos de unos cuantos artistas revolucionarios. Sin embargo

Collins no era admirador de las artes modernas: su presentación deliberadamente inexpresiva de la revolución artística a principios del siglo XX no logra hacer nada para ocultar su aún mayor indiferencia o desdén hacia lo vanguardista: “La revolución ocurrió cuando Vassily Kandinsky, viendo uno de sus pinturas naturalistas en forma invertida a media luz; se inspiró para pintar una serie de formas amorfas en lienzo que nada en sí representaban.”⁴⁴

Esta oposición a la idea de una fusión total de pintura, escultura y arquitectura, es la base para la crítica de Collins; sobre la estética de las formas puras y las enseñanzas del Bauhaus. No ve mucha conexión entre la función y la estructura en la pureza morfológica de las superficies lisas y de las simples masas geométricas. No tiene sentido alguno perseguir tales objetivos que surjan de un deseo de establecer una analogía con el arte abstracto. Los edificios “modernos” le parecen esculturas gigantes de los que el elemento de ornamentación ha sido removido porque los edificios en sí, en su totalidad, han llegado a ser ornamentos. Se nota cierta amargura en su tono cuando compara estos edificios / esculturas con “los monumentos funerarios más austeros del pasado”⁴⁵ y argumenta que es “peligroso” arreglar edificios útiles como si fueran “objetos de arte disparatados.”⁴⁶ Igualmente cree, que para hacer la arquitectura dependiente de las artes aplicadas (muebles, cerámica, textiles, tipografía, etc.) no sólo no tiene objeto, sino también es perjudicial: es para proponer “alguna destreza mística llamada “diseño” la cual, una vez que haya sido dominada, nos autoriza sin más preámbulos, a diseñar cualquier cosa desde un tubo de pasta de dientes a un buque, omitiendo la necesidad de un estudio especializado y

⁴³ *Ibíd.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 278.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 278.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 284.

prolongado de las respectivas técnicas y materiales de las que están hechas las diferentes estructuras y artefactos.”⁴⁷

El trabajo del arquitecto es el de limitarse a la adaptación apropiada del interior del edificio hacia su exterior, por la que buscará la ayuda de otros quienes sean expertos en sus respectivos campos. Su postura es clara: el arquitecto tiene mucho que aprender del pintor y del escultor, así como del biólogo y del ingeniero, pero siempre deberá estar conciente que como expertos, su contribución será proporcional a sus propios intereses, ofreciéndole cosas que puedan ser particularmente útiles en el plano de ideas pero que no puedan ser usadas como formas arquitectónicas en sí. El actuar de otra manera sería enfatizar la dimensión artística, con el peligro de ser conducido a la idea de que el edificio es un objeto (de arte) en el espacio, mientras que en realidad es simplemente una parte del espacio.⁴⁸

Collins aplica consideraciones similares al juzgar la peligrosa analogía entre los objetos sin movimiento (edificios y muebles) y objetos construidos para moverse. Buques, aviones, y automóviles, dice, no fueron diseñados para usarse en un sitio específico. Su diseño no recae en una relación recíproca con el espacio. Son “objetos aislados, puestos arbitrariamente en el paisaje o en la ciudad.” Cuando los arquitectos sustraen las ideas a partir de estos objetos, están en riesgo de crear edificios aislados que no formarán parte de la continuidad del medio ambiente en la cual estarán localizados.⁴⁹

LA IDEA DE LA CONTINUIDAD HISTÓRICA Y

EL CAMINO DE LA ARQUITECTURA “BANAL”

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 270.

⁴⁸ Véase *ibíd.*, p. 284.

Una de las razones más importantes para el fin de la arquitectura clásica y el auge de la arquitectura moderna fue, como hemos visto, la conciencia de la historia y el enfoque racional hacia el pasado que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII. De acuerdo con Collins, la esencia de esta nueva conciencia radica en la introducción de los conceptos de la evolución y la relatividad. Los arquitectos empezaron a entender la importancia de fechar las estructuras cuando se dieron cuenta de que las raíces del presente yacen en el pasado distante —quizás aún tan lejano como en las sociedades primitivas. También se dieron cuenta que la evolución de este tipo era enteramente relativo, ya que hay sociedades totalmente diferentes, cada cual con sus propias reglas. Los conceptos de evolución y relatividad juntos, empezaron a sacudir la fe en los valores absolutos y perdurables que habían sido las bases de la arquitectura clásica, tan pronto como los arquitectos empezaron a tratar a los edificios del pasado de acuerdo al criterio que había sido reforzado al momento de su construcción. Este punto de vista arqueológico del pasado ayudó a promover una conciencia de *estilo* y yace en las raíces del renacimiento griego y gótico. También promovió el desarrollo de una conciencia de progreso. El cambio fue visto como una característica inherente de la naturaleza en sí, un cambio que podría suceder ya sea gradualmente (evolución) o repentinamente (revolución), con la intervención directa de la voluntad humana. El período clásico, con todas sus certezas, fue reemplazado por un período de incertidumbre —el período de eclecticismo— que impuso opciones importantes y juicios difíciles. Este período fue animado por una profunda preocupación sobre la esencia de la arquitectura —una preocupación que habría sido imposible dentro de la rígida estructura de base de la tradición clásica y que sirvió como levadura para la arquitectura moderna.

⁴⁹ Véase *ibíd.*, p. 166.

A diferencia de la mayoría de los historiadores de la arquitectura moderna, Collins se niega a excluir de su libro los ideales supuestamente obsoletos del siglo XIX. Su disputa fue mayormente con los historiadores “ortodoxos” quienes identificaron el término de *arquitectura moderna* con una gran victoria en el siglo XX por sobre el período previo de imitación de los estilos en el pasado. En sus trabajos (que incluyen el de Giedion, el blanco especial de Collins), las décadas de 1750 a 1920 fueron vistas como un interludio que interrumpía la tradición continua de la arquitectura “auténtica.” El único interés que este interludio podría haber tenido, se limitó al hecho negativo que había causado la revolución arquitectónica a principios del siglo XX. Para Collins, sin embargo, tal enfoque fue inadmisibles debido a que implicaba una cualidad deshonesto y decadente en la idea misma del renacimiento. Para él, los renacimientos consecutivos del siglo XIX sobresalieron, mediante la comparación de la regeneración en años anteriores, por el reavivamiento, de forma simultánea, de la arquitectura de diversos y diferentes períodos. Él vio el pluralismo como una consecuencia natural de la conciencia de la historia, el cual expresó el concepto de estilo por medio de la definición de arquitectura en términos de diferentes lugares, períodos, y gentes. Collins afirma en *Changing Ideals* que presenta objetivamente los renacimientos que habían causado conflicto entre los teóricos del siglo previo, y propone que sus lectores juzguen por sí mismos los valores arquitectónicos de un período desdeñado injustamente. No hay evasión alguna detrás de su enfoque, es más, introduce la postura de un eclecticismo veraz basado en la libertad de elección.⁵⁰

En realidad, Collins está proponiendo una filosofía arquitectónica que sigue el espíritu de un eclecticismo racional más alto. Como consecuencia, rechaza la *indiferencia*

⁵⁰ Véase *ibíd.*, p. 118; Griego en el original.

excesivamente romántica de los arquitectos quienes cambiaron el estilo de acuerdo a las circunstancias y los deseos de sus clientes, reconociendo en esta situación la raíz de su crítica negativa de todo el siglo XX.⁵¹ Él por su parte, prefiere un sistema compuesto construido por los medios de la selección racional de los componentes que pertenecen a muchos otros sistemas. Esta postura es vista como el resultado inevitable de pensar lo que es consciente de la historia y libre de la búsqueda obstinada de la innovación por el beneficio de la innovación en sí. Su principal consecuencia; es el campo para la recuperación de los componentes apropiados arquitectónicos de contextos que difieren y la re-síntesis de los mismos, de acuerdo a las necesidades contemporáneas, por lo tanto significa que el total que se formó de todos ellos es el sistema cohesivo o “*viviente*”.⁵²

Para Collins, la historia y teoría de la arquitectura no pueden, ni deberían ser vistas completamente de forma separada. La mayoría de los teóricos, y particularmente aquellos del siglo XIX, estudiaron el pasado para extraer un conjunto de principios pertinentes que podrían ser usados en el presente (Guadet), mientras que la mayoría de los historiadores vieron el conocimiento del pasado como un requisito esencial para la formulación de una teoría contemporánea de arquitectura y especialmente para la creación de un nuevo estilo (Ferguson, Giedion). Para definir la relación entre teoría (el cual determina las decisiones que deben ser hechas en la arquitectura moderna) y la historia (la suma de todas las decisiones hechas en el pasado),⁵³ Collins traza un paralelo entre la arquitectura y la ley.⁵⁴

⁵¹ Veáse *ibíd.*, p. 117.

⁵² Veáse *ibíd.*, p. 117-120.

⁵³ Veáse *ibíd.*, pp. 141, 295–296.

⁵⁴ Collins pasó un periodo sabático estudiando leyes en Yale y presentó una tesis para su maestría en leyes que estudiaba las *amoenitas* de Alberti en conjunto con la arquitectura de la ciudad: *Amenity: A Study of Jurisprudential Concepts Which Affect the Legal Control of Urban Environments, and Their Relevance to Canadian Constitutional Law*, (Kingston, Ont.: n.p., 1971), microfilme. En ese mismo año, publicó su

De forma más precisa, introdujo el concepto de *precedente* en el sentido de su uso en leyes (como jurisprudencia): “en la medida en que cualquier decisión legal registrada (ya sea que se haya decidido hace un año o 500 años) sea un argumento racional justificable para hacer hoy una decisión legal similar, es un precedente. En la medida en que cualquier decisión legal (ya sea que se haya decidido hace un año o quinientos años) sea irrelevante a cualquier decisión legal de hoy en día, es, por lo que a practicantes de la ley concierne “solo historia”.⁵⁵ El trabajo del historiador de arquitectura es identificar y estudiar la evolución histórica de tales principios que aún son pertinentes hoy en día.

En otras palabras, él debería construir un archivo de *precedentes*. Esta “jurisprudencia”-historia-debería entonces ser integrada completamente dentro de la teoría, para que forme con ello, un único conjunto que sea esencial para la práctica de la arquitectura. Hasta este punto, Collins hace una distinción objetivamente de las formas arcaicas (aquellos que son técnicamente obsoletas) y subjetivamente de las formas arcaicas (aquellos que son artísticamente obsoletos —esto es, pasado de moda).⁵⁶ Esta postura define un concepto *viviente* de la historia sobre la que Collins basa su crítica de los otros historiadores de arquitectura. Para sus ojos, el enfoque arqueológico de la historia —como aquél de Banister Fletcher o Auguste Choisy, quienes tratan los eventos arquitectónicos del pasado en toda su integridad sin dar ninguna consideración al concepto del precedente—está completamente desprovisto de interés para el arquitecto contemporáneo. Tampoco es más atrayente el enfoque de los historiadores del arte, quienes propusieron amplias revisiones de la pintura, escultura, y arquitectura de las últimas cinco décadas.

Architectural Judgement, el cual propone una investigación comparativa del juicio en las leyes y la arquitectura. Véase Bland, “Peter Collins,” p. 4.

⁵⁵ Collins, *Architectural Judgement*, p. 18.

⁵⁶ Véase Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pp. 297–298.

Sin embargo, este concepto unificador de la historia y teoría de la arquitectura da origen a cuestionar la manera en que los precedentes sean usados. Hay de hecho una diferencia significativa entre el precedente legal y su contraparte arquitectónico. No puede estar sujeto a discusión que la forma que aún es capaz de hacer una función específica debería, como necesidad, ser tomada como un precedente para cada forma nueva que intente hacer la misma función.⁵⁷ Collins trata este problema mediante la introducción del concepto abstracto de originalidad controlada:

Hoy en día, la selección y adaptación de los precedentes no sólo deberían jugar, sino que efectivamente juegan, un papel mucho más grande del que jugó en la arquitectura del pasado... Un buen arquitecto, como un buen juez, debe escoger no solo de los precedentes, sino escoger creativamente... Así, el énfasis es casi invariablemente sobre la “originalidad,” como si la originalidad y el precedente fueran mutuamente exclusivos. Aún el estudio más superficial del proceso judicial demuestra que la única originalidad fructífera y genuina se deriva precisamente de la manera precisa, vigorosa e imaginativa en la cual los precedentes son analizados y comparados.⁵⁸

Esta postura establece la relación recíproca entre un profundo conocimiento del pasado (historia) y una definición de los principios fundamentales de la arquitectura (teoría).

Tal punto de vista “ moderno posterior”, del eclecticismo que trasciende los estrechos límites del siglo XIX y se proyecta a tanto el futuro como a la arquitectura de nuestros días, se deriva principalmente de la filosofía de Victor Cousin y en particular, de

⁵⁷ Véase Collins, *Architectural Judgement*, p. 24.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 25.

su libro *The True, the Beautiful and the Good*,⁵⁹ aunque Collins delinea la definición de su propio eclecticismo veraz a partir de la filosofía de la Ilustración y de Diderot en particular:

*Un ecléctico es un filósofo que pisotea el prejuicio, tradición, antigüedad, consentimiento universal, autoridad, y todo lo que subyuga la opinión de las masas, quien osa pensar por sí mismo, quien regresa a los principios generales más claros, los examina, discute, y no acepta nada que no sea su propia experiencia y razón; y quien, de todas las filosofías que ha analizado y sin respeto a las personas, y sin parcialidad, hace una filosofía propia y peculiar para sí mismo.*⁶⁰

La arquitectura moderna debería estar basada en los conceptos de la *razón* y la *libertad*, que determinan tanto su existencia de conceptos como su lucha para vivir. Con criticar a los arquitectos del movimiento moderno por adoptar —sin juicio— todas las ideas que se les ocurrieron como lineamientos, Collins llamó a sus contemporáneos que fueran eclécticos una vez más en el sentido establecido por Diderot, que tomaran bajo su responsabilidad la elección libre y racional.⁶¹

Cada edificio nuevo, añade Collins —extendiendo sus pensamientos aún más— de la necesidad, se inscribe en un ambiente que no es solo un *escenario* teatral sino el patrimonio acumulado de todos los edificios en la ciudad. La arquitectura debería así respetar el contexto histórico y tratar de reproducir la continuidad urbana. Obstinadamente rechaza la agresividad del tipo de arquitectura que hace caso omiso de su ambiente y produce contrastes llamativos con el único propósito de obtener la innovación en sí. El

⁵⁹ Véase Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 118; idem, *Architectural Judgement*, p. 133.

⁶⁰ Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, p. 17. Las comillas vienen del enunciado “éclectisme” en la *Encyclopédie*.

⁶¹ Para ver una interpretación existencial del eclecticismo de Collins, véase Patrice Cocatre, *Histoire de l'architecture. Problemes et méthodes*, (Paris: Institut de l'Environnement, 1975).

mantenimiento del *lugar del genio* por lo tanto, hace su aparición como una de las propiedades características que ayudan a determinar los principios fundamentales de la creación arquitectónica.⁶² Esta postura, que se encuentra más cercana a la evolución que a la revolución, no limita el desarrollo de la arquitectura al impacto directo de su contexto, pero sí sujeta las elecciones del arquitecto a un medio ambiente humano dado, que se ve reflejado en el ambiente de construcción y es gobernado por los principios del decoro y de la continuidad histórica. Esta condición simplifica la concepción de la historia y de la sociedad que se desliza suavemente a través de las páginas de *Changing Ideals* y soporta la mayor parte del peso de la crítica profunda hecha al *Style International*. También revela una concepción de planeación de la ciudad que no estaba generalizada en 1965,⁶³ un punto en que algunos críticos de Collins han pasado por alto, declarando que no estaba interesado en los asuntos urbanos.⁶⁴ Entonces, es la medida de la originalidad de Collins que lo regresa de la historia a la arquitectura (moderna) y en particular, a la que llama la *continuidad histórica de las ciudades* como una consecuencia de las *amoenitas* de Alberti—una exigencia que ha llegado a ser más y más tópico desde 1965.

Esta postura, es para Collins, la excelencia de la arquitectura racional de la ciudad y es expresada con completa claridad en *Changing Ideals*:

⁶² Véase Peter Collins, “Genius Loci: The Historic Continuity of Cities”, en *Progressive Architecture* 44, (Julio de 1963), pp. 100–106.

⁶³ Por ejemplo, *L'architettura della città*, (Padua: Margins Editori, 1966) de Aldo Rossi, el cual ha sido considerado como una especie de manifiesto de la arquitectura urbana, no fue publicado sino hasta el siguiente año, y la traducción al inglés de Diane Ghirardo y Joan Ockman apareció hasta 1982 (*The Architecture of the City*, (Cambridge: MIT Press)).

⁶⁴ Véase Sibyl Moholy-Nagy, “Review of Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950, de Peter Collins”, en *Journal of the Society of Architectural Historians* 26, no. 4 (Diciembre de 1967), pp. 316-318. Yve-Alain Bois habla de “la total indiferencia” de Collins a la cuestión urbana. (Bois, en colaboración con Françoise Wry y Christian Bonnefoi, *La traversée des histoires*, en Hubert Damisch et al., *Modern'Signe. Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne*, vol. I, (Paris: CORDA and CEHTA, 1977), p. 138.)

Podrá ser, sin embargo, que las futuras generaciones considerarán la relación de un edificio con su ambiente como más importante que la manera en que expresen su función cuando sea considerado en aislamiento. Si esto es así, veremos el regreso a los ideales del siglo XIX de diseño urbano, los cuales fueron abandonados gradualmente después de la Primera Guerra Mundial. Antes de 1919, un edificio urbano era casi siempre considerado como parte de una calle; en otras palabras, no sólo no era un objeto parado de manera aislada en el espacio; si no una sección de dos fachadas contiguas al frente y detrás, separado de los edificios adyacentes por paredes invisibles en equipo. Así, se pensaba de la forma urbana arquitectónica en términos de **recintos** de espacios, que pudieran variar en tamaño, desde una lámpara hasta la plaza, que pudieran variar en forma, desde un cuadrado a un pasillo, que pudiera ser horribles o placenteros, unificados o dispersos, pero que siempre eran afectados inmediatamente en las buenas o en las malas por la remodelación de cualquiera de sus secciones, o por la terminación de los espacios que aún estuvieran por ser rellenados.⁶⁵

Las proposiciones arquitectónicas contenidas en esta línea de pensamientos definieron una nueva ética para los arquitectos de los setentas y los ochentas. Su tarea principal dependería ahora de la creación de un ambiente humanizado, una tarea que no sólo se demuestra superior a todas los ideales de la vanguardia de los veintes (cuya muerte, podría decir Collins, él certificó) pero que sobrepasa en significado todos los argumentos doctrinarios sobre la creación de edificios individuales. También involucra un eclecticismo controlado que difiere en su esencia de cualquier imitación de estilos. De ahí que, los arquitectos deberían usar

⁶⁵ Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pp. 234–235.

formas y técnicas de períodos anteriores para armonizar sus edificios nuevos con el ambiente arquitectural existente-“con tal de que no traicionen los principios contemporáneos de la unidad estilística.”⁶⁶ Tal unidad es determinada, por una parte, en las palabras de John Summerson, como obediencia al programa (funcionalismo) y por el otro, como una expresión honesta de los medios estructurales empleados (racionalismo). Collins llama a los arquitectos que aprendan de las lecciones de Asís, Venecia y París, cuyos edificios parecen estar empapados con un lugar de genio independientemente de su edad.⁶⁷ Para él, esta es la característica de cualidad de los apartamentos 51-55 de la rue Raynouard en París de Auguste Perret, (fig. 6.2) y por supuesto de todo el trabajo posterior del arquitecto francés:

Haría notar simplemente que diseñando el edificio de acuerdo con las limitaciones impuestas por el Código Municipal de Construcción, y la fenestración(?) de acuerdo a las tradiciones locales, Perret produjo un edificio sin ostentación alguno que aquellos quienes viajan a través de este antiguo suburbio de París apreciarían a duras penas que fue diseñado por un “Pionero del Movimiento Moderno” a menos que su atención fuera específicamente atraída hacia la placa que está fija a la pared.⁶⁸

La obediencia a los principios, como oposición a la tentación de involucrarse en la innovación para su propio beneficio, debería permitir a los arquitectos que disciplinen sus proyectos e “integren” a la ciudad (solo por usar un término que estaba de moda en los años ochentas) sin sacrificar cualquiera de los principios de la era moderna. (fig. 6.3)

⁶⁶ Véase ibíd., p. 298.

⁶⁷ Véase ibíd., Collins, *Genius Loci*, p. 102.

⁶⁸ Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pp. 298–299.

Collins admite, no con una ironía explícita, que los edificios de la arquitectura urbana no se reconocerán ni se clasificarán como modelos por los historiadores del arte quienes fueron los que destruyeron su vida. Sino que, los verdaderos modelos serán los que de hecho fueron destinados a ser banales —queriendo decir en el estricto sentido etimológico de la palabra, aquellos que les son “comunes a todos” los edificios que los rodea, aquellos sin originalidad. Al final del libro, Collins sale así, a favor de la arquitectura banal, un clasicismo moderno, en el sentido usado por Auguste Perret, a quien concede el honor sin igual de dedicarle su conclusión final:

Aquél, que sin traicionar las condiciones modernas de un programa, o el uso de materiales modernos, produzca un trabajo que parezca haber existido desde siempre, lo cuál en una palabra, es banal, puede descansar satisfecho. El asombro y la emoción son sorpresas que no perduran, son sentimientos tanto dependientes como anecdóticos. El verdadero objetivo del arte es conducirnos dialécticamente de satisfacción en satisfacción, hasta que sobrepase la misma admiración para alcanzar el placer en su forma más pura⁶⁹.

Para Collins, la arquitectura pertenece al presente, a un presente que está constantemente cambiando como un ser viviente y en evolución. Nos llama a que produzcamos la arquitectura con el conocimiento pleno de esta historicidad y con una actitud crítica y firme al pasado —un pasado que debiéramos saber profundamente antes de usarlo para diseñar. Collins exige continuidad, e insiste en que el curso del mundo y de la arquitectura, es siempre en dirección ascendente— una en la cual las invocaciones de la función precedente como prueba de continuidad, como un anclaje significativo que va más allá de la apariencia de una fisura, para la cual, en realidad, no hay lugar.

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 299–300. El uso de la frase “tal y como dijo Ferrer” parece indicar que esta es un recuerdo —uno que revela la identificación ideal de Collins con su maestro.

CAPÍTULO 7.

La Historia como Crítica de la Arquitectura

LA EVOLUCIÓN que hemos estado siguiendo, desde los historiadores de arte de los años treinta y los cimientos positivos no comprometidos de un discurso histórico sobre la arquitectura del movimiento moderno, llegó a su término en los tardíos años sesenta con la predominancia de un *discurso* histórico diferente: Uno que era abiertamente crítico, de hecho, negativo. El escritor cuyo trabajo marca el fin de la evolución es Manfredo Tafuri, y su libro más importante, *Teorie e storia dell'architettura*, fue publicado —de ninguna manera por coincidencia— en el año crucial de 1968.¹

Tafuri estudió arquitectura² pero se dedicó a “la profesión de historiador,” lo cual él vio como no más que “parte y paquete de la profesión de un teórico político.”³ Su historia

¹ Manfredo, Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, (Bari: Laterza, 1968). La segunda edición fue publicada poco después, en 1970, y contiene una nota del autor muy interesante. Otras ediciones siguieron: en 1973, en 1976 (con una nueva nota), en 1980, en 1986 y en 1988. El libro fue traducido al español en 1973, al francés (con un prólogo de Hubert Damisch y un prefacio de Tafuri) en 1976, al portugués en 1979, al japonés en 1985, y al chino en 1991. La traducción inglesa —*Theories and History of Architecture*, trad. de Giorgio Verrecchia, (New York: Harper & Row, 1979; London: Granada, 1980)— se basó en la edición italiana de 1976 e incluye un prólogo de Dennis Sharp, así como las notas de las ediciones italianas de 1970 y 1976. Citaré de la edición estadounidense, verificando los conceptos, en casos especiales, contra la edición italiana de 1968, y también me referiré al prefacio de la edición francesa.

² Tafuri (1935–1994) se graduó de la Universidad de Roma en 1960. Después de 1968, enseñó Historia de la Arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia, donde fundó y dirigió, sucesivamente, el Dipartimento di Analisi Critica e Storica dell'Architettura y el Istituto di Storia dell'Architettura. Para mayor información sobre Tafuri y su obra, véase Giorgio Ciucci, “Gli anni della formazione / The Formative Years;” Casabella 619–620, (Enero-Febrero de 1995), pp. 12-25; Andrea Guerra y Cristiano Tessari, *L'insegnamento / The Teaching*; *Ibid.*, pp. 124–129; Joan Ockman, “Venezia e New York / Venice and New York,” *Ibid.*, pp. 56–71. Jean-Louis Cohen, “La coupure entre architectes et intellectuels, on les enseignements de l'italophilie”, en *Extenso* (1984), pp. 182–223.

³ Véase Manfredo Tafuri, “The Culture Markets”, Entrevista de Françoise Wry, *Casabella* 619–620, (Enero-Febrero de 1995), p. 43; originalmente publicado como “Entretien avec Manfredo Tafuri,” *Architecture, Mouvement, Continuité* 39, (Junio de 1976). La entrevista trata con la publicación de la edición francesa de *Teorie e storia*. Más adelante, me refiero a la traducción al inglés (y al italiano) de la entrevista.

no propone una arquitectura para la sociedad actual o para la del futuro. Tafuri, a diferencia de los historiadores que le precedieron, creía —dentro del marco del pensamiento estrictamente marxista— que la lucha para una “sociedad liberada” debería ser antepuesta a la búsqueda de la arquitectura para dicha sociedad, la cual en cualquier caso surgiría *ex post facto* como un resultado más o menos natural del cambio. Así, su historia carece de principios fundamentales y de una tesis sobre la esencia de la arquitectura. Lo que Tafuri propone es una crítica de la arquitectura —para ser más precisos, una crítica de las ideologías arquitectónicas— como un instrumento para la educación revolucionaria que pavimentará el camino para un cambio radical en la sociedad capitalista.

Las ideas de Tafuri estaban en un estado constante de flujo. Sus voluminosos escritos tienen el carácter de una obra continua, incluyendo ocasiones de autocrítica y a veces en el límite de la auto-contradicción. Sin embargo, no examinaremos su progresión o su coqueteo con una variedad de métodos analíticos y tendencias políticas, y nos limitaremos a la lectura de *Teorie e storia dell'architettura*, su primer libro de importancia⁴ que además fue un *best seller* a pesar de la estructura de “laberinto” y su aparente

“Profesión” es la traducción del francés *métier* o del italiano *mestiere*, las palabras que Tafuri prefería para describir su obra.

⁴ Entre otras obras importantes de Tafuri se encuentran: *L'architettura dell'urbanesimo*, (Bari: Laterza, 1969); *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, trad. de Barbara Luigia La Penta, (Cambridge: MIT Press, 1976), originalmente publicado como *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, (Bari: Laterza, 1973); *Modern Architecture*, en colaboración con Francesco Dal Co, trad. de Robert Erich Wolf, (New York: Harry Abrams, 1979), originalmente publicado como *Architettura contemporanea*, (Milan: Electa, 1976); *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trad. de Pellegrino d'Acierno y Robert Connolly, (Cambridge: MIT Press, 1987), originalmente publicado como *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, (Turin: Einaudi, 1980); *Venice and the Renaissance*, trad. de Jessica Levine, (Cambridge: MIT Press, 1989), originalmente publicado como *Venezia e il rinascimento: Religione, scienza, architettura*, (Turin: Einaudi, 1985); *History of Italian Architecture, 1944–1985*, trad. de Jessica Levine, (Cambridge: MIT Press, 1989), originalmente publicado como *Storia dell'architettura italiana, 1944–1985*, (Turin: Einaudi, 1986). Para una bibliografía más completa de Manfredo Tafuri, véase Anna Bedon, Guido Beltramini, y Pierre Alain Croset, “Una prima bibliografía”, *Casabella*, 619-620 (Enero-Febrero de 1995), pp.170–175.

indiferencia hacia el lector.⁵ La naturaleza hermética del libro acentúa la incertidumbre y la perplejidad que prevalecieron al final del ciclo de los enfoques históricos del movimiento moderno que está examinando, cuatro décadas después de la aparición de las primeras genealogías del movimiento.

Todos los libros que hemos visto hasta el momento en nuestro *corpus* han sido dirigidos a lectores (que podrían ser más o menos específicos). *Teorie e storia* no tiene lectores. El autor lo reconoce inmediatamente: “Escribí este libro solamente para mis propósitos... Fue un libro extraño, escrito sin público”.⁶ Podría ser descrito como una acumulación de inquietudes sobre el significado de la investigación en sí, y, que en este sentido —con la ayuda de un pensamiento “filosófico” manifiesto— expresa la crisis en la cual la arquitectura se encontraba a finales de los sesentas. Muchos autores han escrito acerca del enfoque autocrítico y autobiográfico del libro. A mi parecer, es poco más que un cuaderno de los *pensamientos* del autor, que documenta su *paso* analítico. Tafuri presenta una horda de preguntas —pero sus respuestas son elípticas, a veces sobrepuestas, contradictorias y muy a menudo indefinidas. Ninguna explicación es dada, por ejemplo, de las tres palabras que forman el título: “teoría”, “historia” y “arquitectura” van y vienen de capítulo en capítulo, sin llegar a un significado definido, como luego veremos.

El formular reglas estaba muy lejos de los intereses de Tafuri. Su pensamiento se presenta como una extensión de los límites del conocimiento y de la identidad en sí del sujeto, de la cual, parte la investigación del mundo. Su discurso es, por lo tanto,

⁵ “*Teorie e storia*” también se vendieron muy bien en países de habla hispana: Argentina, el Chile de Allende... Nunca entendí por qué, ni lo que pensaban de él... Es posible hacer mal uso del libro si se usa para propósitos informativos... o para enfocarse en su discurso estructuralista y semiológico... mientras que el alcance es muy distinto... Agregaría que la estructura del libro es laberíntica. (Tafuri, *The Culture Markets*, p. 39.)

interrogatorio: Se basa en la incertidumbre generada por un cuestionamiento radical; primero por la arquitectura moderna en declive y luego de la arquitectura en general. Como lo explicó Tafuri en una entrevista:

Esto fue porque yo perseguía dos objetivos distintos. El primero era usar la disciplina como un medio de probar su herramienta y el segundo surgió al descubrir que la disciplina en sí estaba podrida hasta la médula. No era tanto el que estuviera en crisis, sino que toda la historia tenía que ser reevaluada de abajo hacia arriba, para descubrir sus cimientos teóricos. Descubrimos —y personalmente hablando, estaba asombrado— que aún estos cimientos estaban podridos hasta la médula, como dijo Piranesi. No era posible continuar con tales cimientos retrocediendo... Esto era cierto en el lenguaje de los vanguardistas, el marco teórico de la historia arquitectónica y la historia moderna del arte en general... Estábamos encerrados en un castillo bajo un hechizo, las llaves estaban perdidas, en un laberinto lingüístico —entre más buscábamos una dirección, más nos internábamos en los corredores mágicos llenos de sueños de tortura.⁷

El discurso seminal de los primeros historiadores del movimiento moderno desaparece así, abriendo el camino para un discurso sobre el método. Ya no hay significado en la genealogía de la arquitectura moderna. Como luego veremos, Tafuri desde luego propone una interpretación del surgimiento del movimiento moderno, cuyo iniciador identifica como Brunelleschi, aunque la evolución de la arquitectura en los últimos cinco siglos no juega un papel en su establecimiento. Al final de esta época nada hay que inaugurar —excepto por el proceso del pensamiento en sí. El discurso establece a Tafuri como el ente

⁶ Tafuri, *The Culture Markets*, p. 39.

pensante, pero el articulador del discurso es simultáneamente el receptor desde una perspectiva distante, y a final de cuentas, del potencial deseo-hacer.

Para empezar (capítulo I), Tafuri trata la relación entre los *vanguardistas subversivos* de los inicios del siglo XX (el movimiento moderno) y la arquitectura de sus tiempos (los cincuentas y sesentas). Entonces examina el tipo de atención que debiéramos buscar a partir del “consumidor” de la arquitectura con el objeto de establecer una comunicación “productiva” entre el transmisor y el receptor (capítulo II). Luego intenta refutar tanto la *arquitectura crítica* (capítulo III) y la *crítica operativa* (capítulo IV), antes de iniciar una búsqueda de los *instrumentos* que son esenciales para la *crítica histórica* (capítulo V). Al final del libro (capítulo VI), investiga las *tareas de la crítica* de la arquitectura —que son, en efecto, sus propias tareas.

El avance de Tafuri a través de los campos de la arquitectura —todos ellos, aunque la arquitectura sea tratada solo lingüísticamente— se nos trasmite en un lenguaje que es explícitamente imparcial (esto es, “objetivo” y “científico”) pero implícitamente parcial. El autor es frecuentemente negativo, raras veces positivo, y muy a menudo ambivalente. Por ejemplo, su actitud hacia Louis Kahn, fluctúa entre la aprobación y el rechazo, pero con la postura negativa ganando la mano. Es igualmente ambivalente hacia Aldo Rossi y Carlo Aymonino, aunque en el caso de ellos el punto de vista positivo prevalece.

Los adjetivos y calificadores usados por Tafuri siempre se refieren al *paso* del arquitecto y sus objetivos: no se analizan muestras arquitectónicas específicas y ningún edificio es descrito, porque el autor está tratando de comprender la ideología que subyace en los proyectos arquitectónicos, *la visión del mundo* que está siendo proyectada como el

⁷ *Ibíd.*, p. 37.

edificio del medio ambiente humano. En este sentido, el valor y la importancia de la arquitectura (el cual, es en efecto, una *arquitectura incorpórea*), radica más allá de lo que se puede lograr dentro de la sociedad misma. Por ende las funciones, el espacio, y los elementos de construcción de la arquitectura no pueden constituir una base sobre la cual se pueda analizar ya sea el proceso del diseño o el mundo construido.

Las ilustraciones, organizadas por capítulos, están impresas todas junta al final del libro y expresan un discurso paralelo al del texto. La ausencia de referencias a las ilustraciones, la inclusión de ilustraciones aparentemente no relacionadas con el texto, (tales como los números XXV, XXXVI, LV, LVI, LIX y LXIII), y la brevedad del pie de foto hacen que estas descripciones de los *objetos arquitectónicos* sean enigmáticas. Tenemos que decodificar su significado para penetrar en el discurso hermético del autor y encontrar el hilo que evitará que nos perdamos en sus pensamientos interminables (figura 7.1.) El discurso de Tafuri —el pensamiento crítico que él aplica a la arquitectura— hace recordar al “castillo bajo un hechizo” que le hemos visto describir y cuyas “llaves estaban perdidas.”

El objetivo de *Teorie e storia* es obvio y profundamente *político*. En 1968, Tafuri era un intelectual comprometido al servicio del “nuevo marxismo” que se había desarrollado en Italia en los años sesenta.⁸ Estaba interesado sobre todo en “el problema del papel y propósito de la labor intelectual en general,”⁹ con el prospecto de un “cambio radical” a través del cual “la actual situación de angustia” en la arquitectura contemporánea

⁸ Véase el prefacio a la edición francesa, Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, (Paris: Editions SADG, 1976), y Tafuri, *The Culture Markets*, p. 37). También véase Alberto Asor Rosa, “Critica dell'ideologia ed esercizio storico / Critique of Ideology and Historical Practice”, en *Casabella* 619-620, (Enero-Febrero de 1995), pp. 28–33.

⁹ Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, prefacio a la edición francesa, p. xi.

y en la vida contemporánea podría ser trascendido.¹⁰ En otras palabras, estaba explorando las condiciones que harían posible “avanzar en la praxis subversiva y revolucionaria.”¹¹

Tafuri denunció la “pobreza de la arquitectura” en los cincuentas y sesentas, reconociendo en ella “la crisis de una división social de trabajo que se ha hecho obsoleto por las recientes contradicciones en el desarrollo capitalista.”¹² El estilo de su discurso es abiertamente polémico, pero el libro no es más que una “operación de reconocimiento” para investigar la importancia de la arquitectura como una *institución* (superestructura). Esta operación es la primera fase en un enfoque cuyo objetivo final es una reexaminación estricta de la historia de la arquitectura moderna. Como resultado, *Teorie e storia* no hace ningún intento en volcar la arquitectura contemporánea, a pesar de la crítica feroz hecha por Tafuri. No hay una propuesta positiva para el futuro. La explicación para este método sería encontrada, implícitamente, a lo largo del libro, pero es definida de manera inequívoca solamente hasta la segunda edición (1970), lo que hace claro el carácter político de la crítica de la arquitectura: “*Así como no es posible cimentar una Economía Política basada en clases, para que uno no pueda “anticiparse” a la arquitectura de clase (una arquitectura para “una sociedad liberada”); lo que sí es posible es la introducción de una crítica de clase a la arquitectura.* Nada más allá que esto, desde un punto de vista marxista, estricto —pero sectario y parcial.”¹³

El trabajo de Tafuri se confina a una lectura lúcida del carácter ideológico de la historia de la arquitectura —la arquitectura vista como una ideología, o mejor dicho, como

¹⁰ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 237.

¹¹ *Ibíd.*, nota a la segunda (italiana) edición, p. xvii.

¹² Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, prefacio a la edición francesa, p. xii.

¹³ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, nota a la segunda (italiana) edición, p. xv; itálicas en el original.

“una institución que “satisface la ideología.” El término *ideología* es usado “específicamente como la estructura de la falsa conciencia intelectual.”¹⁴ Por ende, una actividad histórica “se convierte en “crítica” de las ideologías arquitectónicas”; esto es, la aclaración de lo que “*la arquitectura es, como una disciplina histórica condicionada e institucionalmente funcional, primero, al “progreso” de la burguesía pre-capitalista y más adelante, a las nuevas perspectivas de una “civilización capitalista”*.”¹⁵ En cuánto los métodos que se deben usar para lograr esta lúcida lectura, Tafuri argumenta que la crítica de la arquitectura producida durante la era capitalista debe ser aplicada usando las herramientas metodológicas de esa era: “Uno debe *usar* todas las herramientas perfeccionadas por la cultura burguesa y usarlas al máximo: esto era lo que yo quería demostrar a todos aquellos que aún viven bajo la ilusión errónea de que se haga la posible aplicación de las garantías marxistas a las disciplinas tradicionales.”¹⁶ Finalmente, el objetivo estratégico de esta crítica es para elaborar “el cuadro exacto de una situación absurda pero real, dudas cada vez más concientes y estimulantes, y un desacuerdo constructivo e inquietud general.”¹⁷

La postura política de Tafuri es ahora clara. El arquitecto / crítico es un intelectual que no propone soluciones, en contraposición del papel oficial de los intelectuales desde el siglo XVIII. Como luego veremos, *no hay soluciones para la historia*. La tarea del arquitecto / crítico es proyectar los pesares y las angustias de la arquitectura

¹⁴ Esta línea argumentativa es crucial para entender las posturas de Tafuri, pero es abierta a la crítica desde el punto de vista marxista —esto es, si aceptamos que la postura epistemológica única ocupada por la crítica de la economía política (dado que Tafuri se refiere a la posibilidad de hacer crítica clasista en todos los niveles de la realidad social y cultural, en una manera similar a la crítica clasista de la economía política). También Véase Tom & Llorens, “Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History”, en *Architectural Design* 51, no. 6/7 (198 1), p. 85.

¹⁵ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, nota a la segunda (italiana) edición, p. xvi.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 236; itálicas en el original.

contemporánea, definir con precisión y revelar el “desacuerdo” entre los arquitectos quienes realmente construyen y fomentar la controversia en su estado actual. Esto es, porque como dice Tafuri en el último párrafo de su libro, “la única manera posible es la exasperación de la antítesis, el choque frontal de las posturas y la acentuación de las contradicciones. Y esto no es una forma particular del pasado–masoquismo, sino para una hipótesis de un cambio radical.”¹⁸ De igual manera, en la primera página de la introducción había escrito: “Al oponer una revolución cultural se da una complicidad íntima entre la crítica y la actividad. El crítico quien ha abrazado la causa revolucionaria apunta todas sus armas contra el viejo orden, saca sus contradicciones e hipocresías y construye una nueva pila ideológica.”¹⁹ Por ende el arquitecto / crítico será un miembro de los vanguardistas — tanto en el sentido militar como en el político de la definición— y luchará por la “sociedad liberada” la cual, inevitablemente, precede la implementación de la arquitectura “liberada”. Mientras, la arquitectura no surge como una pregunta, sino sólo como un medio de comunicación, como un *lenguaje*. Como luego veremos, la arquitectura de Tafuri es en efecto, *incorpórea*; el aspecto de *construir* ha sido borrado completamente de ella.

EL SIGNIFICADO DE LA HISTORIA

El tema que domina la superficie de *Teorie e storia* es la relación entre “la pobreza de la arquitectura” en los años cincuentas y sesentas, cuyo síntoma principal fue “la instrumentalización de la historia,”²⁰ y el anti–historicismo de la vanguardia de la primera mitad de siglo XX, las cuales eran una expresión de oposición radical al pasado y una

¹⁷ *Ibíd.*, nota a la segunda (italiana) edición, pp. xviii-xix.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 236.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 237.

²⁰ *Ibíd.*, p. 1.

voluntad de colocar los cimientos para una historia del tiempo presente.²¹ Tafuri cree que la reaparición de la historia al frente del desarrollo arquitectónico de sus días fue responsable del “fenómeno re-avivador más absurdo.”²² En ese momento, era común para los historiadores y los arquitectos contemporáneos criticar el anti-historicismo de los vanguardistas, el cual era visto como “dependiente y superable” y el ver la historia como la mejor guía para adquirir experiencias de un nuevo tipo. Al parecer de Tafuri, esta aberrante situación necesitaba una evaluación estricta de la condición histórica de los vanguardistas para descubrir si los remedios propuestos por el “historicismo arquitectónico” no eran antihistóricos en sí. Por esta razón, él reexamina la evolución de la arquitectura a partir del siglo XV hasta los años sesentas: “como uno de los prejuicios más generalizados es el que ve el problema de la historia arbitrariamente censurados por los vanguardistas artísticos del siglo XX, nos regresaremos, sin tardanza, al origen verdadero del proceso: a la revolución del arte moderno llevado a cabo por los humanistas toscanos del Quattrocento.”²³

La revisión de Tafuri es una búsqueda de pruebas por excelencia. Su objetivo es hacer notar el error de sus contemporáneos al estar frustrado por las vicisitudes del Estilo Internacional. Sin embargo, conforme el hilo de la historia se desenreda, no es una línea continua o libre: a veces está quebrada y a veces incluso se fractura, de acuerdo los criterios implícitos de selección. De regreso al presente, Tafuri hace numerosas observaciones

²¹ *Ibíd.*, p. 233.

²² Aquí, el término *avant-garde* se usa para definir movimientos “revolucionarios” en el arte y la arquitectura de 1910 a 1930. De hecho Tafuri diferencia los *avant-garde* artísticos (futurismo italiano, dada, constructivismo ruso) de los *avant-garde* arquitectónicos (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe), apoyándose, para ello, en la diferenciación de Walter Benjamin entre el *mag*o y el *cirujano* (Véase *ibíd.*, Pp. 31–32).

²³ Véase *ibíd.*, Pp. 11-14. Tafuri se refiere a artículos publicados en los tempranos años sesenta y particularmente a Nikolaus Pevsner, “Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism”, en *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 2, (London: Thames and Hudson, 1968), originalmente publicado en el *Journal of the Royal Institute of British Architects* 68, (Abril de 1961); y Sibyl Moholy-Nagy,

pertinentes que iluminan, como luces de relámpagos, algunos de los puntos importantes del viaje pero no hace posible la reconstrucción de la ruta. De hecho, no habla del siglo XV o XVIII, sino del XX. Sus referencias al pasado y sus comentarios sobre la importancia de la historia en Brunelleschi, Borromini o Piranesi funcionan principalmente como argumentos para “probar” su propia postura sobre el presente. Los vanguardistas del siglo XX, envueltos en una “aura” única,²⁴ son el eje sobre el cual giran sus afirmaciones positivas.

Este tema, sin embargo, es el cimiento de otro tema mucho más importante: aquel del *significado y el papel de la historia*. A lo largo de la mayor parte de su libro, y especialmente cuando la evolución histórica de la arquitectura está siendo examinada, permanece en forma latente este cuestionamiento. Existen dos razones para el silencio de Tafuri:

1. *El discurso interrogativo* es registrado en la simple secuencia histórica de su producción, como una especie de testimonio autobiográfico que evita la síntesis;
2. No se dan definiciones de los diferentes significados del término *historia* y sus derivados (*histórico, históricamente, historicidad, historicismo, historización, historificación, etc.*).²⁵ Esto crea una especie de *neblina de historias* la cual causa una confusión constante.

He intentado capturar las frecuencias de esta tácita búsqueda de *historia* mediante el aislamiento de los significados atribuidos a la definición y a sus derivados. Tres estratos de significados diferentes del término *historia* pueden ser así distinguidos:

“The Canon of Architectural History”, en *The History, Theory and Criticism of Architecture, Papers from the 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar*, Cranbrook, ed. Marcus Whiffen, (Cambridge: MIT Press, 1965).

²⁴ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 14.

²⁵ Tafuri usa el término “aura” en el sentido dado por Walter Benjamin (Véase *Ibíd.*, p. 45).

1. *Historia A*: La historia en el *presente*, vista como una evolución natural, como “un sistema orgánico en constante revolución”,²⁶ que vive en el tiempo sin importarle el pasado, la evolución del cosmos en el sentido de que el río no corre hacia arriba y nunca pasa por el mismo lugar dos veces.
2. *Historia B*: La historia en el *pasado*, vista como un conocimiento empírico e ideológico de aquellos fenómenos y eventos del pasado que son subjetivamente memorables: que vive en el tiempo en conjunción con este conocimiento *ideológico*; que percibe el pasado como real (que realmente pasó en un tiempo que ahora pertenece al pasado).
3. *Historia C*: La historia como la (única) ciencia que hace posible el conocimiento *objetivo, concreto, global, científico, preciso y motivado* de la realidad;²⁷ conocimiento de las leyes por las cuales el hombre se desarrolla y, consecuentemente, por las cuales el espacio y la arquitectura se producen. Esta es la *historia* a la cual se refiere el título del libro, y es el tipo de *historia* que Tafuri aprueba completamente, avalando la postura formulada por Karl Marx y Friedrich Engels en su *German Ideology* de 1846: “Sabemos de solo una ciencia, la ciencia de la historia.” Para Tafuri, este método racional de historia C difiere de la observación empírica de la historia B porque toma los eventos como *fenómenos* que han de ser *analizados* para que sus leyes internas, debajo del velo del fenómeno, puedan ser reveladas. Este es el *método dialéctico*, el cual no distingue entre los componentes individuales en total, o sus aspectos contradictorios. Trata de percibir el todo como una reacción recíproca de sus partes, demostrando que los aspectos contradictorios

²⁶ Véase *ibíd.*, Pp. 16, 26, 57–60, 64.

coexisten y caen en conflicto en el interior del todo y determinan la manera de su desarrollo.

La importancia del adjetivo histórico (aquel que está conectado a la historia) obviamente depende de los diferentes significados de la historia, pero la expresión *crítica histórica* siempre se refiere a la historia C. La *historicidad* (la propiedad de ser histórico) se refiere a la historia A. El *historicismo* (abordando el presente en conexión con el conocimiento ideológico del pasado) siempre funciona en el sentido de la historia B. La *historización* define un procedimiento donde la historia A es inyectada en la historia B ($A \rightarrow B$), mientras que la *deshistorización* describe la inyección de la historia B dentro de la historia A ($B \rightarrow A$).

Para Tafuri, la antigüedad tardía y los períodos medievales o góticos experimentaron la historia A, haciendo caso omiso deliberadamente del pasado (“como un acto de fe”). Fue Brunelleschi quien hizo el primer intento real de *actualizar* la historia B. Su incisión “heroica” dentro del tiempo histórico (A) no tenía la intención de dar raíces de diseño arquitectónico en la historia (B) sino de “*deshistorizarlo*” ($B \rightarrow A$) por medio de la construcción de una *nueva historia* (A):

Con su papel protagónico como el primer artista “vanguardista” en el sentido moderno, Brunelleschi rompió la continuidad histórica de experiencias figuradas, afirmando estar construyendo de forma independiente una nueva historia. Sus alusiones a la antigüedad clásica eran, entonces, solo un apuntalamiento —el único aceptable. Y debe estar claro que es un apoyo ideológico, el más adecuado para romper con sus nexos del pasado que reofrecerlo como una tradición. Es por esta

²⁷ *Ibíd.*, p. 52.

*misma razón, que hemos separado la deshistorización de Brunelleschi de los estudios historicistas de sus seguidores.*²⁸

La creación del *código arquitectónico* (A) por medio de la confirmación (B) fue, así, el trabajo de los seguidores de Brunelleschi, empezando con Alberti.²⁹

Más tarde, Borromini —el personaje central en el historicismo del barroco— introdujo la *experiencia genuina de la historia* (B): “un *bricolage* de modulaciones, de memoria, de objetos derivados de la Antigüedad Clásica, de la Antigüedad Tardía, del Paleocristiano, del Gótico, del Albertiano y del Humanismo Utopista-Romántico, y de los más variados modelos de la arquitectura del siglo XVI.”³⁰ “*El collage de memorias*” cuando se mira con ojos modernos, destruye el valor histórico (B) de los “objetos” viejos integrados dentro de un contexto nuevo. Esta experiencia genuina de la historia es capaz, según Tafuri, de ser “leída como una anticipación profética de las actitudes de los vanguardistas del siglo XX.”³¹

La revolución de la Ilustración trajo a la historia genuina (B) de regreso a las candilejas como arqueología, en una confrontación combativa con el historicismo del barroco. Tafuri apoya el significado más profundo de su regreso al pasado, el cual ve —en palabras de Marx— como “un historicismo revolucionario,” ya que “el revivir de los muertos en esas revoluciones tuvo el propósito de glorificar las nuevas luchas,... de reavivar el espíritu revolucionario.”³² Sin embargo, la *resurrección heroica* de la antigüedad es un completo *eclipse* de la historia (A). El problema de la historicidad de la nueva arquitectura

²⁸ Las palabras en itálicas son adjetivos usados por el mismo Manfredo Tafuri, y pertenecen al vocabulario del *materialismo histórico*, en el cual se encuentran las raíces de su pensamiento.

²⁹ *Ibíd.*, p. 16.

³⁰ Véase *ibíd.*, pp. 26, 27, 30.

³¹ *Ibíd.*, p. 19.

ya no surge; a partir de ahora, sus axiomas estarán basados en el prestigio de una historia (B) construida a la luz de la *razón*.

La alianza del siglo XIX entre el eclecticismo y las nuevas tecnologías condujeron, a inicios del siglo XX, a la “muerte definitiva de la historia” (B).³³ Aquí tenemos un *eclipse fresco de la historia* (B), pero ahora está moviéndose en la dirección opuesta y está impulsada, de hecho, por los vanguardistas. Una sucesión de declaraciones confirma este fenómeno en forma definitiva: los vanguardistas desecharon la “historia {B} para poder *construir* una nueva historia {A}.”³⁴ De esta manera, el corte de tajo con las tradiciones precedentes llega a ser... el símbolo de una auténtica continuidad histórica {A}. En la creación de la anti-historia {-B = A},... los vanguardistas realizan el único acto históricamente legítimo {A} del tiempo”.³⁵

Este remolino de declaraciones nos conduce a una conclusión, o más bien a la postura básica, que nos parece mucho menos como haber emergido del *paso* probatorio de las páginas anteriores que por constituir la hipótesis fundamental en las que esas páginas se desarrollaron: “*El anti-historicismo de los vanguardistas modernos no es, por lo tanto, el resultado de una elección arbitraria, sino más bien, el final lógico del cambio que tiene su epicentro en la revolución Brunelleschiana, y su base en el debate llevado a cabo por más de cinco siglos por la cultura Europea.*”³⁶ Con la introducción de esta postura, la organización misma del texto cambia. A partir de aquí, Tafuri gira su crítica, sucesivamente, a las múltiples manifestaciones del “regreso del historicismo” en un intento

³² *Ibíd.*, p. 20.

³³ Tafuri cita al *Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*, de Marx, (*Ibíd.*, p. 26).

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*, pp. 30–31; itálicas en el original.

de probar que, a diferencia de la historicidad “objetiva” del anti-historicismo de los vanguardistas, los esfuerzos para historizar la arquitectura moderna (A → B) han sido enteramente antihistóricos (-A = B): “Una vez que el se dé el sueño de historificación, el resultado no será un movimiento moderno enraizado en la historia —que ya está enraizado en ella debido a su anti-historicismo— sino algo completamente nuevo, que aún escapa a cualquier predicción.”³⁷ El movimiento Neo-Libertad,³⁸ Vittorio Gregotti,³⁹ Louis Kahn,⁴⁰ con Paul Rudolph y Philip Johnson: todos ellos fueron conducidos equivocadamente, por lo que Tafuri llama “una culpa-complejo hacia la historia” (B).⁴¹ Este complejo se manifestó principalmente en un deseo de instrumentalizar la historia (B) cuyo objetivo, como lo ve Tafuri, es “liberarse de la *tradición de lo nuevo*.”⁴²

El tratamiento instrumental de la historia, de colocar a la historia sobre la mesa de dibujo, cerca de los otros “materiales” de trabajo (desde el lápiz de dibujo a las técnicas representativas),... ayuda a crear, para Gregotti y para tanta arquitectura contemporánea “cultura”, las condiciones para una mayor inseguridad, o si lo

³⁷ *Ibíd.*, p. 64.

³⁸ “La Neo-Libertad no a rescatado a la historia, sino sólo el derecho arbitrario de coquetear con ella, en las más recónditas esquinas de su “léxico familiar”... Las fuentes salvadas... eran fácilmente reconocibles: **no era la historia** lo que se estaba salvando, sino las emociones, las nostalgias, los intereses accidentales de tipo autobiográfico que daban una estructura ambigua a sus elecciones lingüísticas... en una especie de calle del recuerdo de Fellini.” (*Ibíd.*, pp. 51–52).

³⁹ “Las obras de Gregotti son una reflejo fiel de una condición típica de la arquitectura contemporánea: inseguras de la tradición del Movimiento Moderno...regresando desesperanzado a un pasado sin la menor idea de como usarlo —porque dentro de una cultura que le compele a *hacer uso* de cualesquier adquisición cultural— dado al eclecticismo y al *pastiche*: pero sin el drama excesivo, casi como una vocación” (*Ibíd.*, p. 54).

⁴⁰ “La operación cultural compleja de Kahan difusa y vulgariza un problema —aquel de la conexión ambigua entre la arquitectura contemporánea y sus fuentes históricas— en lugar de producir un análisis concreto, motivado y al grano de los valores de los sistemas arquitectónicos contaminados... Para Kahan, también, la historia es sólo un *ingrediente* que puede ser manipulado.” (*Ibíd.*, pp. 55–56).

⁴¹ *Ibíd.*, p. 55.

⁴² *Ibíd.*, p. 59; itálicas en el original.

*preferen, el sentido de la fugacidad y la oportunidad de la tradición en la cual uno trata desesperadamente de fusionarse.*⁴³

Como contraste, Tafuri presenta con un entendimiento casi en complicidad la *crítica tipológica* y los estudios históricos (C) de la arquitectura de la ciudad de ciertos arquitectos Italianos —particularmente a Aldo Rossi y Carlo Aymonino— que “aclaran el terreno de muchos malentendidos y lo preparan para los nuevos temas del debate.”⁴⁴ Aunque Tafuri mantiene una distancia apropiada, revela así una mayor atracción profunda hacia la tendencia y la relectura racional del *arquitecto de la ciudad*. Él identifica el punto de inicio como “la organización dinámica del dialecto perpetuo entre las permanencias estructurales y los cambios morfológicos” que habían sido propuestos por Giuseppe Samonà en 1959.⁴⁵ El asunto entonces fue puesto sobre una base diferente, extendida y articulada aún mejor, gracias a las investigaciones de Rossi y Aymonino, quienes trascendieron el concepto histórico (B) de la vieja ciudad por medio de una lectura histórica (C) desarrollada en espacio y en tiempo. Rossi trató la ciudad como un enorme producto arquitectónico hecho a mano, que buscaba los parámetros por los cuales pudiera confirmar su importancia. Aymonino, por su parte, condujo una búsqueda de los cimientos de un método de diseño capaz de traer la morfología y la tipología hacia la confrontación. Ambos cuestionaron la difusión de la arquitectura en el contexto a la cual pertenecía, prefiriendo regresar a la importancia simbólica e histórica (B) de los paisajes urbanos (figs. 7.2, 7.3).⁴⁶ Esta dimensión, que Tafuri vio como una imperante *percepción despistada* de las imágenes

⁴³ *Ibíd.*, p. 55.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 62.

⁴⁵ Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, (Bari: Laterza 1959).

⁴⁶ Véase Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 62–63.

súper estructurales, es el indicador de la distancia a la cual se mantuvo de Rossi y Aymonino.

De manera simultánea, Tafuri introdujo la exigencia por una *historia* (C) de la arquitectura moderna y por una *crítica histórica* de la arquitectura como un todo, a los que vio como condiciones esenciales para la aplicación de la arquitectura “liberada”. *Teorie e storia* es, hasta cierto punto, una premisa para esta labor.

LA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA

La formulación de la *crítica histórica* (*critica storica*) como uno de los elementos fundamentales en una *crítica de la arquitectura* (*critica di architettura*) presupone la refutación simultánea de la *arquitectura crítica* (*architettura critica* —la crítica aplicada usando las herramientas de la arquitectura) y de la *crítica operativa* (*critica operativa* —la crítica que propone una arquitectura). Para Tafuri, la crítica aplicada que usa las herramientas de la arquitectura resulta una distorsión de la arquitectura en sí, la cual deja de ser un lenguaje y se convierte en un metalenguaje —esto es, que está construido en la forma de un discurso denso cuyo propósito simultaneo es el de probar y convencer.⁴⁷ La arquitectura crítica tiene cinco maneras importantes de infundir el espacio el cual diseña con una disposición retadora hacia la comunicación, “mostrando el camino a una *existencia crítica...* y hacia el uso correcto de la imagen.”⁴⁸

1. El énfasis de un tema dado, exasperado hasta el punto de la más radical contestación de las leyes principales que lo gobiernan.

⁴⁷ Tafuri retoma mucho a Roland Barthes al hacer su análisis, y especialmente a *Critique et vérité*, (Paris: Editions du Seuil, 1965). También aplica el análisis del lenguaje propuesto por Barthes a la arquitectura, dado

La inserción de un tema que esté profundamente enraizado en un contexto particular y totalmente diferente.

El *ensamblaje* de los elementos desde códigos ideales e históricamente diferentes y distantes.

El compromiso de los temas arquitectónicos con estructuras figurativas o de una naturaleza diferente.

La articulación exasperada de un tema tomado originalmente como absoluto.⁴⁹

La arquitectura crítica concentra todos sus esfuerzos en hacer que se mire a la ciudad de una manera más consciente, en atraer el interés de la percepción despistada del transeúnte, absorbiendo cada rastro de su conciencia de todos los días del espacio hacia el interior del proceso de diseño.

Dado que Tafuri tiene dudas sobre el valor crítico de la imagen en general, él ve una arquitectura que desea convertirse en un metalenguaje, como una arquitectura que no puede alcanzar los abismos más profundos de su *ser*, o que no sabe como hacerlo; como una arquitectura que está realmente hablándole a todos los otros arquitectos y cuyo objeto de análisis es el proceso (a la par de la excelencia intelectual) de la representación simbólica. Tafuri llega así a la conclusión de que la arquitectura crítica no puede satisfacernos porque vacila tímidamente entre lo irrealista y lo juguetero, entre lo hedonista y lo irónico. Los proyectos de Paul Rudolph, Louis Kahn y la nueva escuela de Brutalismo, en general le suministran unos buenos ejemplos:

que —tal como veremos— él cree que la arquitectura también es un lenguaje: uno que usa formas como unidades de importancia (Véase Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 107–109).

⁴⁸ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 132.

⁴⁹ Véase *ibíd.*, Pp. 110–111.

*Rudolph quiere enfatizar el drama de la **Cuarta Generación** (p. e. después de los Maestros) de arquitectos; el drama de estar atado al manierismo y de la pérdida del **hilo rojo** del depósito de la riqueza de las fuentes lingüísticas a su disposición; De la realización de un marco de referencia diferente y más amplio y de la incapacidad de romper con una herencia histórica muy pesada; de la pérdida del significado con la reacción consecuente de exaltar hasta el límite, la inteligencia, la cultura y **la bravura**: como si un **tour** de fuerza intelectual pudiera compensar por la opacidad y la ruina de los objetivos.⁵⁰*

La otra cara de la arquitectura crítica es la crítica operativa: un análisis de arquitectura (y de las artes en general) cuyo objetivo no es crear un registro abstracto de la realidad sino de proyectar una dirección poética específica cuyas estructuras están especificadas en el análisis programático o de distorsión histórica. (B). Tafuri distingue dos tendencias opositoras en la crítica operativa: (1) cuando un preocupante estado de estancamiento ha sido alcanzado y existe una necesidad real pegar un salto hacia delante, crítica que promulga totalmente (con Camilo Boito, Viollet-le-Duc, James Ferguson), y (2) cuando una revolución artística está en la etapa de establecerse y tiene la necesidad del apoyo iluminador de una historiografía comprometida (Diderot, Apollinaire, Behne, Pevsner).⁵¹

La crítica operativa *proyecta* la historia (B) en el futuro. Por una parte, subyuga el pasado, donde coloca una carga ideológica muy pesada; no se conforma con registrar los eventos, y está reacio a aceptar fallas y otros estados atípicos esparcidos a través de la cara de la historia (B). Por la otra, también subyuga el futuro, dejando atrás los proyectos para llamar la atención a nuevos problemas y nuevas soluciones. Su actitud hacia el pasado es de

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 129.

cuestionamiento; y es profético cuando concierne al futuro. Para Tafuri, la crítica operativa es una crítica de la *falsa conciencia* (una crítica *ideológica*, en el sentido marxista de la palabra), ya que reemplaza el análisis estricto de los juicios de valor prefabricados listos para usarse en la práctica directa de diseño. La pasión y el interés surgido por estas lecturas del pasado —filtradas a través de las esperanzas del futuro— llegan a ser fenómenos auto-contenidos cuya postura va más allá de su productividad convencional. Los libros tales como *Space, Time and Architecture* de Giedion y *Storia dell'architettura moderna* de Zevi son, para Tafuri, al mismo tiempo, “contribuciones historiográficas y verdaderos *proyectos* arquitectónicos.”⁵² Absorben en sí todo el proceso de diseño y por lo tanto deberían ser juzgados como proyectos arquitectónicos.

La crítica histórica es una identificación del criticismo con historia (C) y Tafuri lo expresa en la forma de una axioma fundamental.⁵³ Es la correlación entre un estudio del presente y un estudio del pasado que surge de la percepción misma de Tafuri de la historia (C) como una ciencia que hace posible analizar la realidad como un todo sin estar inmerso por la falsa conciencia de la ideología. Así, para discutir las preguntas relacionadas al presente debemos ubicarlas en un proceso de evolución histórica que justifique la aparición de las preguntas; el momento actual es ya tiempo histórico. Siguiendo el mismo razonamiento, no podemos tratar con las preguntas relacionadas al pasado sin ubicarlas en un proceso de evolución histórica que está justificado por los intereses del presente, escribimos la historia de la arquitectura porque estamos buscando el significado de la arquitectura hoy en día. El trabajo de Tafuri es mayormente en sí la aplicación de esta

⁵¹ Véase *ibíd.*, p. 149.

⁵² *Ibíd.*, p. 151.

⁵³ Véase *ibíd.*, p. 172.

crítica histórica, aunque, simultáneamente, él está involucrado en una búsqueda de sus herramientas y métodos. Él vuelve sistemáticamente al pasado para colocar los cimientos de sus posturas con relación al presente. Como hemos visto, esto es lo que él hizo cuando buscaba la conexión entre el historicismo contemporáneo y el anti-historicismo de los vanguardistas y lo hace exactamente en la misma manera que cuando descartó la arquitectura crítica (desde Johannes Anglicus a Paul Rudolph) y la crítica operativa (desde Bellori a Zevi).

Tafuri cree que la historia de la arquitectura es la historia del dominio de la naturaleza a las actividades de construcción de las clases dominantes, medidas por una secuencia de revoluciones y grandes cambios en los sistemas semánticos. El principal objetivo del criticismo histórico se convierte así en el intento por descubrir el significado de esta actividad y para aclarar la importancia especial —es decir, la necesidad— de esas revoluciones. La meta de la crítica histórica es retomar del pasado las ideologías primarias y las funciones que determinan y delinean el papel y el significado de la arquitectura para que se permita la formulación de los nuevos temas conectados con el presente. En ese sentido, el conocimiento histórico (C) del pasado no es en sí una tarea; su propósito es, sin embargo, causar violentas interrupciones en el futuro. Dados esos objetivos, el acto más significativo llevado a cabo por el criticismo histórico es la aclaración radical del pasado, su *desmitificación*: ir más allá de lo que es *evidente* en la arquitectura para encontrar lo que está *oculto*, estudiando la relación entre el proyecto individual y el sistema del cual surgió para descubrir mitologías actuales sin proponer nuevos mitos.⁵⁴

⁵⁴ Tafuri se está refiriendo, desde luego, a *Mythologies* de Roland Barthes, (Paris: Editions du Seuil, 1957): “El mito está contra la historia”, Barthes dice, y los mitos llevan su mistificación al esconder lo artificial (y la

A la luz de esto, debemos considerar más a fondo la pregunta del método y las herramientas apropiadas para el criticismo histórico. Al inicio del capítulo titulado “Instrumentos de Criticismo”, Tafuri postula que la base del método crítico “está contenida en los capítulos previos”.⁵⁵ Aquí sin duda, se está refiriendo al marxismo “estricto” que se desarrolló en Italia durante los sesentas y en la cual están basadas todas sus investigaciones. Sin embargo, a medida que se avanza en el libro, este definitivo fundamento se extiende significativamente y es ampliado por las contribuciones de pensadores aún más recientes y contemporáneos: Walter Benjamín, Roland Barthes, Humberto Eco, y en menor grado, Michel Foucault y Claude Lévi-Strauss.⁵⁶ Fueron estos escritores quienes suministraron a Tafuri con los nuevos “instrumentos de criticismo”: semióticos, como la ciencia general de signos y el *estructuralismo*.

No obstante, el uso por Tafuri de la investigación semiológica y el análisis estructuralista está estrictamente confinada a la aclaración de la importancia aludida a las formas aparentemente inocentes y a las opciones de diseño. Rechaza enfáticamente cualquier intento de construir un lenguaje arquitectónico sobre las bases de la investigación enfocada a mejorar las técnicas de lectura. También rechaza su uso para leer y explicar las estructuras figurativas. La exploración teórica no debería convertirse en una herramienta: su propósito es simplemente contribuir para asegurar que el creador del proyecto esté

artificialidad ideológica) detrás de la máscara de un falso “naturalismo”. (Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 7.)

⁵⁵ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 171.

⁵⁶ Las principales referencias son a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* de Walter Benjamin en *Schriften*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1955), originalmente publicado en *Zeitschrift für Sozialforschung* (1936); a *Opera aperta* de Umberto Eco, (Milan: Bompiani, 1962); y a *Critique et vérité* and *Mythologies* de Roland Barthes. Aquí no registrado los trabajos de historiadores y teóricos del arte y de la arquitectura —tales como Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Erwin Panofsky— quienes, a su manera, contribuyeron a la formulación del método crítico de Tafuri.

consciente de sus responsabilidades. Esta postura explica el cuestionamiento radical de Tafuri de las investigaciones y de la arquitectura de Robert Venturi:

*Lo que criticamos es: por una parte, la historización fallida de la ambigüedad arquitectural, que llega a ser por lo tanto, una categoría **a priori** con significados solo genéricos, por el otro lado, las conclusiones de la investigación que, a través del aplanamiento historiográfico y la confusión entre los análisis y los métodos de planeación, logran justificar las elecciones figurativas personales... El libro de Venturi emplea métodos analíticos “de moda”, haciendo de ellos, sin ninguna mediación, a métodos “compositivos”. De esta manera, los valores de la **ambigüedad** y de la **contradicción** pierden su consistencia histórica y se vuelven a proponer como “principios” de una poética.⁵⁷*

Tafuri cree, de forma más general, que el criticismo histórico debería confinarse a la declaración de nuevos problemas, y no la formulación de nuevas soluciones:

Mejor dicho, la disección llevada a cabo en el cuerpo de la historia debe “colocar” de manera precisa los problemas que se debaten en el presente, reconocer su ambigüedad, valores y mistificaciones, ofrecer al arquitecto una vista sin fin de los problemas nuevos y sin resolver, disponibles para una elección consciente y libres del peso del mito. En otras palabras, el historiador acentúa las contradicciones de la historia y los ofrece crudamente, en su realidad, a aquellos cuya responsabilidad es crear nuevas palabras formales.⁵⁸

⁵⁷ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 213.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 229.

El trabajo del historiador es inyectar significado en las ambigüedades de la historia mediante la inscripción los eventos del pasado en un marco de conceptos definido. La historia entonces cesará de ser abstracta, lista para voltear en cualquier dirección, y se hará específica e incapaz de ser usada más en la instrumentalización. Será imposible leer en la evidencia de las predicciones del pasado prehistórico presagios de la arquitectura orgánica o de cualquier otro experimento abstracto. Tafuri se opone a cualquier intento de ver el pasado a través de los ojos contemporáneos, a cualquier intento de subyugarlo a las condiciones actuales y ponerlo en la mesa de dibujo como si fuera una herramienta para el diseño arquitectónico (Zevi).

Ya que percibe la historia (C) como un medio para incrementar la conciencia del arquitecto, Tafuri *niega* cualquier posibilidad de un intento en construir una teoría de arquitectura. Desde luego, él reconoce los análisis de sus contemporáneos, quienes reducen la arquitectura a sus elementos primarios para redescubrir no solo una manera de construir formas racionales y controladas, sino también todos los valores estables o constantes que cubren los cambios históricos.

*La confirmación de la pérdida del **significado público**, por parte de la arquitectura; una pérdida que se sintió particularmente en el ámbito de la comunicación lingüística.*

La necesidad de revisar los significados subyacentes a las transformaciones... del medio físico y antropogeográfico: que había producido los estudios hechos por Lynch, Kepes, Gregotti, Rossi, etc., sobre la forma de la ciudad, el territorio y sus sectores que uno puede usar en el estructuralismo de la arquitectura y el plan urbano.

*La necesidad de sustituir la desaparecida unidad lingüística, el objetivo, el método lógico y analítico de revisar la planeación, para presidir sobre la planeación en sí.*⁵⁹

En este último ejemplo, Tafuri contrasta a Alexander y los métodos matemáticos de correlación y revisión de datos contra los de Rossi y Grassi, quienes usaron criterios racionales para describir, clasificar y manejar las leyes fijas de la arquitectura para componer métodos lógicos y unificadores de análisis y síntesis. Sin embargo, el criticismo histórico debería colocar sus investigaciones en el lado más lejano de dicho análisis y debería tomar en consideración sólo las necesidades en las cuales estaba basada. Para Tafuri, no hay una razón en particular para hablar sobre una teoría de la arquitectura.

De hecho, las *theories* están en búsqueda de un nuevo fundamento para el lenguaje arquitectónico que ayudará a resolver la *crisis del lenguaje* en la arquitectura moderna. Sin embargo y como ya hemos visto, es imposible crear una arquitectura para una “sociedad liberada”: Todo lo que se puede hacer es determinar una crítica de la arquitectura. Las teorías entonces son forzadas a recurrir a los lugares más comunes, y aunque delicadas, formas de mistificación, poniendo al *mito* en el lugar de la historia y estar así inevitablemente rodeado por la ideología.

La historia (C), en contraste, pavimenta el camino para una revisión radical de los datos inherentes del problema, para una solución global —la única solución— a través de la proyección de las contradicciones y la agravación de las antítesis. En esta perspectiva revolucionaria sin compromiso, el punto importante a tener en mente es la distinción entre el trabajo de *desmitificación* del historiador y la tarea del arquitecto, cuya lucha está en la

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 173.

esfera de la composición. La desmitificación, introducida por la historia, rompe el eslabón entre el lenguaje arquitectónico y la ideología que lo apoyan, invocando a las responsabilidades del arquitecto y así compeliéndolo a hacer elecciones conscientes, analíticas y precisas. La desmitificación proyecta, exagera y lleva al extremo el consumo de las teorías arquitectónicas, métodos y lenguajes. Consiguientemente, trastoca los términos objetivamente irracionales de la existencia del arquitecto hoy en día, abriendo un camino para la trascendencia del estado actual de “angustia”:

Los más conscientes arquitectos se encuentran en una situación ambigua, contorsionada, casi ridículos. Si tratan de seguir sus (ocasionales) impulsos subversivos hasta el final, estarán sorprendidos al tener que decretar, como únicas posibilidades, ya sea la muerte de la arquitectura o refugiarse en la utopía. Si toman el camino a la auto-experimentación crítica, están destinados, en el mejor de los casos, a producir “monumentos” patéticos, aislados y irrelevantes a la dinámica de la realidad urbana. A menudo acumulan planos y modelos plásticos en sus fútiles estudios.⁶⁰

Estas observaciones demuestran él por qué *theories* está en plural en el título del libro e *historia* en singular. Las teorías —todas las teorías— de la arquitectura caen dentro de la esfera de la ideología. Son conservadoras. La historia (C), la única ciencia que escapa de la impresión de la ideología y es capaz de colocar los cimientos para un cambio radical (primero en la sociedad y luego en la arquitectura), absorbe todo el conjunto de teorías de la arquitectura. *El arquitecto se hace a un lado para darle el paso al historiador.*

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 235.

LOS POÉTICOS *BRECHTIAN* DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura es un lenguaje, un medio de comunicación comparable a la pintura y la escultura. Tafuri ve la ciudad y la arquitectura como transmisores de información y a lo largo de su libro muestra un interés en constituir una relación productiva entre la comunicación y el comportamiento social. Vistos bajo esta luz, la manera en que recibimos el mensaje —es decir, el proceso de decodificación— es un componente decisivo de su método crítico.

Pareciera que Tafuri no hace la pregunta, “¿Qué es la arquitectura?” Sin embargo, aún una lectura rápida de *Teorie e storia* muestra que la arquitectura de la que habla está estrictamente confinada al campo de lo visible. Está tratada como un trabajo de arte que puede estar cargada de importancia. Está analizada con la ayuda de las herramientas de análisis del lenguaje o del arte, los cuales son transferidos a su territorio para tal propósito. Benjamín, Eco y Barthes (y particularmente el materialismo histórico de Marx) aparecen frecuentemente en las páginas del libro de Tafuri y todas sus ideas están implementadas en la arquitectura, simplemente mediante la sustitución de las definiciones por ellos usan.⁶¹

La arquitectura como un lenguaje no tiene función ni estructura, y aún más, carece de forma. Esto puede parecer extraño, pero Tafuri no comenta acerca de la función o estructura de los edificios a los que se refiere —aunque se puede suponer que aún siguen de pie y sirviendo sus funciones necesarias. Es igual de reacio en hacer cualquier comentario sobre la forma arquitectónica. En este libro, cualquier juicio estético sobre el valor de los proyectos es evitado, a favor de las caracterizaciones —aunque raras— generales

⁶¹ La estructura de la crítica literaria propuesta por Roland Barthes en *Critique et vérité* es directamente aplicable a la arquitectura (Véase Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 107-109). La *archaeology*

concernientes a los poéticos y objetivos de los arquitectos. Por ejemplo, se refiere a un “cambio revolucionario real y decisivo (Tal y como se muestra en los últimos trabajos de Kahn y por todos esos jóvenes arquitectos americanos en oposición),” o “a la gran modestia de los diseños y realizaciones de Venturi.”⁶²

La arquitectura que Tafuri percibe, no toma en consideración los tres principios fundamentales del *re aedificatoria Albertiano: Necessitas, commoditas y voluptas*, nunca son usados para definir los edificios que “disecciona” con la ayuda del criticismo histórico, ni aquellos que —como veremos— “diseña” usando el concepto de los poéticos de Brechtian. Esto es porque el campo y el sujeto de la discusión han cambiado. Ya no estamos tratando con la construcción sino con la instrucción. La arquitectura de Tafuri yace en la esfera del discurso. Además, es una herramienta para la educación revolucionaria al servicio de francos objetivos políticos. Como consecuencia, su poder subversivo no depende de su implementación, en una sociedad capitalista que es capaz de un grado infinito de recuperación ideológica. Tafuri está bastante consciente de esto cuando nos invita a criticar su análisis con base en los objetivos que él se ha fijado para sí.⁶³

Estos factores explican en gran medida la reverencia de Tafuri para los vanguardistas utópicos y subversivos del inicio del siglo XX y su reflejo en los neo vanguardistas contemporáneos que deseaban “recrear el ético y subversivo *élan* de la edad heroica del Movimiento Moderno,”⁶⁴ refugiándose en la utopía. Siguiendo la misma línea, la “arquitectura de la incertidumbre” de Massimo Scolari ha sido presentada como un

of the human sciences probadas por Michel Foucault “pueden ser... verificadas contra la historia de la arquitectura” (Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 80).

⁶² Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 132, 213.

⁶³ En el último renglón del prefacio a la edición francesa de *Theories et histoire de l'architecture*, p. xiii, de Tafuri.

suplemento a la crítica de la ideología arquitectónica que se encuentra en Tafuri,⁶⁵ y algo similar parece también aplicarse a los contraproyectos de Leon Krier, quien rechazó de manera enfática la posibilidad de la implementar parcialmente sus diseños en la sociedad de hoy.⁶⁶

La arquitectura como un *lenguaje* da origen a la pregunta de la relación entre el producto arquitectónico y el consumidor. Tafuri nunca habla de los *usuarios* de la arquitectura, sólo de los *consumidores*. La respuesta a la pregunta revela los lineamientos que los arquitectos debieran usar en su trabajo si, en términos políticos, están a favor del cambio radical de la sociedad. A pesar de su negativa a proponer soluciones, Tafuri nos permite sacar nuestras propias conclusiones sobre cómo la arquitectura podría ser útil aún en nuestra sociedad capitalista actual. Podría decirse que formuló una postura *intermedia* en cuanto lo que es la arquitectura, aunque sin declarar las reglas específicas que podrían ser útiles a aquellos quienes diseñan la arquitectura. Esta postura intermedia se basa en el concepto del *trabajo abierto* (*opera aperta*), postulado por Umberto Eco.⁶⁷

Al parecer de Tafuri, todo lo que le queda a la arquitectura contemporánea es “abrirse” para usarse como una herramienta para la educación revolucionaria en el mismo sentido como los poéticos Brechtian: Uno no debería proponer soluciones, sino debería

⁶⁴ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 234.

⁶⁵ Véase Francesco Moschini, ed., *Massimo Scolari: Watercolors and Drawings, 1965–1980*, (New York: Rizzoli, 1980), p. 12.

⁶⁶ Para las relaciones implícitas entre Manfredo Tafuri y Leon Krier, véase Robert Maxwell, “The Role of Ideology”, en *Architectural Design* 47, no. 3 (1977), pp. 187–188.

⁶⁷ Véase Eco, *Opera aperta*; Me refiero a la traducción al inglés, *The Open Work*, trad. de Anna Cancogni, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), y en particular al primer capítulo, “The Poetics of the Open Work,” pp. 1–23. Las referencias sucesivas son a la traducción al inglés, la cual es una síntesis de las ediciones italianas subsecuentes y de otros escritos de Eco. La parte de *Opera aperta* que se refiere a Joyce fue publicada en inglés como *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, trad. de Ellen Esrock, (Cambridge: Harvard University Press, 1989). Aunque mis citas son de esta edición, también me refiero a la edición original —uniforme— de *Opera aperta*.

producir una arquitectura de tal tipo que las soluciones surjan de la creciente conciencia del público.⁶⁸ Tafuri desarrolla la contradicción entre la arquitectura crítica (la cual se retrae en sí y sucumbe a la redundancia de los símbolos) y el criticismo de la arquitectura (el instrumento de la educación revolucionaria) al simplemente transferirle la contradicción que Eco había identificado entre los poéticos de James Joyce y aquel de Bertolt Brecht. En el caso de Joyce, cada evento, cada palabra, puede ser conectado con cualquier otra palabra y la interpretación semántica de cada definición se refleja en el todo, tendiendo a la dirección de la *ambigüedad absoluta*. El trabajo se ha contraído en sí mismo y al mismo tiempo *no está restringido*. Eco explica esta abertura redundante al recordar la llamada indiferencia de Joyce hacia los asuntos políticos.⁶⁹ Los poéticos de Brecht, en contraste, son profundamente más educacionales y políticos. Se basan en el antecedente de las experiencias expresivas sacadas de los vanguardistas del pasado pero revividas por la pasión de Brecht y se extienden hacia nuevos usos, hacia nuevos objetivos de la comunicación directa.⁷⁰

⁶⁸ Eco describe la poética teatral de Brecht como sigue: Se concibe a la acción dramática como la exposición problemática de puntos de tensión específicos. Al haber presentado estos puntos de tensión...las obras teatrales de Brecht, en el sentido estricto, no proporcionan ninguna solución. Depende de la audiencia el sacar sus propias conclusiones de lo que a visto en el escenario. Las obras de Brecht, también terminan en una situación de ambigüedad... aunque ya no sea la ambigüedad morbosa de un infinito medio percibido o un misterio cargado de angustia, sino en el concreto específico de un intercambio social, un conflicto de problemas no resueltos que afecta la ingenuidad tanto del dramaturgo, como la de los actores y de la audiencia. Aquí la obra está “abierta” en el mismo sentido que un debate está “abierto”. Una solución es considerada deseable y es en realidad anticipada, pero debe venir del quehacer colectivo de la audiencia. En este caso la “apertura” se convierte en un instrumento de pedagogía revolucionaria.” (Eco, *The Open Work*, p. 11).

⁶⁹ Véase Eco, *The Open Work*, p. 11; idem, *The Aesthetics of Chaosmos*, p. 86.

⁷⁰ Véase Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, pp. 85–86.

Sigamos el análisis de Tafuri en su totalidad, en el orden en que se desarrolla (Foucault, Benjamin, Eco), con el objeto de entender mejor el concepto de las *poéticas de Brechtian de la arquitectura*.⁷¹

La arquitectura, vista a la luz de la *arqueología de las ciencias humanas* (Foucault), descubrió en el siglo XVIII que ya no se podía conformar con buscar sus causas dentro de sí misma. Así, se convirtió en una *arquitectura parlante* y mostró una disposición hacia el diálogo con sus interlocutores. Sin embargo, no fue suficiente para los interlocutores el simplemente percibir los mensajes, sino que también apelaron para complementarlos e inclusive cambiar sus significados en el proceso de la lectura. La arquitectura dejó de ser un objeto absoluto que eliminaba cualquier posibilidad de diálogo con el consumidor y se convirtió en un *objeto ambiguo* en el sentido elaborado por Eco. Una nueva relación surgió así entre el producto arquitectónico y el consumidor, y por primera vez el producto tomó la dimensión de un *trabajo abierto*.

A partir de entonces, el observador es un consumidor que adhiere una importancia propia al objeto arquitectónico. Aquí, Tafuri pregunta: ¿Qué tipo de atención debo exigir del observador?. La respuesta se encuentra en “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*” de Benjamín. (El trabajo del Arte en la Edad de la Reproducción Mecánica):⁷² *la percepción distraída* que hace posible la *participación relajada* y el *uso crítico* de los objetos arquitectónicos. El trabajar en la dirección contraria es lo que establece las condiciones fundamentales para una *arquitectura de acción*: debemos producir proyectos que permitan la *decodificación crítica* y luego el

⁷¹ La *poética Brechtiana en la arquitectura* no es una expresión usada por Manfredo Tafuri. Sin embargo, yo la uso para describir la manera en que él percibe la arquitectura, teniendo presente los cimientos de su método crítico.

comportamiento crítico como una consecuencia de *la lectura distraída* del objeto arquitectónica mediante el *relajamiento de la atención*.⁷³ La arquitectura producida de esta manera, según Tafuri y Benjamín, “permite el tipo de conciencia colectiva requerida por Brecht: un uso que permita la relajación y la reflexión en todos aquellos involucrados en el logro teatral. La arquitectura, el escenario y el teatro épico, todos reclaman una extrema claridad de los procesos que los condujo a su realización. Estos procesos, pueden por lo tanto, ser vistos por todos aquellos que siguen la narrativa con indiferencia.”⁷⁴

Tafuri define la abertura que él exige mediante la declaración de dos extremos negativos: el *ruido* causado por un proyecto que está tan abierto que se destruye a sí mismo como una estructura reconocible y el *ruido* causado por un proyecto tan cerrado que llega a convertirse en un objeto *vacío*.⁷⁵

En el primero de estos casos, el cual refleja la arquitectura crítica, la densidad y el poder expresivo de las imágenes alteran el ritmo usual de la existencia cotidiana, eliminando cualquier campo para la observación distraída o percepción de la arquitectura. El observador tiene que arrastrar sus pasos a través de una ciudad cuyas señales son redundantes y que entre más y más, tienden a perder su significado —como si estuvieran viviendo “en un parque congelado de diversión.” Esta es la *ambigüedad absoluta* (Joyce) típica de los proyectos de Scharoun, o de menor importancia, de Kahn, Rudolph, Tange, el grupo Archigram, Stirling y otros.

⁷² Véase Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 85–88.

⁷³ Las palabras en itálicas son usadas frecuentemente por Tafuri en el capítulo titulado “Architecture as Indifferent Object and the Crisis of Critical Attention”, pp. 79–102.

⁷⁴ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, pp. 86–87.

⁷⁵ Véase *ibíd.*, Pp. 91–92.

En el segundo caso, “uno de los principales valores de nuestra cultura: el sentir, ver y construir el mundo” es reducido a un determinismo rígido que no va más allá de una simple definición de selección de uso. Esto es precisamente los poéticos de los “post-Miesians” y del “*academismo del estilo moderno*” francés y alemán, e implica la inmovilización del cambio social,⁷⁶ ya que, como Eco nos dice, “cuando las formas logran una claridad máxima para representar una posible estructura del mundo, ya no pueden darnos instrucciones concretas en como movernos para modificar al mundo.”⁷⁷ Sin embargo, Tafuri se adueña de la *abertura* de la arquitectura, enseñando a aquellos que lo ven por *medio del relajamiento de la atención* “que siempre hay la posibilidad de un salto hacia nuevas dimensiones, que el orden actual puede y debe ser alterado, que todos deben tomar parte, sencillamente mediante sus acciones cotidianas, en esta revolución permanente del orden de las cosas.”⁷⁸

El campo y los objetivos de los *poéticos de Brechtian de la arquitectura* han sido así claramente definidos. El meollo es ahora definir, con precisión, los medios específicos para los poéticos y las reglas prácticas sobre las cuales funcionan. Sin embargo, Tafuri se libra de esta “dificultad” al rechazar toda invitación a proponer soluciones. *El criticismo histórico* que él ha intentado exponer es presentado como un método que usa la semiología y el análisis estructuralista para marcar los límites de un área de valores desde la cual le será fácil asignar significados reconocibles a la arquitectura. Él escribe “ofrecemos a todos aquellos que actúan”, citando a Max Weber, “la posibilidad de medir las consecuencias

⁷⁶ Véase *ibíd.*, p. 91.

⁷⁷ Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, p. 85.

⁷⁸ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 91.

indeseadas de su acción... La traducción de esa medida en decisión no es la responsabilidad de la ciencia sino del hombre que actúa libremente.”⁷⁹

Esta declaración general no contiene alguna solución específica a la pregunta del arquitecto en cuanto a lo que se supone que debe hacer. Y a pesar de su obstinado *silencio*, Tafuri revela veladamente la única forma que la arquitectura puede tomar cuando su objetivo es la educación revolucionaria de las masas: “la única “revolución” arquitectónica posible hoy en día”, escribió en 1970 en la nota introductoria de la segunda edición italiana, “es la adherencia concreta a la racionalización.”⁸⁰ *La arquitectura racional*, entonces, la arquitectura fundada en una tipología de elementos arquitectónicos que hacen que su significado sea inteligible y permite un completo diseño a conciencia de proyectos que son una crítica de la arquitectura. *La arquitectura racional* como lo conciben los *nuevos racionalistas*,⁸¹ que funcionan como un estímulo para promover la conciencia de aquellos que desean extraerse del laberinto de la sociedad contemporánea. Como lo dice Eco, citando a Barthes, en el apéndice a la edición francesa de *opera aperta*:

Todas las obras teatrales de Brecht terminan con una exhortación implícita de “encontrar la solución o una salida,” dirigido al público en el nombre de la decodificación a la cual la forma material del espectáculo los debió haber conducido... El papel del sistema no es en este caso transmitir un mensaje positivo (ya que este no es el teatro de las palabras),

⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 214, 216.

⁸⁰ *Ibíd.*, nota a la segunda (italiana) edición, p. xviii.

⁸¹ Véase Robert Delevoy, Anthony Vidler, et al., *Rational Architecture. The Reconstruction of the European City*, (Brussels: Archives d'Architecture Moderne, 1978).

sino de hacer entender que el mundo es un objeto que ha de ser descifrado (este es el teatro de los hacen las palabras).⁸²

⁸² Umberto Eco, apéndice al *L'oeuvre ouverte*, trad. de Chantal Roux de Bézieux, (Paris: Editions do Seuil, 1965), p. 307.

CAPÍTULO 8.

La Arquitectura Moderna y la Escritura de las Historias

ESTE ANÁLISIS de las historias de la arquitectura moderna, ha tenido tres objetivos principales: el demostrar los cambios constantes de la forma discursiva —aquel de la historia— en relación a un objeto relativamente inmóvil, el movimiento moderno; el cuestionar los diferentes recibimientos de los hechos y de los cambios en su retrasmisión de acuerdo con los objetivos de cada historiador; y, advertir los cambios en la estructura de estos discursos en conjunción con las transformaciones del objeto en sí —en el modernismo, el cual he tratado como la relación entre el presente y el pasado de la arquitectura, y su futuro. El análisis toca ahora el problema explícitamente más crítico, surgido hasta ahora de la discusión, es decir, la relación entre la *historia* y la *arquitectura* en las entrelíneas de los textos históricos.

El *corpus* de este libro ha consistido, en efecto, de historias que tratan —en mayor o menor grado— con el mismo objeto, pero que lo presenta a través de diferentes genealogías, interpretaciones y descripciones, que son fieles a la trama de diferentes discursos, y que se fundamentan en diferentes conceptos de sociedad, historia y arquitectura. Si aceptamos que la palabra *historia* muestra por igual lo que pasó y la narrativa de lo que pasó,¹ entonces, también debemos aceptar que existe un número de narrativas —es decir, un número de historias— que presenta la misma serie de eventos de

¹ Mi definición aquí fue tomada de “Histoire” in the *Encyclopaedia Universalis*, vol. 9 (1985), p. 352, de Paul Veyne.

maneras muy distintas. En esta introducción, ya he dejado claro que la realidad objetiva no es de nuestro interés en este estudio. Su propósito es analizar el *discurso histórico*, la práctica discursiva que “construye” los objetos cuyas historias escribe. Con esa perspectiva en mente, sólo hemos tratado con las *narrativas* de “lo que pasó”.

En nuestra lectura de comparación de los textos históricos, hemos visto que existen muchos movimientos modernos que difieren perceptiblemente de uno al otro. Estas diferencias, no sólo surgen de las distancias que separan el “ser” y el “significado”. Los historiadores de nuestro *corpus*, ha traído a colación el definir la *arquitectura moderna* y el *modernismo* en general, pero en sus textos estas definiciones no están sujetas a la elaboración teórica. En efecto, son circulares, dependiendo de las personas, los proyectos y las ideas que los propios autores deciden llaman *moderno*. Sin embargo, existen tales diferencias entre un autor y otro, sobre las personas, proyectos e ideas seleccionados, que finalmente tenemos tantos movimientos modernos como versiones de los eventos de los años veinte y treinta. Más aún, estas versiones están tan en desacuerdo unas con otras, que una mezcla de ellas sería inconcebible. Esto no quiere decir, que existan tantos movimientos modernos como historiadores y críticos, sino que existen muchos discursos sobre los mismos objetos reales y que ninguno de ellos, como veremos luego, nos dice la *verdad*: ninguno de ellos es historia.

Los historiadores cuentan tramas, que son como muchos itinerarios que ellos señalan a voluntad a través del mismísimo campo objetivo de eventos (el cual es infinitamente divisible y no está hecho de átomos dignos de eventos): Ningún historiador describe todo de este campo, porque un itinerario, no puede tomar

*todos los caminos: ninguno de estos itinerarios es el verdadero, ninguno es historia.*²

Desde luego, un análisis comparativo de los textos históricos nos permite identificar ciertos denominadores más o menos comunes en los planos de las ideas, como de las formas: la mayoría de los historiadores, reconocen la importancia de un desarrollo técnico que tomó lugar en el ámbito de la construcción durante el tardío siglo XVIII hasta los inicios de siglo XX, como la idea de la *razón*, el cual se desarrolló gradualmente (especialmente después de la Ilustración y hasta la actual etapa madura) y culminó en una glorificación general del espíritu científico moderno; casi todos los historiadores aceptan la existencia de una relación (cercana o más distante) entre la aparición de la nueva arquitectura y los cambios sociales que empezaron a tomar parte a mediados del siglo XVIII y especialmente el profundo cambio en las relaciones de producción; y en general, que la condición social es usada para reflejar una filosofía de progreso histórico, basado en la idea de una época dorada en el pasado (el paraíso perdido) y un estado ideal en el futuro (utopía).

Con la excepción a Collins y a Tafuri, quienes operan sobre un plano distinto de análisis histórico, la descripción morfológica de la arquitectura moderna es una regla a la cual todos los historiadores se apegan, haciendo posible que el autor defina un conjunto de rasgos que funcionan como estereotipos para componer una lista de edificios ejemplares que son las “*imágenes de marca*” del movimiento moderno, y para alabar el trabajo y el espíritu de uno, dos, tres o cuatro *maestros* quienes descubrieron los principios fundamentales de la arquitectura moderna. En las sucesivas lecturas de los libros, hemos

² Paul Veyne, *Writing History: An Essay on Epistemology*, trad. de Mina Moore-Rivolucci, (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1984), p. 36; originalmente publicado como *Comment on écrit l'histoire*, (Paris: Editions du Seuil, 1971).

notado la parcialidad de muchos historiadores en su dedicación a las obras de ciertos arquitectos —parcialidad que lleva al historiador a identificarse con el protagonista en su historia: de Pevsner con Gropius, de Giedon con Gropius y Le Corbusier, de Zevi con Wright, de Collins con Perret, y así sucesivamente.

La sintomatología que emerge de una investigación sistemática de las características de la arquitectura moderna (es decir, de las ideas y las formas registradas en los textos históricos) puede, desde luego, contribuir a determinar los elementos y puntos que describen los fenómenos y que permiten reproducirlos. Sin embargo, es igualmente cierto que el análisis estructural que se realiza en la superficie de los textos, está dirigido más a la realidad de la arquitectura en sí, que a la práctica discursiva que “construye” esa realidad. Aún así, la segmentación analítica de la arquitectura escrita en los elementos y puntos de descripción, es también de gran importancia para nuestros análisis, ya que nos permite percibir las diferencias entre los movimientos modernos que se nos muestran, y después identificar los cambios en el significado del discurso histórico que los apoya. De alguna manera, esto lleva a la explicación del porqué las historias aquí presentadas, toman la forma de monografías cortas tipo análisis, reteniendo sus elementos principalmente descriptivos y los ejemplos característicos de su ilustración. El arreglo de los capítulos es así, un tipo de tabla comparativa del curso tomado por los historiadores de nuestro *corpus* en su esfuerzo por capturar y describir el fenómeno de la arquitectura moderna.

Las genealogías de la arquitectura moderna, siempre empiezan en el presente —es decir, al final de la narración— y luego regresan al pasado, hasta que llegan al origen del estado actual de las cosas, del cual a fin de cuentas empieza la narración. “¿Cómo se puede pensar en Ser y Tiempo, si no es que partiendo del presente, en la forma del presente, a

saber, un cierto *ahora en general*, del cual ninguna *experiencia*, por definición, puede nunca alejarse?”³ Las genealogías demuestran la *razón de ser* de su punto final —la arquitectura moderna— al regenerar los puntos anteriores, comenzando con el primero. Sin embargo, el inicio solo “levanta la cortina”, en cuanto a la relación a la interpretación final de un trabajo en desarrollo que es el que “baja la cortina.” Esta relación paradójica, permanece detrás de las diferencias seminales entre las genealogías casi contemporáneas, como aquellas de Kauffman, Pevsner y Giedion.

En efecto, el inicio es una *reconstrucción* del final —es decir, de la arquitectura moderna como medio a través del cual cada historiador lo define. Morris y Ledoux, fueron en cierto sentido una reconstrucción de Gropius y Le Corbusier. Nos cuentan menos sobre los oscuros inicios de la arquitectura moderna que de su significado en el presente. Esta característica de reversión que se encuentra en las genealogías está, desde luego, en oposición al desarrollo lineal de las historias. El inicio, como una reconstrucción del final, ya contiene todas las posturas del historiador sobre el ser de la arquitectura, la sociedad y la historia. Como resultado, la ascendencia del presente hacia el pasado, necesariamente depende del espacio y del tiempo —ya que la naturaleza de la *observación* y la naturaleza del *lugar* se alteran significativamente de 1933 a 1945 o 1960— y, es innecesario decir, del conjunto general de posturas que el ascenso está exigido a probar.

Los primeros historiadores de nuestro *corpus* realizaron un estudio a fondo del campo positivo de su objeto y lo establecieron en relación con un campo negativo que, sin embargo, se abstuvieron de estudiar. Hacia el final, sucede precisamente lo contrario en la

³ Jacques Derrida, *Ousia and Grammé: Note on a Note from Being and Time*, en *Margins of Philosophy*, trad. de Alan Bass, (London: Harvester Press, 1982), p. 38; originalmente publicado como *Ousia et Grammé, Note sur une Note de Sein und Zeit*, en *Marges de la Philosophie*, (Paris: Editions de Minuit, 1972).

práctica: los historiadores estudian el fracaso, el campo negativo que había sido positivo 30 años antes, y no estudian un campo positivo potencial, el cual solo es aparente en el bosquejo. Este cambio en la dirección del significado, marca el cambio de un *démarche operativo* a uno *derogatorio*. Sin embargo, no es necesariamente cierto que el campo positivo es lo opuesto del negativo. En esencia, la actitud negativa denota una profunda distinción entre una *arquitectura A* y una *arquitectura B*. La distinción significa, ya sea que *A no es B* (o que *B no es la misma cosa que A*), o que *A es -B*. En el *démarche operativo*, ésta última relación es la más común. La arquitectura moderna no es solo una *cosa diferente* de la arquitectura del pasado: es lo opuesto de la arquitectura del pasado, aún cuando la definición del campo negativo sea vaga o indefinida. Lo que es importante, es la definición de los elementos constituyentes de la nueva arquitectura y de su relación con el pasado.

Como hemos visto en capítulos anteriores, el *démarche operativo* puede tomar una estructura polémica de dos formas. En algunos casos, aparece como la proyección ejemplar de su opuesto (el sujeto versus el anti-sujeto, como en los casos de Kauffman, Pevsner y Giedion), mientras que en otros es una dicotomía de significado en el discurso cognoscitivo que resulta en una secuencia de narraciones de fracasos y de éxitos (Zevi, Benévolo). Es claramente imposible hacer una distinción absoluta entre estas dos formas, las cuales en algunos casos —y especialmente en Bruno Zevi— pueden verse coexistiendo. No obstante, la primera tiende a caracterizar el discurso de los historiadores del arte, quienes en sus genealogías construyen los cimientos del movimiento moderno, y la última tiende a ser típica de la confirmación y el resurgimiento de un movimiento cuyos cimientos ya habían sido puestos. Sin embargo, generalmente los historiadores de esta categoría, no describen la

arquitectura que está siendo cuestionada; esta continúa siendo indefinida, una definición abstracta o implícita en contraste a la descripción detallada de la arquitectura deseada, cualquiera que esta pudiera ser.

La relación *A no es B*, prevalece en el *démarche* derogatorio. La *arquitectura-que-está-por-venir* es, desde luego, algo diferente de la arquitectura moderna, de la que una historia exacta y cuidadosamente detallada está siendo propuesta actualmente, pero ciertamente no es lo opuesto de la arquitectura moderna; sus términos se dejan indefinidos, existiendo solo para diferenciar los dos extremos. El *démarche* derogatorio, supone solo la segunda forma de la estructura polémica, presentándose a sí mismo, como una dicotomía del significado del discurso cognoscitivo dentro de una narrativa de fracasos y de éxitos (Banham), sin excluir un traslape ambiguo de las dos narrativas (Tafuri). Sin embargo, también puede abstenerse de suponer una estructura polémica cuando se afirma que A y B son *cosas diferentes*, sin basar su declaración (la narración de sucesos) en un franco rechazo (la narración del fracaso). Este es el caso de Collins.

Por último viene el *démarche* objetivo, que deconstruye la relación antitética de la afirmación / negación, ya que presupone una continuidad casi biológica entre los sucesos que son efectivamente equivalentes. Este es el caso con Hitchcock. La transición de la arquitectura A, a la arquitectura B, es presentada simplemente como secuencial, una evolución neutral y lineal. Sin embargo, aún este enfoque ideal, solo colorea los sucesos, aunque lo haga delicadamente y aunque el historiador describa detalladamente y en los mismos términos, las arquitecturas que en el *démarche* operativo eran el campo negativo (oculto) y el campo positivo (promovido abiertamente). En este caso, el discurso no asume

una estructura polémica abierta, sino que la relación A es –B aún está presente, latente bajo la superficie objetiva del discurso.

Durante los años treinta, Pevsner, Kauffman y Giedion, construyeron los cimientos históricos del movimiento moderno al construir genealogías que sugerían que el movimiento era una revolución radical, aunque justificada, que mantuvo el paso con el curso en ascenso de la historia. A pesar de sus diferencias, estas genealogías hicieron posible entender la arquitectura moderna, como si fuera una forma de ruptura revitalizadora dentro de una teoría global de la evolución histórica. Los historiadores del arte fueron así capaces de destruir la neutralidad de una historiografía empírica y positivista que se confinaba a un conocimiento isotrópico y a una explicación de todos los eventos del pasado, y para introducir una filosofía determinística de la historia que claramente indicara qué ruta se debería tomar hacia adelante. Simultáneamente, ellos pudieron establecer un nuevo concepto del cosmos que incluyó un proceso de cambio social y la idea de progreso. La ruptura anti-histórica con las formas y creencias del pasado proclamadas por muchos de los arquitectos de los años veinte, se convirtieron, según los textos de los historiadores del arte, en una conquista históricamente reivindicada que, además, era esencial para el progreso, tanto de la arquitectura como de la sociedad. Estas genealogías, llevaron así a su final el período de sospecha hacia el conocimiento histórico en sí, que había sido cultivado en diferentes lugares durante la entre-guerra y especialmente en el Bauhaus.

El discurso operativo de los historiadores del arte, también enfatizó la búsqueda optimista de certezas y la voluntad de definir los términos de una inminente operación arquitectónica. La historia se muestra como un recurso para la mediación teórica, que por una parte, reasegura a los arquitectos al demostrar los sólidos cimientos del movimiento

moderno, y por la otra, sirve como una especie de guía para el diseño, con base en (únicamente en Pevsner y Giedion) una fusión de edificios modelo y componentes morfológicos.

La situación cambió drásticamente después de la guerra. Con Zevi en 1950 y con Benévolo en 1960, la arquitectura moderna se toma como un hecho incontrovertible, la cual desde luego, necesita ser confirmada y diseminada. El meollo de establecer los cimientos de cualquier tipo (es decir, de iniciar de nuevo con las genealogías de los historiadores del arte) no se da: lo que se tiene que hacer es, escribir la *historia* de la arquitectura moderna. Las genealogías, ya sean que se llamen *Pioneers of the Modern Movement o Space, Time and Architecture*, son auxiliares principales en los primeros capítulos de lo que literalmente son historias, y ahora —levantando otra cortina— son en realidad llamadas *Storia dell'architettura moderna*. Aquí, entonces, podemos ver un desplazamiento en el significado del *démarche* histórico, uno que se aleja de los cimientos para tratar con la construcción, con un cambio paralelo en la postura del historiador, quien deja de ser un fundador para convertirse en un constructor (de hecho tan literalmente así, que tanto Zevi como Benévolo eran arquitectos y siempre mantuvieron un interés en el lado práctico de su materia).

A pesar de este cambio de escenario, sin embargo, el discurso enunciado por Zevi y Benévolo, continúa siendo operativo y sirve como una extrapolación del discurso usado por los historiadores del arte. Siguieron con el mismo optimismo y enfocaron sus esfuerzos en la definición de términos específicos para una inminente operación arquitectónica. Se presenta la historia como una especie de exégesis doctrinal de la arquitectura moderna, una que ofrece a sus lectores una seguridad ideológica y los elementos prácticos esenciales para

su implementación. Esta dimensión operativa alcanza su expresión máxima en la elaboración de Zevi en *Il linguaggio moderno dell'architettura*, en la forma de un código lingüístico sencillo y básico que cualquier arquitecto contemporáneo podría usar: un lenguaje *popular*.

La genealogía ofrecida por Hitchcock en 1929, es parte de un marco muy diferente. Su discurso objetivo se extrapola desde una historiografía positivista, presuponiendo así la continuidad de los eventos y descartando la filosofía de la historia. La arquitectura moderna que Hitchcock propone, no es una revolución en conflicto con el pasado y no depende de una visión global de la sociedad y su evolución. Sin embargo la apariencia objetiva de su discurso no elimina completamente el antecedente operativo, la cual puede ser leída entre líneas en *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* y fue revelada en 1932 en *The International Style: Architecture since 1922*. Desde luego que Hitchcock no disimula su actitud a favor de la arquitectura moderna —para la cual él ya había superado a todos los historiadores de los años treinta, al hacer una fusión de los elementos morfológicos y las reglas de composición que constituyen un verdadero nuevo vocabulario, gramática y sintaxis. Pero su análisis descriptivo del surgimiento y las correlaciones morfológicas del Estilo Internacional, no establecen bases históricas para sí mismo: por extraño que parezca, la generación *natural* de la arquitectura moderna no tuvo necesidad de cimientos. Como resultado, su genealogía no opera como en los otros casos que hemos visto. No se presenta como un medio para la meditación teórica y no va más allá de ser una clasificación operativa.

Desde luego que el contexto general se había alterado en 1958. El discurso enunciado por Hitchcock en: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* aún es

objetivo, pero ahora es todavía más estricto y todos los campos explícitamente operativos fueron eliminados. No obstante, como vimos en el capítulo relevante, una postura sobre el ser de la arquitectura está inherente en su texto. En términos generales, la historia objetiva, como el despliegue lineal de la presencia de cosas, es enunciada sobre una realidad que existe a pesar del historiador y que además le concede la oportunidad de liberarse de los objetos y entenderlos. Los proyectos en sí, nada significan hasta que el historiador les haya dado forma en su enfoque, a la información y clasificación. A pesar de esto, Hitchcock tiene criterios de juicio y una *parti pris*, los cuales reconoce y que —aunque no se haya dado cuenta— determinó el curso que él siguió a través de los siglos XIX y XX. En ese sentido, la “objetividad” de su discurso, impide que los proyectos hablen por sí solos; su propósito principal es confirmar la legitimidad del itinerario que él ha adoptado, presentándolo como un reflejo fiel de lo que realmente ocurrió. El rechazo declarado de Hitchcock hacia cualquier filosofía de la historia, es en sí, no menos que una filosofía de historia, una que —por lo menos en sus escritos— ratifica la arquitectura contemporánea y la sociedad sin intentar cambiarlas.

Los años cincuenta, también fueron marcados por el crecimiento gradual de la incertidumbre hacia los proyectos de la arquitectura moderna —una incertidumbre que en el umbral de los sesenta, tomó la forma de una franca actitud derogatoria. Al tomar como punto de partida la crisis en los valores establecidos, los historiadores de la nueva generación cuestionaron la corrección en sí, de las genealogías y las interpretaciones propuestas por los historiadores de las generaciones anteriores (y especialmente de Pevsner y Giedion). Paralelamente, asumieron en sus propios textos históricos la responsabilidad de restaurar la verdad (el discurso verídico de Banham y Collins) junto con una investigación

más general del significado de la investigación histórica (el discurso interrogativo de Tafuri).

Reyner Banham, que tuvo una experiencia cercana de la metodología y metas de los historiadores del arte alemán como Pevsner y Wittkower, exploró a fondo la relación entre las intenciones de los arquitectos modernos y la realidad de sus proyectos —en otras palabras, la relación entre las ideas y las formas. Al hacer tal cosa, Banham unió de manera más estrecha los edificios modelo del movimiento moderno a la tradición académica, que a la rápida evolución de la tecnología, y negó que la arquitectura moderna fuera revolucionaria por naturaleza. Esta desmitificación de la ruptura antihistórica de los arquitectos modernos, fue un reto para las genealogías de los treinta y también una demanda para reevaluar un pasado que había sido eclipsado. Su propósito, sin embargo, no era el de rehabilitar una arquitectura histórica, sino el de satisfacer las promesas que los arquitectos modernos no habían cumplido. La historia verdadera de los treinta sirvió entonces como una lección, o quizá como un conjunto de datos que permitió proyectar una curva sobre la cual la arquitectura pudiera ser trazada en el futuro. Aún así, y a pesar de su nivel operativo, el discurso verídico de Banham se limitó a elaborar los requerimientos para una arquitectura inminente y no se ocupó en fijar las reglas.

Collins también exploró las intenciones de los arquitectos, al tomar el idealismo histórico de Collingwood como su punto de partida. También descartó las genealogías de Pevsner y Giedion, junto con todo el aparato revolucionario del movimiento moderno, revelando la continuidad uniforme e histórica de la arquitectura desde 1750 a 1950. Su reevaluación del pasado, aplicado a través del pensamiento teórico sobre el ser y el significado de construir, restauró la historicidad de la ciudad y cambió los términos para

toda la arquitectura del futuro. El discurso verídico de Collins, es notable por el deseo *de hacer las paces con el pasado* —un objetivo que revela un cambio profundo que había surgido por la percepción del pasado de la arquitectura y de su dimensión social.

A principios de los años sesenta, la historia se presentó como un medio para el pensamiento teórico, cuyo único propósito era, a diferencia de todas las genealogías existentes en los treinta, demostrar que tan frágiles habían sido los cimientos históricos del movimiento moderno y (como luego veremos) restaurar el pensamiento sobre la diferencia a la lógica de la identidad.

Consideraciones similares se observan en el análisis histórico de Tafuri —cuyo interés, sin embargo, estaba mayormente dirigido hacia otras direcciones. Partiendo de la desmitificación de las interpretaciones históricas del movimiento moderno, cuyas raíces él remontó hasta el Renacimiento, Tafuri investiga la relación entre la arquitectura y la historia, y llega a la conclusión que aunque existen muchas teorías de la arquitectura (ideologías), sólo existe una historia, la cual no debe convertirse en instrumento para el proyecto. Así, el cuestionamiento de enunciar o no las reglas de la arquitectura para el futuro distante o cercano no surgen: el nivel operativo ha sido totalmente eclipsado. El tema es ahora reevaluar todo el pasado a la luz de una filosofía determinística de la historia que prediga el advenimiento, en el futuro, de una situación completamente indefinida pero ideal, que a su vez producirá una arquitectura igualmente indefinida pero no ideológica. Mientras tanto, la labor del arquitecto es la de allanar el camino para este futuro, con la asistencia de una crítica de la arquitectura basada en la crítica histórica. La actitud derogatoria de Tafuri repudia, no solo la arquitectura moderna, sino toda la arquitectura en general.

Hubo conflicto entre Banham, Collins y Tafuri por la tradición de las historias *activas* del movimiento moderno. Como hemos visto, las genealogías de la entre guerra (aquellas de Kauffman, Pevsner, Giedion y al menos en un sentido las de Hitchcock) colocaron los cimientos del movimiento moderno en el tiempo futuro, como si fuera algo que apenas había sido comenzado. Las historias de la primera generación de la posguerra —aquellas de Zevi, Benévolo, y aún una vez más las de Hitchcock, aunque vista bajo otra luz— también reformularon los cimientos del movimiento moderno como algo nuevo pero ya establecido, algo que tuvo que volver a proponerse totalmente para impedir el comienzo de la decadencia. Estas series de historias llegan a su término en los trabajos de Banham, Collins y Tafuri, que durante los sesenta desmantelaron el significado del movimiento moderno, introduciendo nuevos términos y nuevas direcciones, causando que la herencia del movimiento moderno explotara, y finalmente, abriera nuevos horizontes. Después de Collins o Tafuri, cuyos trabajos están basado en el conocimiento acumulado por los escritores anteriores, es imposible regresar a las genealogías y a las historias, tales como aquellas que ya hemos encontrado. Cuando dicho regreso suceda, será en la naturaleza de otra historia, una que se mantenga a distancia de cualquier interés operativo en su objeto. Será una historia que se ha puesto a sí misma fuera del ciclo del ser, del sujeto, con el fin de interpretar su objeto desde una distancia objetivizadora y pacificadora —es decir, desde otro punto de vista. En ese sentido la “excavación” del movimiento moderno en términos de una arqueología arquitectónica, ya ha iniciado.

Las historias de Banham, Collins y Tafuri bajan la cortina de las historias activas del movimiento moderno. En estudios más recientes, tales como *Architettura Contemporanea* de Tafuri y Dal Co., *The Modern Architecture: a Critical History* de

Kenneth Frampton,⁴ y *Modern Architecture since 1900* de William Curtis,⁵ ya sea que extrapolan las tendencias que hemos discutido aquí o corresponden a criterios diferentes, criterios relacionados más con la comunicación del conocimiento, que con la formulación de un discurso diferente sobre la historia de un pasado reciente de la arquitectura contemporánea.

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESTÁ ESCRITA EN PLURAL

Los historiadores de la arquitectura moderna organizaron su *discurso* en una trama de nombres, hechos y proyectos que constituyen la *arquitectura moderna* —su genealogía, su historia, su impacto. Esta trama está compuesta de arquitectos y artistas, de edificios y obras de arte, de productos industriales, de guerras y ferias mundiales; está conformada de una mezcla de términos económicos, pensamientos filosóficos, logros científicos, situaciones políticas y relaciones sociales. Y sin embargo, cuando leemos los textos como lo hemos hecho en los capítulos anteriores de este libro, vemos que a pesar de los hechos y de los proyectos compartidos, hay tantos movimientos modernos como discursos de los historiadores. Desde Kauffman a Pevsner, de Zevi a Benévolo, de Banham a Tafuri, el discurso siempre trata *de la misma cosa* solo que bajo *otro nombre*.

Estas diferencias sacan a relucir uno de los principales componentes de la historia, un componente que está conectado con la naturaleza misma de la disciplina: el hecho de que el hombre es un animal histórico. Como ya lo hemos visto, cada descubrimiento nuevo del pasado empieza con el estado actual de las cosas. Aun así, usando la terminología filosófica de Martín Heidegger, “estas actividades suponen de antemano *el Ser histórico*

⁴ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (London: Thames & Hudson, 1980).

⁵ William Curtis, *Modern Architecture since 1900*, (London: Phaidon, 1982).

hacia la Dasein que ha-estado-allí —es decir, que presuponen la historicidad de la existencia del historiador.”⁶ Por tanto, los cimientos de la historia, están en la historicidad del historiador. O para decirlo de otra manera, en las palabras del historiador puro Henri-Irénée Marrou, “la historia es... la relación y la conjunción establecida por la iniciativa del historiador entre dos niveles de humanidad: el pasado vivido por los hombres de otros tiempos, y el presente en el cual se hace un esfuerzo para volver a capturar el pasado en beneficio de los hombres vivos y para los hombres vendrán”.⁷ Pero mientras que “en una relación matemática los dos términos poseen una realidad propia, en la historia, estos dos niveles solo son perceptibles dentro del conocimiento que los une.”⁸ La historia se presenta en sí como *una relación* entre el pasado y el presente, en la cual se hace un intento para concebir el significado del pasado. Esta relación no necesariamente involucra, como creía Heidegger, la proyección del futuro que el hombre ha escogido para sí en el pasado. Sin embargo, tal proyección era la actitud (más o menos franca) de los historiadores del movimiento moderno a quienes hemos estado estudiando. Sus textos (los textos, particularmente aquellos de quienes eran arquitectos), son una expresión de un estado existencial en los cuales, como hemos estado viendo, se hicieron una pregunta adicional y decisiva: *¿cómo debería ser la arquitectura en años venideros?* De esta manera, el presente se convierte en el lugar para un encuentro incorpóreo entre el futuro y el pasado.

La naturaleza esencialmente cronológica de esta diferencia, encuentra un apoyo en otra diferencia significativa: aquella entre el *sujeto* (el historiador) y el *objeto* (la realidad).

⁶ Martin Heidegger, *Being and Time*, trad. de John Macquarrie y Edward Robinson, (Oxford: Blackwell, 1962), p. 446; originalmente publicado como *Sein und Zeit*, en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, (1927).

⁷ Henri-Irénée Marrou, *The Meaning of History*, trad. de Robert J. Olsen, (Dublin: Helicon Press, 1966), p. 39; originalmente publicado como *De la connaissance historique*, (Paris: Editions du Seuil, 1954).

⁸ *Ibíd.*

Cualquier intento por producir una historia objetiva o positivista, una que narre *lo que realmente pasó* (“wie es eigentlich gewesen ist”, por citar a Leopold von Ranke),⁹ desde luego que presupone la mirada desapasionada de un historiador que es capaz de reconstruir la realidad en su totalidad. La imposibilidad de tales condiciones ideales ha sido común durante décadas. “Hace 40 años,” escribía Michel de Certeau en 1974, “una primera crítica del ‘método científico’ reveló la relación de la historia “objetiva” a un lugar, aquel del sujeto. Al analizar lo que Raymond Aron ha definido como “una disolución del objeto”, esta crítica tomó de la historia el privilegio del que la disciplina había sentido tanto orgullo, cuando argumentó que reconstituía la “verdad” de los eventos... Los días felices de este positivismo han terminado.”¹⁰ La aceptación de esta deficiencia no significa que la historia sea una práctica arbitraria o subjetiva, sino que abraza de forma simultánea, las fuerzas vivas de la mente y la naturaleza fragmentada del conocimiento humano.

El mundo real de hace 20 años o 20 siglos, el cual estamos tratando de comprender era, desde luego, un ente de una complejidad en particular cuya estructura no era simplemente mecánica. En contraste, los hechos tangibles que forman la principal *evidencia para escribir la historia* no existieron como elementos aislados, a pesar de los espejismos en donde vemos surgir las villas en medio de la naturaleza. Realmente flotaron en un mar de causas materiales, intenciones y situaciones aleatorias el cual era tan

⁹ Véase Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, vol. 33 de *Sämtliche Werke*, (Leipzig: Duncker und Humblot, 1885), p. vii; originalmente publicado en 1824. Para conocer la visión de la historia Ranke y su impacto, véase Georg G. Iggets, “The Image of Ranke in American and German Historical Thought”, *Histoty and Theory* 2, (1962), pp. 17–40.

¹⁰ Michel de Certeau, *The Historiographical Operation en The Writing of History*, trad. de Tom Conley, (New York: Columbia University Press, 1988), p. 58; originalmente publicado como “L’opération historique”, en *Faire de l’histoire I: Nouveaux problèmes*, ed. Jacques Le Goff y Pierre Nora, (Paris: Gallimard, 1974). Véase también a Raymond Aron, *Introduction to the Philosophy of History: An Essay on the Limits of Historical Objectivity*, trad. de George J. Irwin, (Boston: Beacon Press, 1961); originalmente publicado como *Introduction a la philosophie de l’histoire: Essai sur les limites de l’objectivité historique*, (Paris: Vrin, 1938); idem, *La philosophie critique de l’histoire*. (Paris: Vrin, 1938).

inteligible como en el que vivimos actualmente. En otras palabras, existieron dentro de una red de fuerzas cuya auténtica realidad, la mente humana es incapaz de concebir. En ese sentido, la evidencia nunca puede tener éxito en reconstituir la realidad (el objeto); de hecho, revela el marco hermenéutico que el historiador (el sujeto) ha proyectado sobre el mundo entero. En otras palabras, el historiador está restringido a la anatomía de las migajas de una rebanada de vida seleccionada de entre la complejidad del pasado. Más aún, sus investigaciones anatómicas siguen un curso que depende mayormente de la propia historicidad del historiador y en su propio *estar en el presente*. El historiador construye la respuesta a la pregunta que formuló para poder encontrar el pasado: su historia está precedida por una teoría y al principio de todas sus actividades históricas esta el *Weltanschauung*.

Estas diferencias yacen en las raíces de la distinción que ya hemos discutido, entre lo que *realmente pasó* y la *narrativa* de lo que pasó (Veyne). De forma semejante, estas diferencias yacen en las raíces de las relaciones a través de las cuales, en cada historiador de la arquitectura moderna, nos muestra el contraste entre historia *objetiva* y *subjetiva*, entre *realidad histórica* y *conocimiento histórico*, entre *Historia e historia*, o entre *historia e historiografía*. El punto común a las consideraciones detrás de estas relaciones binarias podría ser resumido como la naturaleza efectivamente *textual* de cualquier historia que esté en posición de *hacer*. La historia es solo una *narrativa*, un texto que de alguna manera más o menos “científica” acumula la experiencia que el historiador ha obtenido al buscar y recibir el pasado.

Además, el texto histórico es un *texto doble*¹¹ que llama nuestra atención hacia la relación invisible entre estas diferencias fundamentales. El primero de los *dos textos en uno* y el único *visto* por una lectura convencional, está escrito en nombre *del significado, de la razón, de la verdad*. El segundo está a poca distancia del primero. Es un texto latente, el *Yo–quiero–decir* el cual una lectura convencional no puede ver. Este texto encierra en sí *toda la historicidad del sujeto*, que ha tomado la forma de un manifiesto sobre la sociedad, la historia y la esencia de la arquitectura.

A la luz de esta distinción decisiva, la historia objetiva de Hitchcock, la cual es objetiva en cuanto a una lectura convencional (es decir, el *primer texto*) se refiere, debiera ponerse entre signos de exclamación y hacerse “objetivo” cuando se vea desde el ángulo del *segundo texto*, desde el ángulo de una lectura no convencional de *dos textos en uno*. De forma semejante, la cohesión manifiesta de las historias del movimiento moderno, siempre escrita en *nombre del significado, de la razón y de la verdad*, en realidad ocultan una cohesión diferente, latente e incierta sobre la cual la estructura y las tres dimensiones principales del discurso histórico están basadas. Necesariamente el segundo texto está “escrito” antes del primero, y guía y delinea el trabajo del historiador: la ruta que seguirá en su “itinerario” y el hilo por medio el cual él se informa sobre, y clasifica los hechos y proyectos de la arquitectura moderna. De ahí la doble naturaleza de los textos históricos y

¹¹ El concepto de *doble*, fue desarrollado por Jacques Derrida en *Margins of Philosophy*, (Véase, en particular, los capítulos “Différance”, pp. 1–27, y “Form and Meaning: A Note on the Phenomenology of Language” (Pp. 155–173) y en *Dissemination*, trad. de Barbara Johnson, (Chicago: University of Chicago Press; London: Athlone Press, 1981), originalmente publicado como *La dissémination*, (Paris: Editions du Seuil, 1972); Véase especialmente el capítulo titulado “The Double Session”, pp. 173–285. Las fuentes del concepto pueden rastrearse hasta Platón, quien “midió” la distancia entre la realidad, la formación de una visión personal de la realidad (doxa), y su expresión en el lenguaje (logos). Véase Platón, *Philebus*, 38–39. El concepto de *doble* es, desde luego, también usado por otros pensadores contemporáneos, incluyendo Henri-Irénéé Marrou, quien diferencia dos niveles de la verdad en el mismo texto histórico: “Ciertamente, una vez que la historia es verdadera, su verdad es doble, ya que se compone de una verdad tanto sobre el pasado como del testimonio ofrecido por el historiador” (*The Meaning of History*, p. 238).

las distancias considerables que separan sus aspectos latentes (distancias que pueden ser culturales, cronológicas, políticas o aún personales) explican y al mismo tiempo *legitiman* las diferencias esenciales entre sus aspectos abiertos.

Podemos ver, así, la historia como una actividad intelectual que impone el orden a los eventos verdaderos del pasado de acuerdo con el curso tomado por el historiador —o, de una manera más precisa, con el ángulo predeterminado de visión con el cual hace sus elecciones. Sin embargo, esta actividad no es suficiente para hacer los hechos más inteligibles o para explicar la realidad. Las interpretaciones del historiador son, en efecto, el significado que él da a la narrativa escrita de la realidad. Más aún, los hechos y proyectos que él propone en su clasificación razonada siempre nos proporcionan información incompleta sobre la esencia del proceso arquitectónico a lo largo del período que examina. Los edificios, como la integración práctica de la arquitectura moderna, no son siempre traducciones fieles de las intenciones reales del arquitecto, ni implementan con precisión los objetivos que él tuvo:

Lo que ha ocurrido es que el objeto {argumenta Paul Veyne, al explicar uno de los pensamientos de Foucault}, es interpretado por lo que se está haciendo en cada momento de la historia. Es un error imaginar que lo que está hecho —es decir, la práctica— sea interpretado por lo que ha ocurrido... Este error surge de la ilusión de “materializar” las metas objetivas en un objeto natural: tomamos el final como la meta, el punto tocado por la bala como el blanco. En lugar de percibir el verdadero centro del problema, que es la práctica, comenzamos por el extremo, que

*es el objeto, y así las prácticas sucesivas se asemejan como reacciones a un “material” idéntico o un objeto racional por anticipado.*¹²

Es precisamente por estas razones que creo que existen tantos caminos a través de la complejidad del mundo real como textos históricos en nuestro *corpus*; y que también existen tantos escritos que conforman el discurso práctico que finalmente da forma a los objetos al escribir sus historias —al escribir un discurso histórico cuya unidad,

*A través del tiempo, y más allá de obras individuales, libros y textos... de ninguna manera nos habilita para decir... quién dijo la verdad, quién razonó con rigor, quién se apegó más con sus propios postulados; como tampoco nos habilita para decir cuál de estas **obras** estuvo más cerca de un destino primario, o final, que formularía de manera más radical el proyecto general de una ciencia. Lo que sí revela es la magnitud en que (estos autores) estaban hablando “de la misma cosa”, al ponerse a sí mismos “en el mismo nivel” o “a la misma distancia”, al desarrollar “el mismo campo conceptual”, al oponerse uno a otro “en el mismo campo de batalla”... Esto define un espacio limitado de comunicación.*¹³

Después de examinar, en sucesión, todos estos textos llamados historias de la arquitectura moderna, los cuales nos han enseñado tantos eventos desde tantos puntos de vista diferentes y a través de tantas opciones diferentes, que llegamos a ser capaces de hablar sobre la eliminación de la realidad. No existen ni hechos, ni arquitectura: *sólo tenemos las narrativas*. El Bauhaus, virgen y prístino, como muchos escritores lo prefieren; el Bauhaus

¹² Paul Veyne, *Foucault révolutionne l'histoire*, posfacio a la reimpresión de *Comment on écrit l'histoire*, (Paris: Editions du Seuil, 1979), p. 363.

¹³ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*; y *The Discourse on Language*, trad. de A. M. Sheridan Smith, (New York: Pantheon Books, 1972), p. 126; originalmente publicado como *L'archéologie du savoir*, (Paris: Gallimard, 1969).

arruinado, como le gustó a Leonardo Benévolo; el Bauhaus restaurado, como lo podemos ver ahora —en ninguno de estos casos tiene un valor significativo como edificio. Lo mismo es cierto sobre el Villa Savoye; los pocos visitantes que llegan a la lejana Poissy rinden homenaje al hecho histórico— es decir, al hecho de que el Villa Savoye ha sido registrado en los textos históricos establecidos y que es ilustrado en los álbumes oficiales de la arquitectura moderna. Es como si los visitantes aún estuvieran viendo, en el sitio, las primeras fotografías del proyecto, como si lo estuvieran reconociendo como está registrada en la *Oeuvre complète* de Le Corbusier, tal y como se reproduce en las historias —tal y como se buscan y reconocen las imágenes trilladas de la Mona Lisa o de la Venus de Milo en las galerías del Louvre. Ningún descubrimiento, ninguna revelación, se puede hacer al instante. La realidad ha sido absorbida totalmente dentro del texto. El discurso de los historiadores de la arquitectura moderna ha *implementado* los objetos a los que se refiere.

Lo que es importante, entonces, no es la diferencia en el tejido de los nombres, hechos, y proyectos, entre una u otra de las historias y la realidad completa y auténtica. La importancia está en la *diferencia* entre los enredos y la trama de los textos históricos en sí —eso es lo que realmente revela (en el sentido fotográfico) la trama o intriga de las historias sucesivas. Por lo tanto, también revela las diferencias entre los discursos enunciados por los historiadores y proyecta la interpretación del pasado en la arquitectura del presente —mejor aún, *en la arquitectura que deberá presentarse en los años venideros*. Existen muchas historias de la arquitectura moderna, pero ninguna de ellas— ni siquiera la historia “objetiva” de Henry-Russell Hitchcock —describe el verdadero campo en su totalidad. Ninguna de ellas es cierta, ninguna de ellas es la Historia de la Arquitectura Moderna, y ninguna de ellas podría serlo. No existe Historia como tal, a pesar de toda la

confianza de Tafuri, quien lo asegura en singular aún en el título de su libro. Solo existen historias, en plural, y oculta dentro de ellas está una visión del futuro que los autores no aceptan.

LA HISTORIA / TEORÍA / PROYECTO DE LA ARQUITECTURA

En general, las historias de la arquitectura moderna dependen de una tesis sobre el ser de la arquitectura, en una teoría que toma más o menos la forma explícita de un *debería ser*, lo cual generalmente se traduce en un *debería hacerse*. El texto histórico proyecta hacia el futuro las definiciones de una *arquitectura por venir*, identificando hasta cierto grado la investigación del pasado con el pensamiento teórico y la acción arquitectónica del futuro. Por consiguiente, contiene un *proyecto arquitectónico potencial* el cual es en gran parte una reflexión de un *proyecto social* más amplio.

En *Teorie e storia dell'architettura*, Tafuri, emprende una crítica analítica de la dimensión operativa de la arquitectura moderna. Para él, “el reunir la historia y la teoría significó, de hecho, hacer de la historia en sí un instrumento de razonamiento teórico elevado a una guía de planificación.”¹⁴ En otras palabras, él cree que “libros como *Space, Time and Architecture* de Giedion, o *Storia dell'architettura moderna* de Zevi son, al mismo tiempo, tanto contribuciones historiográficas como verdaderos proyectos arquitectónicos.”¹⁵

Aceptaré esta interpretación, después de remover de ella cualquier crítica implícita positiva o negativa. Para tratar de entender el estado histórico del presente mediante la reconstrucción del orden genealógico en la cual ocurrieron los estados precedentes, con el

¹⁴ Tafuri, *Theories and History of Architecture*, p. 149.

objetivo final de proveer una orientación en el futuro inmediato, para tu propio trabajo y aquel de tus contemporáneos, es reflejar *un concepto de historia* indudablemente compartida por todos los historiadores de nuestro corpus —aún por Tafuri, aunque de una manera bastante diferente. Su negación para buscar en el pasado los elementos positivos o negativos que le permitieran proponer una teoría de la arquitectura capaz de guiar los proyectos de construcción de sus contemporáneos, de hecho refleja —aunque parezca paradójico— un concepto operativo y determinístico de historia.

Cualquier respuesta a la pregunta “¿Cuál es el objeto de la historia?” Presupone una postura sobre la naturaleza y evolución de la sociedad, una filosofía de la historia. A partir de esta postura declarada, Tafuri —quien se opone a una sociedad contemporánea— también repudia todas las aplicaciones, todos los proyectos arquitectónicos, llevados a cabo dentro de *la-sociedad-que-debe-cambiar*. Por el contrario, él aplaude la *crítica histórica* que se presta al servicio de *una crítica de la arquitectura*: en otras palabras, una *historia (una ciencia única) de la arquitectura* al servicio de un *contraproyecto (radical) de la arquitectura*. En este sentido, Tafuri *está haciendo la historia* de una manera tan operativa como partisana, como lo hicieron Giedion o Zevi, pero en *la dirección opuesta*. Tafuri manipula el pasado porque él ve a la historia como una herramienta que es absolutamente esencial para la teoría, pero que ahora está actuando como un guía para el contraproyecto. En este contexto, la historia de Tafuri contraviene aquellas de los otros historiadores de la arquitectura moderna, aún y cuando él la pone en “el mismo nivel” y en “el mismo campo conceptual”.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 151.

Como hemos visto, los historiadores construyen las respuestas a las preguntas que se han hecho para poder empezar a investigar el pasado. Los historiadores del arte de los años treinta trataron de legitimar en sus genealogías la aparición de una nueva arquitectura antes de especificar los términos para su reproducción; los arquitectos / historiadores del primer período de la posguerra estaban más interesados en los términos de la reproducción directa de la arquitectura moderna; y los arquitectos / críticos de los sesenta cuestionaron la arquitectura del pasado a la cual ellos estaban ligados por vínculos de mayor o menor afinidad para poder pavimentar el camino, en el futuro inmediato, para *otra cosa*. Sin embargo, los distintos *démarches* de estos historiadores estaban todos basados en un interés compartido en el cual el tema principal de sus historias era: *¿Cómo debería ser el arquitecto del futuro?*

Cualquiera que se haga una pregunta tan decisiva como esta, sentirá naturalmente como un reto el contestarla mediante la definición de la esencia de la arquitectura, y entonces terminará reorganizado completamente los cimientos semánticos de su historia. A partir de este momento, comprendería la historia en el ámbito ontológico. Mucho antes de la aparición de los historiadores de la arquitectura moderna, Konrad Fiedler —del que aprendieron Heinrich Wölfflin y Benedetto Croce— argumentaba que cualquier enfoque histórico debería basarse en una definición estricta y específica de la arquitectura. El carecer de tal definición sería arriesgar el voltear el interés hacia puntos de vista ajenos al significado de la arquitectura y el no lograr ver su verdadera naturaleza.¹⁶ A finales del

¹⁶ Fiedler basó esta postura en la importante obra de Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, (vol. 1, Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, y vol. 2, Munich: Friedrich Bruckmann, 1863), la cual conjuntó los enfoques teóricos e históricos de las cosas. Véase Konrad Fiedler, *On the Nature and History of Architecture*, trad. de Edgar Kaufmann, Jr., y Carolyn Reading, (Lexington, Ky.: n.p., 1954); originalmente publicado como *Bemerkungen über Wesen und*

siglo XIX, un interés meramente histórico en la arquitectura se había convertido en un asunto de importancia secundaria, uno que se iba haciendo más y más dependiente del entendimiento del *ser y hacer* de la arquitectura. Una teoría, a decir, precedía cada evento histórico, determinando todos los principios fundamentales de la arquitectura —los cuales automáticamente se convirtieron en los cimientos del *hacer* de la historia. Una *teoría A* totalmente implícita estaba sujeta a la prueba de la investigación histórica antes de tomar la forma de *teoría B*, lo cual se lee en las entrelíneas de la *historia*. Después de esto, mediante la palabra *teoría* nos referimos a la segunda frase, la cual determina los deben–de–ser de la arquitectura moderna y los deben–de–hacer del arquitecto.

Con excepción de Zevi y Collins, a quienes luego nos referiremos, esta teoría no se presenta en sí como una teoría. Tiene que ser deducida, una tarea que involucra la deconstrucción del mismísimo discurso histórico. No obstante, es característico de las historias del movimiento moderno que los elementos distintivos o constituyentes de la arquitectura, nunca sean puramente descriptivos sino que en gran parte permanecen prescriptivos. Esto permite que la definición del debe-de-ser de la arquitectura sea percibida en la manera en que fue anunciada por cada historiador.

En nuestras siguientes lecturas, hemos intentado “desmantelar” las historias y hemos llegado a la conclusión de que existen muchos arquitectos modernos como resultado de los distintos enfoques del mismo campo. No regresará a este patrón tipo abanico, que cubre un amplio rango de preocupaciones; en cambio, intentaremos arrojar alguna luz al tejido teórico en el cual —de una u otra manera— se propaga a través de todos estos textos históricos.

Geschichte der Baukunst, Deutsche Rundschau, (1878). Véase Françoise Choay, *The Rule and the Model: On*

La necesidad de construcción (*necessitas*), conveniencia funcional (*commoditas*) y placer estético (*voluptas*) son los tres principios esenciales que determinan la arquitectura en los textos históricos de nuestro *corpus*. Sin embargo, estos principios, los cuales definieron la arquitectura desde el tiempo de la *De re aedificatoria* de Alberti (el texto seminal del discurso teórico),¹⁷ generalmente tienden a estar escondidos por una ruptura con la tradición del Renacimiento que puede ser más o menos violenta, pero siempre profunda. La principal preocupación de los historiadores era demostrar que la arquitectura moderna era en realidad algo especial, y así enfocaron sus investigaciones en determinar la red fabril entre la arquitectura moderna y el pasado. La arquitectura moderna presupone una *tabla rasa* y la eliminación sistemática de cualquiera de los elementos que pudieran denotar una continuación de la tradición clásica era así un *sine qua non* para una historia que luchaba por imponer su propia discontinuidad.

Los historiadores del arte (Pevsner, Kauffman, Giedion) fundaron la singularidad de la arquitectura moderna en un conjunto de elementos morfológicos que a su vez estaban basados en una dinámica cultural, ética y social. Hitchcock también ubicó los cimientos de la arquitectura moderna en una red de formas, aunque desde luego le otorgó mayor importancia a las cuestiones de función y construcción. De esta manera, los historiadores fueron capaces de establecer la diferencia entre la arquitectura moderna y aquella del período previo sin cuestionar los principios de Alberti. Al mismo tiempo, se confinaron al campo del placer, sin cuestionar los principios como un todo, fuera del re-arreglo de su jerarquía. Aún y cuando la cuestión del re-arreglo surgiera, podría considerarse sin hacer

the Theory of Architecture and Urbanism, (Cambridge: MIT Press, 1997), pp. 65ff.

¹⁷ Véase Choay, *The Rule and the Model: On the Tehory of Architecture and Urbanism* (Cambridge:MIT Press, 1997), pp. 65ff.

conexión alguna con la primera declaración Albertiana de la jerarquía (que los tres principios deberían satisfacerse equitativamente), pero con relación a su corrupción durante el breve período de su pasado reciente, que había reconocido la primacía del placer en deterioro de la necesidad y conveniencia. El objetivo principal de estos historiadores, era entonces, restaurar el equilibrio original entre los principios.

Esto desde luego, no significa que su “arquitectura” fuese una mera reflexión del *Re aedificatoria Albertiano*. No existe duda de que los determinantes de la estética de los años veinte eran muy diferentes de aquellos del Renacimiento. Aunque algunos de los arquitectos modernos habían retomado el uso de líneas reguladoras, el contenido de *conocitas* (*numerus, finitio, collocatio*) habían cambiado más allá de todo reconocimiento. Rudolf Wittkower ha demostrado la amplitud del abismo entre el significado de la proporción entre el Renacimiento y su uso en el siglo XX, por lo que no necesitaremos ir más a fondo en el asunto.¹⁸ En otros sentidos, los seis componentes de los *Re aedificatoria*, que para Alberti definieron el campo de la aplicación de sus tres principios seminales — *regio* (lugar), *área*, *partitio* (la división del espacio o planta arquitectónica), *paries* (pared), *tectum* (techo) y *apertiones* (aberturas)¹⁹— fueron necesariamente sujetos a relaciones sociales cambiantes, estructuras urbanas y técnicas de construcción. La relación que estoy tratando de acentuar no puede mezclar el *Re aedificatoria* del Renacimiento con aquel del siglo XX, pero argumentaría que los principios y reglas que establecen su naturaleza en Alberti están *re-propuestas* en las historias de la arquitectura moderna, constituyendo la

¹⁸ Véase Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, (London: Warburg Institute, 1949).

¹⁹ Véase Choay, *The Rule and the Model*, p. 73.

base de una arquitectura que se libera del peso del pasado y que inmediatamente surge una vez más, intacta, en sus principios esenciales.

La *tabla rasa* es la nueva desviación, aquella que trasciende la historia de la arquitectura; es un regreso a la esencia misma de la arquitectura, a los principios. El deseo de una total renovación no estaba, desde luego, sin precedentes: igualmente había sido una característica del Renacimiento y de la Ilustración, ambos presentándose como nuevos vástagos de una raíz, ya sea que esa raíz fuera una edad dorada o el inicio de la arquitectura. Se puede ver que todos los historiadores en nuestro corpus asocian el nacimiento de la arquitectura moderna con uno u otro de esos regresos a las raíces. Giedion y Zevi, ligan la arquitectura moderna con los inicios reales de la arquitectura (el eterno presente), y Giedion se queda dwells (?) por un momento en el Renacimiento y su “antigüedad”, como está simbolizada por el Panteón en Roma. Kaufmann, Benévolo y Collins asocian la arquitectura moderna con los grandes cambios que vinieron hacia el final del siglo XVIII; Tafuri se remonta hasta el Renacimiento; y Hitchcock simultáneamente identifica enlaces con el siglo XVIII y el Renacimiento. En contraste, el anclaje de Pevsner y Banham es menos claro. Desde luego que ambos se refieren a la pureza de los principios, pero tienden a relacionar la arquitectura mucho más con las condiciones sociales, culturales y técnicas en la cual se produce. Su “arquitectura” depende en gran medida de una ética y una estética que la legitime: en Pevsner, esta es una invocación de la Edad Media, y en Banham es un deseo para una autonomía un tanto futurista.

Esto no significa que los nueve historiadores de nuestro *corpus* hayan fundado teorías de la arquitectura basándose en los principios de Alberti de la misma manera. Ya hemos visto que los tres historiadores del arte de los años treinta se enfocaron en el ámbito

de las formas, que también era el campo preferido por Hitchcock. Zevi inicialmente hizo hincapié en la primacía de la conveniencia funcional (*comoditas*), alterando así radicalmente la jerarquía de los tres principios. Benévolo y Collins hicieron énfasis en *necessitas*, aunque Benévolo está más interesado en *necesidad* (asociada con la naturaleza humana) y Collins está más con *fuerza* (un asunto de construcción). A diferencia de Alberti, quien hizo hincapié en la igualdad de los tres principios esenciales, nuestros historiadores definieron los términos para su propio potencial proyecto arquitectónico mediante la combinación de los tres principios en distintas maneras, estableciendo así una multiplicidad de jerarquías y definiendo el vasto campo de la arquitectura moderna de una forma análoga.

Y no obstante los vaivenes en los conceptos, las discontinuidades temáticas y las diferencias en los elementos constituyentes de la arquitectura moderna, yo argumento que todos los textos históricos están en el “mismo nivel” y que sus autores *hacen historia* en “el mismo campo conceptual”. Por sobre cualquier diferencia que pudiera existir entre ellos, su principal interés era *fusionar los tres principios Albertianos en una entidad única y uniforme* —demostrando así la verdadera esencia revolucionaria del movimiento moderno. La cuestión, a principios del siglo XX, es *la reintegración* de necesidad, conveniencia y placer. Eso es precisamente él porqué la mayoría de los historiadores tratan desesperadamente de demostrar en sus genealogías que la arquitectura del siglo XIX fue una desintegración: lo hacen para contrastarlo con la *cohesión* del movimiento moderno, que tuvo éxito en restaurar la pertinencia de la función y la construcción en el epicentro de una nueva estética.

El cuestionamiento del movimiento moderno que tuvo lugar en los años sesenta, se basó fuertemente de forma en la coexistencia de los tres principios. Las críticas de Banham,

Collins y Tafuri tenían como objetivo, en gran parte, el restaurar la cohesión que los arquitectos modernos habían perdido y en reintegrar los principios esenciales de la arquitectura. Sin embargo, bajo ninguna circunstancia, se cuestionan *los tres principios en uno*. El repudio de los sesenta se opone a las operaciones de las tres décadas precedentes, pero lo hace en el mismo campo de batalla: Están hablando sobre el mismo tiempo y a la misma distancia. Los nueve historiadores enuncian un discurso histórico que define la naturaleza especial de la arquitectura moderna mediante la construcción tanto del objeto en sí como del espacio en el cual se comunica.

LA HISTORIA DEL ARTE / LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

El desarrollo de la historia del arte y la estética en una dirección teórica y analítica durante el primer cuarto del siglo XX, fue un fenómeno alemán por excelencia. Desde 1880, los historiadores del arte habían estado elaborando un nuevo enfoque de la arquitectura, centrando su atención en las cualidades estéticas de espacio, masa y forma y en la manera en las cuales éstas eran percibidas. El inicio de este proceso es generalmente ubicado en 1886, cuando Heinrich Wölfflin escribió su discurso inaugural titulado *Prolegomena zu einer Psychologie de Architektur*,²⁰ pero la rehabilitación de la apariencia había sido iniciada por Konrad Fiedler desde 1876.²¹ En esta amplia dirección, los historiadores del arte enfatizaron la interdependencia de las obras de arte y del *Weltanschauung*, junto con el constante curso ascendente de cultura como se expresó en el verbo *aufheben*, el cual habían heredado de la tradición Hegeliana. Algunos de los historiadores del arte, nutridos en el

²⁰ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, (Munich: Dr. C. Wolf und Sohn, 1886); reimpresso en *Kleine Schriften*, (Basel: B. Schwabe, 1947), pp. 13–47.

²¹ Véase *On Judging Works of Visual Art*, trad. de Henry Schaefer-Simmern y Fulmer Mood, (Berkeley: University of California Press, 1949); originalmente publicado como *Ober die Beurteilung von Werken der*

contexto estético y filosófico, dedicaron mucha de su investigación al desarrollo de la arquitectura de su propia época: de la arquitectura *moderna*. Pero los conceptos teóricos básicos de su enfoque esencialmente estético, a menudo entraban en conflicto con algunos de los principios centrales elaborados por los arquitectos modernos.

Los historiadores del arte estaban interesados en la percepción visual de las formas, espacios y masas, cuyos cimientos, partiendo desde una filosofía determinista de la historia, identificaron en un conjunto de interpretaciones culturales, éticas y sociales de la arquitectura. Como regla general, desestimaron el impacto de las enseñanzas de Viollet-Le-Duc, Guadet, y Choisy en Francia, o de Schinkel y Semper en Alemania; de hecho, Pevsner admitió en 1969, que se había topado con el trabajo teórico de muchos de estos importantes personajes del siglo XIX “al supervisar a Reyner Banham para su tesis de doctorado.”²² Como resultado, sus genealogías tendían a carecer los componentes funcionales y de construcción que eran los cimientos incontrovertibles de la arquitectura moderna. Como hemos visto, la planta libre, el uso de *pilotis* y las relaciones más significativas entre forma, función, materiales y técnicas de construcción, están generalmente ausentes en sus textos o son tratados a partir del punto de vista de lo estético.

Por paradójico que pudiera parecer, los tres principios esenciales de la arquitectura —*necessitas, commoditas, voluptas*— fueron más o menos resumidas por los historiadores del arte en el tercero de ellos. Esto no fue porque los historiadores hayan descartado la importancia de los primeros dos principios, sino porque la condición decisiva de la

bildenden Kunst (1876; reimpresso en *Schriften über Kunst*, ed. Hans Marbach, (Leipzig: S. Hirzel, 1896)). También véase *On the Nature and History of Architecture* de Fiedler.

²² Véase Pevsner, prólogo a William B. O'Neal, ed., “Sir Nikolaus Pevsner—A Bibliography”, compilado por John R. Barr, *The American Association of Architectural Bibliographers, Papers* vol. 7, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1970), p. vii.

reintegración estaba generalmente latente en sus textos. Claro que estuvieron de acuerdo con los arquitectos en condenar las referencias interminables a la historia de la arquitectura y en suprimir la ecléctica camisa de fuerza del siglo XIX, pero se confinaron mayormente a reemplazar esa camisa de fuerza con otra, una que habían tomado prestada del arte moderno: para ponerlo en términos sencillos, exigieron que la arquitectura debería *quedarse al desnudo* con la perspectiva de una purificación absoluta. Ese era el espíritu el cual Pevsner estaba aplicando al ver la residencia Steiner, de Adolf Loos, como un paradigma de la arquitectura de los treinta gracias a su apariencia sencilla —y cuando pasó por alto la naturaleza clásica de la planta arquitectónica, el arreglo de las masas y el modo de construcción.²³

Esto, desde luego, no es para restringir ya sea el significado o el impacto verdadero que las historias que los historiadores del arte tenían sobre el mundo específico de la producción arquitectónica. De hecho, su papel fue decisivo en construir los cimientos históricos para el movimiento moderno y en consolidar su significado estético y su carácter simbólico. En su análisis de forma, espacio y masa, ayudaron a crear el vocabulario de las *apariencias* de la nueva arquitectura, o dicho de otra manera, para establecer *las reglas generativas* de esas apariencias. Su disonancia en relación con los requerimientos puramente arquitectónicos de función y construcción simplemente revela sus discordantes intenciones y objetivos. Los historiadores del arte no tuvieron ni pudieron haber tenido el mismo punto de vista u objetivos que los arquitectos. Su *démarche* operativo estaba desde luego dirigido hacia la implementación de la arquitectura que proponían, pero su proyecto

²³ Véase Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, (London: Faber & Faber, 1936), pp. 191-192. Pevsner escribe sobre la “casa en el lago Genóva”, pero sobre lo que ilustra y comenta es la residencia Steiner en Viena (Véase Fig. 1.1). El error fue desde luego corregido en

potencial era una especie de pintura o escultura que permanecía a cierta distancia del problema de la práctica arquitectónica. Los historiadores del arte no escribieron teniendo la *construcción* como el objetivo final.

En contraste, los historiadores del arte de la primera generación de la posguerra eran en su mayor parte arquitectos en búsqueda de respuestas a las preguntas de la práctica arquitectónica, y abogaron por una fusión de la necesidad, la conveniencia y el placer. No sería exagerado el decir que escribieron la historia con la *construcción de la arquitectura moderna* como su objetivo principal. Sin subestimar las distinciones entre Hitchcock (quien, aunque arquitecto y defensor de la reintegración desde 1929, se dedicó a la historia), Banham (quien fue un historiador del arte, pero se interesó en la técnica como una modalidad de *composición*) y Tafuri (quien fue arquitecto y aún así proclamó el fin del proyecto —y por ende, de la arquitectura en sí), yo argumentaría que después de 1945, el discurso histórico se desarrolló en el trasfondo de una teoría de la arquitectura que suponía la presencia de una pluma reinante, tinta india y papel transparente— es decir, la implementación real de su propio potencial proyecto arquitectónico.

Partiendo de una crítica de la arquitectura moderna descrita por Pevsner y Giedion, Zevi intentó mostrar que el significado de la conveniencia funcional y (en menor grado) el de la necesidad de la construcción no había sido suplantado. Desde luego, Zevi reconoció los determinantes estéticos de la nueva arquitectura, pero rechazó la reproducción *tipo manierista* de ellos, independientemente de la función o construcción. También argumentó que había una necesidad —o una obligación, usando su propia terminología— de desarrollar una gramática y una sintaxis de la arquitectura moderna para reemplazar las

ediciones posteriores, pero es indicativo del hecho de que durante los años treinta la historia de la arquitectura

normas clásicas con reglas más contemporáneas, de una manera similar al trabajo de Schoenberg en el campo de la armonía. Así logró producir un *lenguaje moderno de la arquitectura*: Un corpus moderno o teoría práctica para reemplazar la doctrina académica.

Tal demanda nunca había sido expresada en los escritos de los historiadores del arte de los años treinta, aún cuando sus descripciones llegaron a ser preceptivas en carácter y constituyeron indirectamente una red de elementos morfológicos para su reproducción directa. Por otra parte, Hitchcock ya había elaborado —alrededor de 1930— una clasificación de los elementos morfológicos en el Estilo Internacional, la cual consideraba técnicas de función y construcción, colocando así los cimientos para un vocabulario de la arquitectura moderna. Pero su enfoque, esencialmente empírico, no logró una formulación sistemática de tal vocabulario y sólo fue un poco más allá de la selección de modelos y recopilación de formas de muestreo.

Benévolo, al escribir a finales de los años cincuenta, propuso una confirmación del movimiento moderno con base en la necesidad, y en menor grado, de la conveniencia, y puso el placer estético en tercer lugar. Sin embargo, ni él ni Banham hicieron alguna contribución a la formulación de un *corpus* de reglas que los arquitectos pudieran aplicar a un uso directo. Tafuri se opuso tajantemente a la formulación de cualquier gramática o sintaxis de la arquitectura contemporánea en los términos sociales del capitalismo, y no fue sino hasta *Changing Ideals* de Peter Collins que la exigencia por una regla generativa volvió a emerger.

Zevi fue, entonces, un pionero porque percibió la brecha dejada por el cuestionamiento de la tradición clásica. Aunque su pensamiento histórico tiene sus

moderna aún era una labor en proceso.

debilidades, se dio cuenta que la producción arquitectónica necesita una regla generativa y una descripción —casi estandarizada— sistemática. Collins también, estuvo consciente del significado e importancia de tal demanda, aunque no formuló alguna trama específica para ello, sino que se limitó a definir los prerrequisitos —es decir, los principios esenciales de la teoría de la arquitectura. De esta manera regresó a la teoría inaugural de Alberti y su búsqueda por los conceptos básicos de la arquitectura contemporánea lo condujo hasta Vitruvio.

No hay duda que el colapso de la arquitectura clásica hizo posible para los críticos, historiadores y aún para los mismos arquitectos, el adoptar una actitud de *disponibilidad* — usando un término de Tafuri— hacia la definición de divergentes y a veces contradictorias teorías que reflejan las distintas, y a veces contradictorias, historias del pasado reciente. Entonces, si convertimos en una hipótesis del lenguaje moderno de la arquitectura aquel formulado por Peter Collins, estaremos hablando de un lenguaje muy diferente de aquel de Bruno Zevi. Esa es una medida de la distancia que separa la “arquitectura” de Collins de la arquitectura de Zevi. Por otra parte, ambos se refieren a la “la misma cosa” desde “la misma distancia”: su confrontación toma lugar en el mismo campo conceptual. *Ambos establecen el futuro de la arquitectura moderna cuando hacen historia*, o para decirlo de otra manera, *ambos hacen historia / teoría / proyecto*.

La interpretación de los eventos y fenómenos del pasado reciente, por tanto, no puede ser distinguida de la planeación del proceso arquitectónico en el futuro inmediato. A pesar de sus afirmaciones de que ha rechazado radicalmente el pasado, la historia de la arquitectura moderna es una referencia esencial y un repertorio del conocimiento necesario para el proceso de *concebir*, en el presente y en el futuro, el proceso del proyecto

arquitectónico. Aquí tenemos que reconocer en las historias de nuestro *corpus* la supervivencia sumergida de las historias usadas en el siglo XIX como los cimientos para todos los reavivamientos, variaciones y repeticiones de los principios y formas arquitectónicas de alguna época dorada perdida en el pasado distante.

A fin de cuentas, existe una profunda diferencia entre la historia del arte y la historia de la arquitectura. Esta diferencia debería ser asociada, por una parte, con la diferencia entre el objeto de arte y el objeto de la arquitectura, y por otra, con la cuestión de las intenciones y los objetivos de los historiadores —si no sobre su competencia en la materia. Existe una distinción inmediata entre la arquitectura y las otras artes, porque su objeto es la creación de los espacios vivientes que, *inter alia*, presupone la pertinencia de la función y la construcción. Por necesidad, la arquitectura está directamente ligada a las condiciones sociales, económicas y políticas. Nos guste o no, la arquitectura determina el marco real dentro del cual la vida humana se vive. La obra de arte, por otra parte, ya sea una expresión del *Zeitgeist* o la expresión individual del artista, no es requerida que sea pertinente en términos de función o de construcción, o al menos que no sea pertinente en la misma manera. La obra de arte, pertenece a un tipo de duración que no existe en la vida cotidiana.

Durante los años veinte y treinta, los historiadores del arte —con su formación alemana— se enfocaron a explorar la percepción visual y la comprensión de los proyectos del pasado desde una postura científica desinteresada. Buscaron la identidad del *Kunstwollen* —la voluntad hacia el arte— en los textos teóricos y las obras de arte de la Italia del siglo XV y XVI, o de la Francia del siglo XVIII, y analizaron las etapas de la evolución de la arquitectura desde el Renacimiento hasta 1900 sin proyectar su continuidad en el futuro. Por ejemplo, en 1914, Paul Frankl concluyó su tesis con la observación de que

la arquitectura había tomado un nuevo rumbo, aclarando de manera simultánea, sin embargo, que su interpretación del pasado no daba espacio alguno para suposiciones sobre lo que pudiera ocurrir en el futuro.²⁴ Sin instigar cosa alguna, los textos históricos proveyeron a los artistas con una especie de extrapolación de su experiencia, una abundancia de conocimiento y análisis sobre los cuales pudieran basarse sus propios juicios y voluntades. El conocer y entender lo que había ocurrido en el pasado distante o reciente no fue en sí de importancia operativa o decisiva para la producción artística contemporánea.

Los arquitectos / historiadores de la arquitectura moderna trabajaron en gran parte desde una perspectiva distinta, una que puede haber sido menos científica y desinteresada, pero que descansa mucho más cerca del objeto verdadero de la arquitectura. Ellos estudiaron los edificios de un pasado más o menos reciente para entenderlos desde un ángulo contemporáneo de visión de un *constructor potencial*. Su ambición fue la de proveer a los arquitectos —y más que nadie a ellos mismos— con una respuesta al problema de la arquitectura—que—estaba—por—venir, teniendo en cuenta al mismo tiempo, su función, su construcción y la percepción visual de sus formas. Sus textos sirvieron como una instigación directa, que contenía un nivel operativo dirigido de una manera u otra a la construcción del futuro inmediato.

El enfoque histórico del fenómeno de la arquitectura moderna fue aplicado durante los años treinta —con todo el rigor posible— por tres historiadores del arte educados en Alemania. Pevsner, Kauffman y Giedion, extrapolaron una tradición con cimientos teóricos sólidos y un método altamente sistemático, pero su investigación estaba basada en un nivel

²⁴ Paul Frankl, *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*, trad. de James F. O'Gorman, (Cambridge: MIT Press, 1968), p. 195; originalmente publicado como *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, (Leipzig: Verlag B. G. Teubner, 1914).

claramente operativo cerca de las ambiciones del arquitecto / historiador de la arquitectura moderna. Ellos buscaron un principio capaz de instigar a la arquitectura de sus propios tiempos y del futuro inmediato, tomando la *percepción visual* —es decir, las cualidades estéticas de espacio, masa y forma— como su criterio.

El cambio en el significado de sus intereses desde el campo de la historia del arte al de la historia de la arquitectura moderna parece, a primera vista, ser una interpretación de la distancia que separa sus “teorías de la arquitectura” de los intereses específicos de los arquitectos.²⁵ Al mismo tiempo, este cambio dejó huellas indelebles en la historia de la arquitectura moderna, si tomamos en cuenta el impacto que los trabajos de estos historiadores tuvo en el entrenamiento de arquitectos generación tras generación. Este impacto, se hace especialmente claro si recordamos que en sus genealogías propusieron interpretaciones históricas *integradas* que no fueron ignoradas y que no pudieron ser ignoradas —ya sea de manera positiva o negativa— por todo el arquitecto / historiador del período de la posguerra. Zevi, Benévolo, Collins, Tafuri, y, en términos ligeramente distintos, Hitchcock como un historiador desinteresado y Banham como un historiador del arte, todos ellos aplaudieron o denunciaron muchos de los aspectos de las genealogías elaboradas por los historiadores del arte, pero en general los respetaron y los vieron como los cimientos verdaderos para sus propias investigaciones. Como resultado, los textos de Pevsner, Kauffman y Giedion son el punto de inicio para cualquier enfoque histórico del movimiento moderno; o para decirlo de otra manera, la historia del arte radica es los cimientos de la historia de la arquitectura moderna.

²⁵ Esta es la paradoja que, tal como vimos en el capítulo uno, fue formulada por el estudioso del arte alemán Paul Zücker en “The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the Modern Movement”, en *Journal of the American Society of Architectural Historians* 10, no. 3, (Septiembre de 1951), pp. 8–14.

EL PASADO / PRESENTE / FUTURO DE LA ARQUITECTURA: DIFERENCIA
CONTRA IDENTIDAD

Los historiadores operan en el sitio de la diferencia entre el futuro y el pasado, en ese *presente* que une todos lo que ha existido con todo lo que esperamos o deseamos del futuro. Y aún el presente, ese lugar de diferencia entre el futuro y el pasado —lo que Derrida llamaría *un himen*— no tiene una postura dada: está en un estado de cambio continuo, está *siendo-en-evolución*. Lo que podemos percibir del *tiempo presente* (en el sentido de las historias de la arquitectura moderna) es el pasado *que aún está presente*, tan distinto del pasado que *ya no está presente*; moviéndose en la otra dirección, es también *el futuro que ya está presente*, un presente *que aún no ha existido*.²⁶ “Lo que está marcado en este himen entre el futuro (deseo) y el presente (realización), entre el pasado (remembranza) y el presente (perpetración), entre la capacidad y el acto, etc., es sólo una serie de diferencias temporales sin ningún presente central, sin un presente de la cual el pasado y el futuro serían sólo modificaciones”.²⁷ Esta diferencia, que enfatiza la imposibilidad de la coexistencia de un número de *presentes*, radica en la raíz de nuestro propio pensamiento sobre el concepto de historia —es decir, de nuestro pensamiento sobre las maneras en que el pasado, el presente (o himen) y el futuro coexisten en las historias de la arquitectura moderna.

Durante muchas décadas, la percepción de la arquitectura moderna estaba regulada por la *lógica de la identidad*, una forma de pensamiento que reconstruía el *otro* (el pasado),

²⁶ Véase Derrida, “Ousia and Gramé: Note on a Note from Being and Time”, y el análisis de lo que Husserl llama “Lebendige Gegenwart” (“The living present”) en Vincent Descombes, *Le mime et l'autre Quarante-cinquantes de philosophie française, 1933–1978*, (Paris: Editions de Minuit, 1979), p. 168.

²⁷ Derrida, *Dissemination*, p. 210.

al elevarlo en el ámbito de lo *mismo* (el presente).²⁸ Esta disminución de las diferencias, permitió a los historiadores del movimiento moderno descubrir, en cualquier momento en el tiempo, proyectos que era “idénticos” a aquellos del presente al seleccionarlos e interpretarlos de tal manera que crean enlaces directos con la existencia contemporánea. De esta manera, los proyectos del pasado podrían ser percibidos como una especie de anticipación de la arquitectura moderna —en el sentido establecido por Pevsner con su término *mal fechado*.

Esta apropiación del objeto histórico sólo puede ser lograda al llevar el significado original de los proyectos detrás de la *opacidad* de su visible realidad —si negamos la distancia que nos separa del pasado. La opacidad, un (concepto elaborado por Konrad Fiedler)²⁹ asegura que las obras de arte y la arquitectura estén eternamente presentes, mientras que al mismo tiempo los dota con el estado contemporáneo del sujeto. La verdad de la obra no está ubicada en la sociedad que lo generó: es una fusión única de forma, materia, una idea estimulada por la mirada del historiador, haciéndola así una experiencia viviente. En este contexto, el pasado no sólo no ha “pasado” sino que es de un tópico constante en la conciencia contemporánea del historiador. La presencia del pasado está sin duda, entre las características de la historia de Giedion, quien trabajó dentro de la esfera de influencia de Wölfflin, y aún más de Zevi, quien —siguiendo los pasos de Croce— creyó que *toda historia es historia contemporánea*. De hecho, tanto Giedion como Zevi habían formulado una metodología y una manera de pensar que enfocaba en la *visibilidad pura* de

²⁸ Para ver la diferencia entre lo mismo y lo otro y el significado filosófico de las expresiones *lógica de la identidad* y *lógica de la diferencia*, véase Descombes, *Le meme et l'autre*, p. 93.

²⁹ Véase Philippe Junod, *Transparence et opacité essai sur les fondements théoriques de Part moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, (Lausanne: L'Age d'Homme, 1976).

las cosas.³⁰ Desde luego, se recordará que ambos autores nos ofrecieron una yuxtaposición comparativa de trabajos de períodos completamente diferentes y con diferentes afiliaciones. Sin embargo, en términos generales, todos los historiadores de nuestro *corpus* quienes escribieron sobre la historia utilizando un discurso operativo (Kauffman, Pevsner, Giedion, Zevi y Benévolo) vieron el pasado positivo como una especie de presente que ya ha pasado, poniendo de lado todo lo demás y eclipsando el pasado negativo. Kauffman colocó los cimientos para el nacimiento de un nuevo sistema arquitectónico en el siglo XVIII, en la nueva arquitectura de inicios del siglo XX, y Benévolo rechazó la aprehensión imparcial del pasado, viendo el presente como la única referencia posible para la historia. Como consecuencia, ellos reconocieron en el pasado solo esos aspectos tan similares al presente como si fueran casi *idénticos*, los hechos y los eventos que podrían ser vistos como precedentes o precursores del movimiento moderno.

En los trabajos de estos historiadores, la presencia del pasado funciona de una manera que es operativa hasta cierto grado. La arquitectura preexistente se inclina ante las necesidades de una arquitectura—que—está—por—venir. En ese sentido, el historiador no está haciendo historia sino *proyectos*. Desde luego que está interesado en el pasado, pero solo para proveer una mejor base sobre la cual crear nuevos edificios. Por tanto, el conocimiento del pasado “como realmente fue”, no tiene ningún significado real comparado con aquel de un futuro que *ya está presente*, que subyuga totalmente el pasado a su propia visión viviente, vista a través de ojos modernos.

³⁰ Véase Junod, *Transparence et opacité*, pp. 16–17, 156–157, 175–176, n. 49, y Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de Part de Vasari a nos jours*, (Paris: Albin Michel, 1986), pp. 173-179. También véase Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, (Bari: Laterza, 1938); idem, *La teoria dell'arte come Pura visibilita*, en *Nuovi saggi di estetica*, (Bari: Laterza, 1920).

Después de 1960, sin embargo, podemos ver que un cambio decisivo está ocurriendo en las historias de nuestro conjunto. El pensamiento histórico se ocupa ahora de *las diferencias*, en oposición a la lógica de la identidad. El *démarche* derogatorio se basó en un deseo de descubrir las verdaderas diferencias entre la arquitectura moderna —es decir, la arquitectura del presente de los años veinte y treinta— y, simultáneamente, su pasado y su futuro. Los historiadores buscaron el significado original de los proyectos al examinar su esencia más profunda a través de *la transparencia* de su realidad visible. La transparencia emerge como un concepto negativo a partir de un análisis de las creencias de Fiedler, y es desde luego, un complemento a la opacidad que hemos estado investigando. Aquí, la verdad del proyecto se encuentra en la sociedad que lo creó: es una fusión de los principios del arte y de la arquitectura, de las condiciones sociales y culturales unidos en algún punto, en un momento dado, el cual podemos reconocer al mirar a través de la superficie visible “transparente” dentro del corazón conceptual de las cosas mismas. Así, el *otro* se establece como otro, poniendo los cimientos para el carácter individual de la arquitectura moderna mediante la comparación con lo que le precedió y lo que le siguió. Para Banham, Collins y Tafuri, la arquitectura moderna está más allá del recuerdo.

Sin embargo, el *démarche* derogatorio de estos autores no es de ninguna manera negativo. No regresa el movimiento moderno al pasado para borrarlo; es profundamente más positivo porque acentúa los verdaderos límites del movimiento, permitiéndonos trascenderlo hacia la dirección de una arquitectura que es verdaderamente *moderna* (Banham, Collins) o realmente *nueva* (Tafuri). Estos historiadores argumentan que se han alejado del pasado (aún del pasado reciente: Collins ubica a la arquitectura moderna dentro de un período de doscientos años desde 1750 a 1950, y al escribir en 1965, guarda

cuidadosamente su distancia con el pasado) para poder entender su absoluta realidad y así liberarse de sus ataduras. Banham confirma el fin de la arquitectura de los años veinte y los treinta, y liberada de toda su carga cultural, ser capaz de correr con la tecnología. Como resultado, tenemos derecho a hablar de una conciencia de la historia que ahora funciona como una catarsis:

Una conciencia histórica da lugar a una verdadera catarsis (según nos dice el historiador Henri-Irénée Marrou), una liberación de nuestro subconsciente sociológico algo análogo al que el psicoanálisis busca establecer en el nivel psicológico... En un caso como en otro, observamos este mecanismo (a primera vista sorprendente) por medio del cual “el conocimiento de la causa pasada modifica el efecto presente.” En cada caso el hombre se libera de un pasado que hasta ese momento había pesado sobre él de manera oscura. Él lo hace no por olvido, sino por el esfuerzo de encontrarlo otra vez, asimilándolo de manera completamente consciente como para integrarlo. Es en este sentido... que el conocimiento histórico libera al hombre del peso del pasado. La historia aparece así una vez más como una pedagogía, como el ejercicio base y el instrumento de nuestra libertad.³¹

En esta línea de pensamiento, los historiadores del siglo XIX habían estado esforzándose para percibir el pasado *exactamente como había sido* y para resucitarlo en sus textos, para luego poder resucitarlo en la realidad. Aquellos historiadores de los años treinta trataron de percibir el pasado a partir del punto de vista de su propio tiempo, llevándolo una vez más (al nivel de supresión) sin llegar a estar conciente del pasado o tan siquiera querer entenderlo. Los historiadores de los años sesenta, en contraste, se esforzaron en entender la verdad del movimiento moderno para luego liberarse de su carga. Desde ese punto de vista,

³¹ Marrou, *The Meaning of History*, pp.283–284.

la historia verídica del movimiento moderno se parece a una especie de psicoanálisis que permite a aquellos que se involucraron a adquirir su libertad.

Uno de los pilares más sólidos que apoyaron este cambio en la dirección de las historias de la arquitectura moderna fue el trabajo del historiador del arte alemán Rudolf Wittkower. Su contribución más importante y venerada en su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism*,³² fue para demostrar más allá de toda duda el significado real de proporción en el Renacimiento; indirectamente, Wittkower reveló el significado, o *el vacío*, en el uso de las proporciones armónicas por los arquitectos modernos. Se opuso a la lógica de identidad para poder restaurar la *diferencia*, el *otro*, en la historia de la arquitectura. Su investigación, la cual hasta cierto punto fue continuada por Colin Rowe, y que alimentó el debate en los círculos de la arquitectura brutalista, fue un apoyo esencial para la historia de Reyner Banham.³³

Desde luego que Wittkower no fue un estudiante de la arquitectura moderna. Aún así, podemos leer una crítica indirecta de esa arquitectura entre las líneas de *Architectural Principles*. Lo que trataba de hacer era restaurar el significado original de ciertos principios

³² Inicialmente publicado en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, (1940-1941), pp. 1-18; 7 (1944), pp. 102-122; 8 (1945), pp. 68-106. La impresión de la primera edición en forma de libro (London: Warburg Institute, 1948) se agotó en tres meses. Siguió tres ediciones más, la más reciente aún está disponible.

³³ Véase Colin Rowe, "The Mathematics of the Idea Villa: Palladio and Le Corbusier Compared", en *Architectural Review* 603, (Marzo de 1947), pp. 101-104; idem, "Mannerism and Modern Architecture", en *Architectural Review* 641, (Mayo de 1950), pp. 289-299; ambos reimprimos en Rowe, *The Mathematics of the Idea Villa and Other Essays*, (Cambridge: MIT Press, 1976). Reyner Banham describió los Principios Arquitectónicos de Wittkower como la contribución más importante a la arquitectura inglesa desde *Pioneers of the Modern Movement* de Pevsner y se refirió a su autor como su segundo maestro. Véase "The New Brutalism", en *Architectural Review* 118, (Diciembre de 1955), p. 361; reimpresso en *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, seleccionados por Mary Banham et al., (Berkeley: University of California Press, 1996). Para ver estas influencias, véase Henry A. Millon, "Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture", en *Journal of the Society of Architectural Historians* 31, no. 2 (Mayo de 1972), pp. 83-91. Sobre el tema más específico de la brutalidad, véase Banham *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, (London: Architectural Press; New York: Reinhold, 1966).

arquitectónicos de diseño, y especialmente de la proporción, como habían sido en los siglos XV y XVI. Por una parte, Wittkower demostró el significado de la relación entre la forma y la sociedad que lo produce; y por otra, dio una versión muy cercana de la manera en que la arquitectura había utilizado esos principios entre los siglos XVI y XX —para con ello mostrar que algunos principios, removidos ya de su significado original, aún se aplican en el procedimiento de un proyecto arquitectónico, aunque ahora como simples reglas prácticas que regulan las partes separadas de la composición.

Desde luego que no hay duda en cuanto el reavivamiento del interés por regular las líneas en los años veinte. Le Corbusier hizo de ellas uno de los principales temas de *Vers une Architecture*.³⁴ Aún así, las líneas reguladoras eran tratadas en ese tiempo como meros “medios” técnicos para controlar la forma o como una “garantía contra la premeditación”³⁵ y no tenía alguna conexión de naturaleza simbólica con la sociedad. Para Le Corbusier, el ángulo recto “determina una diagonal donde sus muchas paralelas y sus perpendiculares dan la medida para corregir los elementos secundarios, puertas, ventanas, paneles, etc., hasta el más mínimo detalle”,³⁶ y lo hace casi de la misma manera en el Capitolio en Roma, en el Petit Trianon en Versalles, en la Villa en La Chaux-de-Fonds (1916) y en la Villa La Roche en Auteil (1924). Aquí el concepto del orden es independiente del lugar, el tiempo, los seres humanos o la sociedad. El pasado es idéntico al presente, es lo *mismo*, y puede así legitimar las iniciativas del arquitecto en el futuro-que-está-por-venir.

³⁴ Véase Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trad. de Frederick Etchells, (London: Architectural Press; New York: Praeger, 1927), el capítulo titulado “Regulating Lines”: pp. 63–79; originalmente publicado como *Vers une architecture*, (Paris: G. Cres, 1923).

³⁵ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 64.

³⁶ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 76. Le Corbusier había tomado prestado la esencia de las “líneas reguladoras” —tal como se usaron en *Vers une architecture*— de *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy, (Paris: Gauthier-Villars, 1899).

Wittkower interviene en este punto clave para demostrar que el pasado es *otro*, que difiere profundamente del presente. Le da al orden un significado social y cultural que radica en el otro lado de la forma. Para él, la arquitectura no puede ser una función directa de los instintos naturales del hombre, como había argumentado Le Corbusier al describir su primera cabaña;³⁷ es más bien una función del concepto, la idea, que subyace bajo la forma. Como consecuencia, su análisis puede ser visto como una crítica de la arquitectura moderna y de su uso arbitrario de los principios del orden. La crítica de Wittkower se apoya en el espacio del otro, sobre el siglo XV, para demostrar su diferencia del presente y enfatizar la existencia del pasado *que ya no está presente*.

La manera de pensar de Wittkower sobre la diferencia, fue heredada por la tradición de analizar el significado de formas y símbolos cultivados por la escuela de Warburg.³⁸ Esto, desde luego, no es el lugar para entrar en detalle sobre la escuela de Warburg, la cual estaba orientada en una dirección muy diferente de aquella de la percepción puramente visual de la realidad visible que a través de Wölfflin, vino a saturar la historia de Giedion y (en menor grado) la historia de Pevsner. Pevsner, de hecho, admitió que antes de dejar Alemania en los años treinta, no sabía de la existencia de la escuela de Warburg y en particular de Panofsky.³⁹ Sin embargo, le dedicaremos un pequeño espacio a Erwin Panofsky, quien —antes de Wittkower— también estuvo interesado en la cuestión de la

³⁷ “Al decidir sobre la forma del recinto, la forma de la choza, la situación del altar y sus accesorios, él [hombre primitivo] ha recurrido por instinto a ejes de ángulos rectos, el cuadrado, el círculo... Acaso no es cierto que la mayoría de los arquitectos hoy en día han olvidado que la gran arquitectura esta enraizada en los mismos inicios de la humanidad y que es una función directa del instinto humano?” (Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, p. 68.)

³⁸ Para Warburg y su escuela, Véase Ernest Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, (London: Warburg Institute, 1970), y Kurt W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images*, *Daedalus* 105, no. 1 (Invierno de 1976), pp. 169–178.

³⁹ Véase el prólogo de Pevsner a O'Neal, ed., *Sir Nikolaus Pevsner. A Bibliography*, p. ix.

proporción y la perspectiva en el arte y en la arquitectura, y quien contrastó la diferencia a la lógica de la identidad.⁴⁰

Panofsky se oponía a ver las antiguas obras de arte desde el ángulo actual de visión del historiador. Por una parte, fue severamente crítico de la observación “empírica” de las cosas con base en los criterios derivados del sistema de valores de nuestra propia era — como es el caso, por ejemplo, con la psicología de las formas. Por otra parte, buscó una definición para un sistema “científico” de interpretar las cosas visibles, uno que tomaría en cuenta todos los factores que conforman las obras de arte, incluyendo el *Zeitgeist*, la tecnología y la sociedad. Para tal propósito, Panofsky requería del distanciamiento del pasado: mientras que en el caso de la observación “empírica” el punto de vista es del historiador, es decir, en un lugar y en un momento específico determinado por la presencia del sujeto y por un sistema de valores temporales. En el sistema interpretativo de Panofsky, el punto de vista debería ser “un punto tal como aquel que Arquímedes buscaba, uno que esté fuera del círculo del Ser y que nos permita utilizarlo como un apoyo para entender tanto la localización como el significado absoluto” de una obra de arte.⁴¹ Este punto de vista absoluto en el cual hemos de situarnos para arrojar luz sobre las obras de arte del pasado, no tiene ni lugar, ni tiempo, a pesar de su distancia con el objeto a considerar. Panofsky trata de determinar ese punto de vista utilizando la concepción kantiana de qué es lo que convierte a un juicio, en un juicio científico: su carácter causal no se deriva empíricamente sino que es inyectado dentro de la experiencia por la mente. El discurso

⁴⁰ Para Panofsky, véase Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, (Ithaca: Cornell University Press, 1984), y Jacques Bonnet et al., *Erwin Panofsky: Cahiers pour un temps*, (Paris: Centre Georges Pompidou and Pandora Editions, 1983).

⁴¹ Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens: in Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, (Berlin Verlag Bruno Hessing, 1974), p. 29; originalmente publicado en *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14, (1920), pp.321–329.

enunciado por Panofsky es objetivo y desinteresado; es “el difícil discurso impersonal de la ciencia, independientemente de la psicología personal del locutor, de las circunstancias históricas de la declaración o de la especificación gramatical.”⁴²

Este distanciamiento crítico —es decir, pararse a una distancia de uno mismo, dejar el círculo del sujeto, el círculo de la propia alma— parece introducir una distancia teórica en conexión con el objeto; una distancia abstracta que no puede ser medida en el espacio o tiempo. Sin embargo, en la realidad, este distanciamiento es una aprehensión sin emociones del pasado, una cimentación de los nexos que nos unen, la gente de hoy en día, con un pasado distante. En contraste, para ver el mismo pasado sin dejar nuestro propio círculo sería en *realidad* distanciarnos de él y establecer una distancia insuperable entre el intercurrente presente y pasado.

Estas dos formas contrastantes de distanciamiento, revelan la diferencia significativa entre la aprehensión “subjetiva” del pasado adoptado por Wölfflin y por los historiadores del movimiento moderno, que extrapolaron su método y el análisis “objetivo” del mismo pasado conducido por Panofsky, y los historiadores de los años sesenta. El percibir las obras de arte del pasado sobre la base de la manera en que son vistos en el presente, aún cuando tal aprehensión está sistemáticamente organizada, acentúa el espacio y tiempo del observador, y por tanto, enfatiza valores distintos a aquellos del período que se está examinando. Por otra parte, la búsqueda a través de la investigación “arqueológica” y “científica” del significado original de una obra de arte, del significado que tuvo al momento de su creación, para sus contemporáneos, reconoce el espacio y tiempo

⁴² Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, (New Haven: Yale University Press, 1982), p. 181.

intercurrente que nos separa de la obra en cuestión e impone así el concepto de la *historicidad*.

Más aún, la aprehensión “científica” del pasado recomendado por Panofsky, neutraliza el juicio psicofisiológico o subjetivo y cambia el enfoque de la obra de arte del nivel de la apariencia (de la forma aprobada o rechazada) al nivel de su contenido (lo significativo que subyace detrás de esta forma). Esta transferencia revela una segunda diferencia entre las historias de la arquitectura moderna en nuestro *corpus*: la percepción visual del pasado como un objeto visible y como una reconstrucción (es decir, en el ámbito de *forma*), características de los textos de los primeros historiadores que llegan a ser, en los textos de los últimos escritores, un entendimiento del pasado como un significado (es decir, al nivel de la *comprensibilidad*).

Este cambio hizo posible la restauración de los valores de las épocas del pasado —a nivel del pensamiento y de la legitimación de la producción artística *sin visibilidad*— previo e independientemente de, cualquier enfoque de *la forma* de las obras de los períodos en cuestión; para decirlo de una manera más simple, podrían ser tratados *sin forma*. El gusto contemporáneo por el racionalismo del siglo XVIII podría ahora estar basado más en los escritos de los arquitectos, artistas y pensadores de la Ilustración, que en la reevaluación estética de las obras arquitectónicas y artísticas del mismo período. En todo su trabajo de investigación, pero especialmente en sus ensayos sobre la arquitectura gótica y la perspectiva como forma simbólica,⁴³ Panofsky contribuyó a este cambio en orientación que de muchas maneras, distingue nuestro período del de la primera mitad del siglo XX.

⁴³ Véase Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, (Latrobe, Pa.: Archabbey Press, 1951); idem, *Perspective as Symbolic Form*, trad. de Christopher Wood, (New York: Zone Books, 1991);

Sin embargo, la *lógica de la identidad* que prevaleció en el campo de la arquitectura moderna en realidad no fue revertido ni por Panofsky, ni por Wittkower. Estos dos historiadores del arte, y especialmente Wittkower, indudablemente funcionaron como catalizadores en la crisis de la arquitectura moderna, y los historiadores de los sesenta se refirieron en maneras más o menos explícitas a sus trabajos (Banham a Wittkower, Tafuri a Panofsky). No obstante, y aún por encima de estas referencias, *el pensar sobre la diferencia* se encuentra en el centro del debate entre los arquitectos y los historiadores como resultado de la crisis de la arquitectura moderna misma, lo cual originó la crítica de su *opacidad*, en el cuestionamiento de *la lógica de la identidad*, y sobre todo la interpretación del pasado, que fue una característica de ello. Los historiadores de la arquitectura moderna empezaron a buscar *el pensar sobre la diferencia* en los textos de los historiadores del arte cuando sintieron la necesidad de restaurar la *transparencia* de las formas y consecuentemente para enunciar el discurso verídico; de forma semejante pensaron sobre la diferencia cuando empezaron a distanciarse del movimiento moderno y a pensar sobre su verdadera existencia para poder ser capaces de percibir su significado absoluto.⁴⁴

Así, podemos discernir dos conceptos diferentes de historia. El primer concepto, o *moderno*, busca reducir la distancia que nos separa del pasado, para ver el pasado a través

originalmente publicado como “*Die Perspektive als ‘Symbolische Form,’*” Vorträge der *Bibliothek Warburg*, (1924/1925), pp. 258–330.

⁴⁴ Véase Millon, *Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism*. Millon dedica la tercera parte de su artículo a “Reassessment of Modern Architecture of the 1920s and 1930s” (pp. 87-91), argumentando que el libro de Wittkower revive el interés no en **una investigación histórica del Renacimiento**, sino en una reexaminación de la arquitectura moderna desde el punto de vista de sus intenciones culturales, sociales y políticas: “la exposición de Wittkower de la relación entre la arquitectura y la sociedad vino en un momento en que podía servir como un modelo metodológico apto para una revisión de los puntos de vista sobre la arquitectura del siglo XX. Lo que Wittkower hizo para corregir las interpretaciones de Wölfflin y de Geoffrey Scott, de sus pupilos y otros, siguiendo el mismo modelo [e incluyendo a Rowe, Banham, Jordy, Frampton, Colquhoun, Eisenman, Rykwert y Anderson, tal y como el mismo Millon lo señala), era corregir a Hitchcock y Johnson, Pevsner y Giedion. (Ibíd., p. 88.)

de los ojos del presente. El segundo concepto, o *meta-moderno*,⁴⁵ establece una distancia entre sí y el pasado para que pueda ver el pasado a través de ojos que ciertamente son contemporáneos, pero que también están libres del “ciclo de Ser”. La concepción *moderna* parece estar alejándose de todos los periodos del pasado, pero en realidad se está acercando. La *historia meta-moderna* es así la historia que —tomando prestado una expresión de Joseph Rykwert— quiere *hacer las paces con el pasado*.⁴⁶

Así como tenemos que hacer las paces con nuestros padres, maestros y en general con aquellos mayores que nosotros, “y ver en ellos, lo que son para ellos, y de forma semejante lo que representan para nosotros”,⁴⁷ de la misma manera, tenemos que ver en la arquitectura del pasado lo que fue para ella misma y lo que representa para nosotros. Tenemos que reconocer su diferencia de nuestro propio presente; por una parte, debemos estudiarla removiéndonos del círculo del ser (Panofsky, Wittkower), y por la otra, debemos ver lo que representa para nosotros al re-entrar al círculo del Ser (Banham, Collins). En ese sentido, la historia meta-moderna reconcilia la objetividad ideal del siglo XIX (nada más que la verdad) con la subjetividad de los inicios del siglo XX (viendo el pasado a través de los ojos del presente). A través de una aprehensión del pasado y a un distanciamiento del mismo, el historiador meta-moderno deduce una percepción “pacífica” de la historia: una conciencia de historicidad.

⁴⁵ No debe confundirse con la idea del *pos-moderno*. Meta-moderno, tal y como se usa aquí, denota una actitud hacia el pasado que se desarrolló paralelamente con el cuestionamiento de la arquitectura moderna y del pensamiento sobre el proceso de la arquitectura más generalmente, el cual surgió en los tardíos años cincuenta y que aún tiene vigencia en la actualidad. Yo propongo el neologismo meta-moderno con el propósito de evitar las connotaciones involucradas en el pos-modernismo y para cambiar el marco de referencia para su aplicación del campo de la práctica de la arquitectura al del discurso histórico.

⁴⁶ Véase Joseph Rykwert, *Faire la paix avec le passé*, en *Histoire et theories de l'architecture*, Rencontres Pédagogiques 17–20, Junio de 1974, (Paris: Institut de l'Environnement, 1975), pp. 27–33.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 33.

Collins fue el primer autor en proponer la historicidad, estableciendo simultáneamente, la *diferencia* esencial del pasado y la necesidad de estar en paz con el pasado. El se promulgó por la continuidad histórica en las ciudades y en la arquitectura y subsecuentemente, trató de eliminar la fisura que la concepción moderna de historia había causado en el proceso arquitectónico. Fue Collins quien introdujo el concepto meta-moderno de historia, el cual Banham había tocado de manera parcial. Banham, desde luego, aceptó la *diferencia* radical del pasado cuando exploró las formas desde un punto de vista de ideas e intenciones, pero en su persistente búsqueda del futuro nada tuvo que aprender del pasado excepto sus fracasos. A pesar de su postura explícita a favor de la historia de un futuro inmediato que podría extrapolar (con una claridad cambiante) el camino hacia el futuro a partir de la curva del pasado, Banham siempre apoyó una arquitectura futurística que reconocía en el pasado sólo su inhabilidad para resolver los problemas esenciales de la arquitectura y de la vida, problemas que los pensadores contemporáneos sacaban a relucir una vez más al mirar hacia el futuro.

Desde luego que la concepción meta-moderna de historia no excluye la perspectiva del proyecto arquitectónico, ni puede ser equiparada con el positivismo histórico. El punto no es llegar a conocer el pasado de una manera *objetiva*; ya no había manera alguna de argüir a favor de la objetividad del positivismo. El punto es conocer el pasado *como el pasado*, aún si se tiene que hacer de una manera parcialmente subjetiva. Más aún, el hacer las paces con el pasado, nos permite percibir su esencia y el establecer una especie de “jurisprudencia arquitectónica” —en el sentido dicho por Collins— para resaltar, por tanto,

la práctica del proyecto arquitectónico. “Un conocimiento del pasado es así una condición esencial para una aprehensión válida de los problemas multitudinarios de nuestro tiempo”.⁴⁸

Como resultado del anterior análisis, el concepto de la historia expresada por algunos arquitectos al rechazar el movimiento moderno y su búsqueda por restaurar sus relaciones con el pasado, prueban ser fundamentalmente *modernos*. Ya sea que estemos hablando del “eclecticismo” radical o popular de las varias tendencias posmodernas de los años setenta y los ochenta⁴⁹ o del “arcaísmo” de la reconstrucción combativa de las ciudades europeas,⁵⁰ estamos tratando con enfoques abiertamente modernos que de una manera u otra, están inscritos dentro de la misma lógica de identidad. Estas “nuevas” aprehensiones del pasado presuponen “la a-historicidad de ciertos elementos que se encuentran en el pasado”, permitiendo que “ciertas formas —ya sea que se llamen tipos o

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ “El clasicismo pos-moderno no es un lenguaje integrado como los previos: Antiguo, Renacimiento, Barroco, Rococó, o Neoclásico...Solamente usa elementos clásicos como molduras, o principios ordenantes como tipología y simetría urbana, sin aceptar el sistema integrado, como en los *revivals* pasados”. (Charles Jencks, introducción al perfil de *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*, en *Architectural Design* 5/6, (1980), p. 14.) En otras palabras, el arquitecto es libre de escoger —de toda la historia de la arquitectura, de toda su variedad— tales elementos significativos y los “extractos” morfológicos o composición tales conforme lo requiera para producir una especie de collage que exprese su situación contemporánea. También véase Charles Jencks, “Free Style Classicism: The Wider Tradition”, en *Architectural Design*, 1/2 (1982), pp. 5–21; *idem*, *What is Post-Modernism?*, (London: Academy Editions, 1986). En una fecha anterior Philip Johnson había expresado la disponibilidad del pasado con total claridad: “Mi dirección es clara: tradición ecléctica. Esto no es un revivalismo académico. No existen los órdenes clásicos o los finisls góticos. Yo trato de reescoger lo que me gusta a lo largo de la historia”. (John Jacobus, *Philip Johnson*, [New York: George Brazillier, 1962]; citado en Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, [London: Academy Editions, 1977], p. 82)

⁵⁰ El arcaísmo proclamado por Maurice Culot al pedir por “la reconexión con la historia en el punto donde fue llevada a un alto por el capitalismo industrial y por el poder de olvidar inherente dentro de ella” (Maurice Culot, “1980-1990: La decade du n'importe *quoi*”, *Archives d'Architecture Moderne* 17, (1980), p. 3) no depende en lo que la arquitectura del pasado fue para sí misma. “No tenemos ni el vigor, ni el tiempo, ni el deseo de restaurar un conocimiento que está perdido; nuestras debilidades son la nostalgia y el deleite por las cosas duraderas”. (Maurice Culot y Philippe Lefebvre, *Introduction to Declaration de Bruxelles*, ed. Andre Barey, (Brussels: Archives d'Architecture Moderne, 1980, p. 14). El arcaísmo de Culot, desde luego, hace uso de la “imitación”, pero sus modelos no son determinados por ninguna herencia: son seleccionados dentro de un marco de referencia del programa para la ciudad ideal tal y como se manifiesta y se hace claro a través de proyectos de investigación ejemplares y luchas urbanas ejemplares.” (Culot y Lefebvre, *Introduction to Declaration de Bruxelles*, p. 14). Maurice Culot y su alter ego Léon Krier veían el pasado a través de los ojos de una “perspectiva revolucionaria” —esto es, de un presente que *está-por-venir*.

modos— sean extraídas de su contexto y usadas como componentes arbitrarios en un juego de composición”.⁵¹ En total contraste con los historiadores modernos por excelencia —tales como Giedion y Zevi— quienes se esforzaron por legitimar la creación del presente por contraste con los fragmentos del pasado, los proyectos de estos arquitectos mezclan los fragmentos del pasado con la creación del presente.

Robert Venturi —por limitarnos a un ejemplo revelador— declara que el pasado y el presente son idénticos y transfirió así a la arquitectura el *sentido histórico* del que T.S. Eliot había escrito en 1917:

*El sentido histórico involucra percepción, no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; el sentido histórico compele al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que toda la literatura de Europa... tiene una existencia simultánea y conforma un orden simultáneo. El sentido histórico, el cual es un sentido de lo eterno, así como de un temporal y de lo eterno y temporal juntos, es lo que hace que un escritor esté agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.*⁵²

Este extracto enfatiza el punto de *vista viviente o moderno* del pasado, tal y como lo encontramos en los textos de Giedion y Zevi o los de Le Corbusier. Curiosamente, Venturi apoya el cuestionamiento del movimiento moderno —y en verdad, lo hace desde la primera página de *Complexity and Contradiction in Architecture*. Podemos concluir entonces, que Venturi se opone al repudio de la historia por los arquitectos modernos, pero que su concepción de historia es el mismo que la de ellos. En otras palabras, viendo el pasado a

⁵¹ Rykwert, *Faire la paix avec le passé*, p. 3 2.

través de ojos contemporáneos no es solamente un enfoque moderno —en el sentido del movimiento moderno— sino que también es una característica de otras tendencias en la arquitectura moderna. Las formas discursivas saturaron las historias de la arquitectura moderna no están unidas exclusivamente a la realidad que describen: bien podrían estar asociadas con un discurso que afirma que es completamente diferente.

LA ARQUITECTURA MODERNA Y LA HISTORICIDAD

El término *historicismo*, derivado del alemán *Historismus*, adquirió su significado distintivo en el campo del arte y de la arquitectura en la era modernista de los años veinte y treinta y especialmente del período (a finales de los cincuenta) cuando dicho modernismo fue cuestionado. Huber Damisch lo define como sigue: “El neologismo “historicismo”... denota y caracteriza, en lo que respecta a la arquitectura, una práctica fundada total o parcialmente en una referencia explícita a los estilos históricos y al libre recurso a modelos, formas, o elementos tomados prestados de una ‘antigüedad’, de un pasado más o menos distante, de una tradición nacional, o aún de culturas extranjeras si no es que ajenas.”⁵³ Y como señalaba Hitchcock, el tema del historicismo no surgió en la arquitectura sino hasta la comparativamente reciente aparición de una “alternativa al modernismo exclusivo, rechazando todas las formas tomadas prestadas”,⁵⁴ ya que el re-uso de las formas tomadas prestadas de los estilos arquitectónicos del pasado fueron siempre dados por hecho en el siglo XIX que no había alguna palabra especial para describirla.

⁵² T. S. Eliot, *Selected Essays, 1917–1932*, (New York: Harcourt, Brace, 1932), p. 18; citado por Robert Venturi en *Complexity and Contradiction in Architecture*, (New York: Museum of Modern Art, 1966, 2d rev. ed., 1977), p. 13.

⁵³ Hubert Damisch, *Historicisme (Art)*, en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 9 (1984), p. 394.

⁵⁴ Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1958), p. 469.

El concepto del *historicismo* —en su significado original alemán—, denota una concepción de la historia que ve a todos los fenómenos sociales y culturales estrechamente ligados con cada una de sus específicas realidades históricas. La definición contiene dos ideas diferentes aunque no opuestas. En términos de una filosofía de la historia —asociada por una parte con el idealismo alemán de a principios del siglo XIX y por la otra con el prospecto judío-cristiano de salvación— determina una postura optimista de la historia como un ascenso continuo hacia un fin (en otras palabras, determinismo).⁵⁵ En términos puramente históricos, denota una historia positiva y a través de ello, un método positivo cuyas raíces yacen en la filosofía idealista alemán de principios del siglo XIX, pero que determina la *concepción alemana de la historia* como lo estableció Leopold Von Ranke, Wilhelm von Humbolt y más próximo a nuestros tiempos Ernst Troelsch y Friedrich Meinecke (en otras palabras, positivismo histórico).⁵⁶

En contraste, el reciente uso del término en el campo de la arquitectura, ha sido más dependiente en las críticas publicadas en inglés —y en dos ámbitos muy diferentes— por pensadores formados en Alemania: el filósofo Karl Popper y el historiador del arte Nikolaus Pevsner. Popper vio al historicismo como una filosofía teleológica de la historia con efectos totalitarios, y concluyó que “por razones estrictamente lógicas, nos es imposible predecir el curso futuro de la historia.”⁵⁷ En 1961, Pevsner utilizó el mismo término para transmitir el sentido de la imitación arquitectónica de, o inspiración por, los estilo del pasado

⁵⁵ Véase Karl Löwith, *Meaning in History*, (Chicago: University of Chicago Press, 1949).

⁵⁶ Véase Georg G. Iggers, *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968). Para el significado del término Historicismus, véase Iggers, pp. 287–290, y Dwight E. Lee y Robert N. Beck, “The Meaning of Historicism”, en *American Historical Review* 59, (1953–1954), pp. 568–577.

⁵⁷ Karl R. Popper, *The Poverty of Historicism*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1957), .p. v.

—es decir, el mismo sentido al que ya había sido usado por Damisch.⁵⁸ Por supuesto, Pevsner había argumentado a favor de precisamente la misma idea en 1936, cuando rechazó el eclecticismo del siglo XIX en *Pioneers of the Modern Movement*, pero cuando habló del regreso del historicismo en los años sesenta, su objetivo era ahora la restauración de la mención y el revivir los estilos del pasado reciente, el cual nadie había imitado aún.⁵⁹ Esto le permitió introducir el término *historicismo* en el debate sobre el cuestionamiento del movimiento moderno e introducir la *presencia del pasado* en el proceso de la arquitectura contemporánea.⁶⁰

A pesar de las diferencias obvias en sus campos de aplicación, la crítica de Popper del historicismo y su rechazo por parte de Pevsner —más tarde yuxtapuestos, particularmente por David Watkin⁶¹— ambos se refirieron al significado original alemán del término. Ambos enfoques aceptaron (aunque desde diferentes puntos de vista) que “las características de cada evento histórico eran únicas y particulares, que se debían entender, no por algún sistema preconcebido de juicio, sino solamente a través de los estándares de su propio tiempo.”⁶² Usaré esa contención como punto de partida para entender la paradoja en Pevsner, quien usa el historicismo (la teoría de la historia) como principio para rechazar el historicismo (imitación de los estilos del pasado).

⁵⁸ Véase Nikolaus Pevsner, *Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism*, en *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 2, (London: Thames and Hudson, 1968), pp. 242-243; originalmente publicado en *The Journal of the Royal Institute of British Architects* 68, (Abril de 1961).

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 243.

⁶⁰ También véase Anthony Vidler, “After Historicism”, en *Oppositions* 17 (Verano de 1979), pp. 1–5; y Alan Colquhoun, “Three Kinds of Historicism: in Modernity and the Classical Tradition”, en *Architectural Essays 1980–1987*, (Cambridge: MIT Press, 1989), pp. 3–19, originalmente publicado en *Architectural Design* 53, no. 9/10 (1983).

⁶¹ En *Morality and Architecture*, Watkin basó su crítica de Pevsner en la crítica del historicismo formulado por Popper.

⁶² Vidler, *After Historicism*, p. 1.

La idea que todos los fenómenos sociales y culturales, están estrechamente ligados con una realidad histórica específica nos conduce, en una dirección, hacia el concepto del *Zeitgeist*. Por otra parte, la idea de la historia como una progresión que surge hacia un fin implica la exclusividad del *Zeitgeist* en todo período y así la naturaleza no-auténtica (o retrógrada) de tomar prestado en un período dado los modelos y formas de otro período en el más o menos pasado distante. Ambas ideas convergen en el estudio de épocas pasadas desde el punto de vista no de un historiador contemporáneo sino (en la medida de lo posible) de la gente de un pasado distante. En ese sentido, el actual historiador del Renacimiento debería emerger de su “círculo de Ser” para así ver el Renacimiento a través de los ojos de una persona del Renacimiento —para verlo “como realmente fue”. Eso, *mutatis mutandis*, es el significado de “*wie es eigentlich gewesen ist*” de Ranke, *Kulturgeschichte* de Burchhardt, el ángulo “científico” de visión de Panofsky y aún la *recreación* de Collingwood, el cual surgió de la *historia contemporánea* de Croce.

Ya antes argumenté que los historiadores del arte de los años treinta veían el pasado —en las genealogías del movimiento moderno— a través de los ojos de su propia era. ¿Pudiera haber alguna contradicción dentro de la tradición alemana de la historia? Tendería a contestar negativamente. Para entender *el Zeitgeist* del período que estudiaron, los historiadores tuvieron que liberarse del círculo del ser. Tal y como lo había hecho Jacob Burchhardt, se esforzaron en mantener su objetividad y en trabajar sin proyectar sus opiniones hacia el pasado.⁶³ Esta abstracción metodológica no significó, desde luego, que la gente y los historiadores en cada uno de los períodos estudiados por nuestros contemporáneos no estuvieran viendo su propio pasado y presente a través de su propio

Zeitgeist, con los ojos de su propia época —como lo hicieron Vasari, Bellori y Roger de Piles en sus vidas como artistas. Esta era la visión del pasado que los historiadores de nuestros días encontraron cuando hurgaron a través de los polvorientos vestigios de las épocas previas para poder revitalizar un *Zeitgeist* que ya había desaparecido. Es por eso que, a pesar de sus esfuerzos contemporáneos para ser tan “objetivos” como fuera posible, percibieron distintos pasados cuando estudiaron uno y el mismo objeto de todas las distintas maneras percibidas a través del tiempo.⁶⁴

De hecho, el problema surgió tan pronto como los historiadores de esta tradición alemana del historicismo, empezaron a buscar en su propia época —en otras palabras, tan pronto como *el Zeitgeist* del período que estaba siendo estudiado empezó a ser idéntico con el *Zeitgeist* del historiador que lo estaba estudiando. De hecho, Pevsner y Giedion, estuvieron viviendo dentro del *Zeitgeist* que le inyectaba vida a la arquitectura moderna. Naturalmente, ellos estudiaron la aparición del fenómeno usando los criterios de su propio período, y consecuentemente, no tuvieron necesidad de abandonar el “círculo del Ser” para poder percibir el verdadero significado de su objeto. Era suficiente que se quedara en el *mismísimo centro* del círculo para permitirse estudiar —desde el punto de vista del período

⁶³ Véase Jacob Burckhardt, *Reflexions on History*, (London; George Allen & Unwin, 1943); originalmente publicado como *Weligeschichtliche Betrachtungen*, (Stuttgart: W Speeman, 1905).

⁶⁴ Véase, por ejemplo, Erwin Panofsky, La primera página del libro de Giorgio Vasari: “A Study on the Gothic Style in the Judgment of the Italian Renaissance with all Excursus on Two Facade Designs by Domenico Beccafiumi”, en *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, (Garden City, N.Y: Doubleday Anchor Books, 1957), pp. 169–235, originalmente publicado como “Das erste Blatt aus dem "libro" Giorgio Vasaris: Eine Studie idber die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, miteinern Exkurs Uber zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis2, *Städel-Jahrbuch* 6 (1930), pp. 25–72; idem, *Idea: A Concept in Art History*, trad. de Joseph J. S. Peake, (Columbia: University of South Carolina Press, 1968), originalmente publicado como *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der dIteren Kunsttheorie*, (Leipzig: B. H. Teubner, 1924); Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, (Princeton: Princeton University Press, 1960); Bernard Teyssedre, *l'histoire de Part vue. A Grand Siecle*, (Paris: Julliard, 1964); Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. de Timothy Bahti, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982); idem, *Die Theorie der Rezeption*, (Konstanz: Universiditsverlag Konstanz, 1987).

que estaba estudiando— los trabajos de dicho período y la manera en la que se había tratado a todo los períodos previos.

Esto ayuda mucho a explicar la paradoja de Pevsner, quien estudió el manierismo, el barroco y el rococó “como realmente fueron”, en un intento de emerger del espíritu de su propia época,⁶⁵ aunque se quedó en el centro de su propia época para entender y escribir (desde su propio punto de vista contemporáneo) una historia de la arquitectura vista desde el tiempo del movimiento moderno.

Y de hecho no puede ser evitado que el historiador se vuelva propulsor (escribió con justicia en 1942) si escoge llevar a su historia hacia hasta los eventos actuales. Sin embargo, existe una gran tentación para hacer exactamente eso. El escribir la historia es un proceso de selección y de valuación. Para excluir que se haga arbitrariamente, el historiador nunca debe olvidar la ambición de Ranke de escribir sobre los eventos “como realmente fueron” (“wie es wirklich gewesen ist”). Esta ambición, tomada de manera suficientemente seria, incluye seleccionar y valorar sobre la base de criterios de la época que uno está estudiando más que de la época de uno mismo.⁶⁶

El dividido enfoque al objeto de la historia que Pevsner tan honestamente reconoció ya estaba presente en *Pioneers of the Modern Movement*, pero llegó a ser de decisiva importancia en *Space, Time and Architecture* de Giedion. Las genealogías de los historiadores del arte, quienes visualizaron el pasado a través de los ojos de presente, constituyen así un enfoque al tiempo presente que sale del espíritu de *Historismus*. Con la

⁶⁵ Véase Nikolaus Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Lladern: Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928); idem, *Leipziger, Barock: Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, (Dresden: Wolfgang Jess, 1928).

firme creencia que el *Zeitgeist* de cada período es materia exclusiva a ese período, Pevsner y Giedion, pudieron afirmar con confianza que:

Su época difirió de todos los otros períodos del pasado.

Cuando los trabajos del presente imitaban a, o era inspirados por los estilos de los períodos anteriores, esto condujo a la arquitectura *no-auténtica* y debería ser impedida.

El siglo XIX, el cual revivió todos los estilos de los períodos previos en la creencia de que podrían revivir así sus condiciones sociales, políticas o cultural, fue un siglo de decepción e ilusión.

El presente de la arquitectura tendría que romper abiertamente con el siglo XIX — es decir, como la imitación de los estilos del pasado— si es que realmente deseaba convertirse *presente*.

La arquitectura del tiempo presente tendría que establecer sus propios principios, los cuales deberían ser totalmente diferentes de aquellos del pasado, si es que deseaba expresar el exclusivo y verdadero *Zeitgeist* de los años veinte y treinta, formulando así la cohesión y la afinidad de un *movimiento* que no podría ser sino *moderno*.

La postura era más bien diferente para los otros historiadores de nuestro *corpus*, a pesar de los frecuentes nexos de un tipo o de otro entre ellos y los principios de historicismo —en el sentido de una teoría de la historia. Zevi, por ejemplo estuvo bajo la influencia del *storicismo* de Croce. El pensamiento de Banham fue influenciado por Pevsner y la tradición alemana del Instituto Courtauld. Collins continuó el concepto de historia inaugurado por Collingwood, el cual en la idea de una *recreación* proponía una

⁶⁶ Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 7th ed., rev. y exp., (Harmondsworth: Penguin Books,

versión revisada de las teorías de Croce. Y Tafuri cultivó una filosofía determinista de historia guiado por un estricto Marxismo. Por tanto, no se puede afirmar que sus enfoques constituyen una teoría integrada de la historia capaz de compararse con el historicismo alemán.

A manera de distinción, se puede afirmar que el enfoque adoptado por los historiadores del período de la posguerra descende de ese mismo historicismo, ya sea que cuestione algunos aspectos del método ó la concepción de la historia ó que adopte alguna forma del pasado como una condición necesaria para la continuación de la arquitectura. Y sería sin embargo más real decir que los conceptos *modernos* y *meta-modernos* de la historia son dos lados del mismo discurso histórico,⁶⁷ ya que están dispersos en el mismo campo de batalla y constituyen fenómenos similares parados a la misma distancia de la historia de la arquitectura del período inmediatamente precedente.

Cuando adopta el estilo de un período previo como un paradigma para el futuro-que-viene, el historiador está contradiciendo los mismísimos principios del historicismo así como a la teoría de la historia. El eclecticismo se basó en el poder simbólico de los estilos anteriores, los cuales habían sido transformados en emblemas de las ideas y estaban directamente asociadas con las culturas que los habían creado. Esta situación paradójica había sido observada tan temprano como desde el Renacimiento, cuando Alberti se refirió simbólicamente a la tradición antigua contra la que todos sus esfuerzos estaban dirigidos, pero cobro fuerza en el siglo XIX, cuando César Daly exigió “libertad en el presente, respeto para el pasado y fe en el futuro”.⁶⁸

1963), p. 435.

⁶⁷ Véase Colquhoun, *Three Kinds of Historicism*, pp. 15–18.

⁶⁸ En *Revue Générale de l'Architecture*, (1860), p. 184.

En contraste a este enfoque, las historias de la arquitectura moderna reemplazaron la idea de una edad dorada ante la cual el fenómeno histórico debería postrarse con un ideal potencial al que los trabajos modernos del presente conducirían aún si tuvieran que postrarse rendir pleitesía. Simbólicamente a un pasado aún más distante, más primitivo. El historicismo es el fundamento teórico para una conversión efectiva del pasado normativo en un presente prometedor. Esta tendencia es, desde luego, ajena al positivismo de Ranke, quien repudió la ideal de cualquier *fin* en su práctica histórica, pero reflejó el determinismo histórico y el optimismo metafísico de Hegel y de una filosofía teleológica de la historia.

Al final, la discordia entre los historiadores de la arquitectura moderna y la tradición fue simbólica. En la esencia más profunda de sus trabajos, estaban tratando de restaurar la continuidad tanto en el mundo en sí como en los principios fundamentales de la arquitectura. Esta dimensión estaba enterrada debajo del peso de la estructura polémica de su *démarche* operativo: y fue eclipsado. No fue sino hasta los años sesenta que, poco a poco, se hizo más visible una vez más, cuando el cuestionamiento del movimiento moderno —el cual era hasta cierto punto un cuestionamiento de sus aspiraciones revolucionarias— hizo posible a través de su *démarche* derogatorio el detenerse a la distancia necesaria de la presunta discordia y reclamar la continuidad en su verdadera dimensión: es decir, por una parte, al abandonar el movimiento moderno a los años veinte y treinta, y por otra, al implementar en los años sesenta una arquitectura *que-se-esperaba*, una arquitectura que buscaba su esencia simbólica en el presente *que-aún-no-está-presente* —en otras palabras, en el futuro.

En este contexto, el anclaje de Collins no es del todo un regreso al pasado. Es simultáneamente una confirmación de los principios fundamentales de la arquitectura y una

confirmación del tipo de continuidad que presupone que, el pasado, el presente y el futuro son todos parte de un arreglo único de definiciones: uno que ve hacia el futuro. Ya sea que propusieron el movimiento moderno, que lo repropusieron, o que lo cuestionaron para trascenderlo, los historiadores de nuestro *corpus* estaban todos trabajando en el mismo nivel. El discurso que articularon estuvo a la misma distancia del discurso que había sido articulado en el siglo XIX.

En ese sentido, la restauración de la relatividad y significado de las formas con relación a los términos históricos en la cual habían emergido, acentúan el impacto del historicismo en los historiadores de la arquitectura moderna. La arquitectura que proyectaron en sus textos es por sobretodo *moderno*, independientemente del grado en que incorpore o rechace el pasado en los trabajos del presente. Ahora hablan solo de una arquitectura que pertenece totalmente al presente, a un presente que constantemente está cambiando y evolucionando como un organismo vivo; de una arquitectura que está consciente de su *historicidad* y que puede así mantener así una postura crítica hacia su pasado⁶⁹ —un pasado que los historiadores de los años sesenta nos invitaron *a conocerlo*, distanciándonos del pasado para que pudiéramos aprehender su esencia verdadera, y así usarla en el proyecto arquitectónico, funcionando en el nivel de significación simbólica.

De esta manera, los historiadores promulgan la continuidad. Insisten en que la evolución de la arquitectura —y del mundo en general— sigue una dirección más o menos ascendente y así el re-uso de fragmentos del pasado (los precedentes sobre los cuales escribió Collins) fungieron en gran medida como una prueba de esa evolución, como un

⁶⁹ Véase Alan Colquhoun, *Introduction: Modern Architecture and Historicity*, en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, (Cambridge: MIT Press, 1981), pp. 11–19; idem, *Three Kinds of Historicism*, pp. 16–18.

anclaje de la continuidad del significado por encima y sobre los nuevos derroteros que realmente nunca se ocurrieron. En esencia, esos nuevos derroteros representan una manera simbólica de expresar los redescubrimientos de los principios fundamentales del pasado, apoyando *el presente–que–está–por–venir* y que será por necesidad diferente del pasado, y que funge como saltos en dirección al futuro.

En sus textos históricos, los historiadores de nuestro *corpus* propusieron diversas interpretaciones del génesis, triunfo y declive de la arquitectura moderna. Los hemos comparado y contrastado para entender la relación entre la *práctica arquitectónica* y el *conocimiento histórico* a lo largo de cuatro décadas —un período que empezó con una gran discordia y terminó con la renovación de la relación con el pasado.

En nuestras sucesivas lecturas, hemos visto que a pesar de los obvios cambios en el significado y objeto de las historias de la arquitectura moderna, comparten un cierto común denominador que teje la tela de un discurso arquitectónico distintivo. Los textos llamados *historias* yacen en “el mismo nivel”, están dispersos a través “del mismo campo conceptual” y formulan el *debiera–ser* de la arquitectura del tiempo presente como el *debiera–hacerse* de la arquitectura en el *presente–que–está–por–venir*. La historia y la teoría llegan a ser así una sola entidad que incluye: 1) Una postura sobre la esencia de la arquitectura, 2) una concepción (filosofía) de la historia y a través de ella, una postura sobre la historia global de la arquitectura, 3). Una red de elementos ejemplares que también tejen la trama de la interpretación histórica y la regla para la producción arquitectónica *que–está–por–venir*, y 4) un programa social. Estas cuatro dimensiones conforman un proyecto textual de la arquitectura, uno que sirve como una guía teórica para los arquitectos.

La estructura polémica que acentúa la “innovación” del movimiento moderno y la profunda “discordia” que hay entre eso y el pasado se dispersa en el antecedente de una exclusión simbólica que (por encima de cualquier historia de estilos) promulga el redescubrimiento de los principios fundamentales de la arquitectura y una conciencia de su historicidad —una conciencia que ahora presupone el significado irreversible de la relación entre el pasado / presente / futuro. El meollo ahora no es mirar el mundo a través de los ojos de pasado. El meollo es establecerse a sí mismo en el presente y hacer las paces con el pasado, llegar a conocerlo y usar ese conocimiento para mejorar la arquitectura—que—está—por—venir. Debemos *hacer arquitectura* con base en los cimientos de una conciencia de sus orígenes (es decir, de la historia), pero debemos hacer arquitectura cuya mirada está puesta en el futuro, en el presente que aún no es el presente y que nunca llegará a ser presente a menos que primero reconozca al pasado.

Es imposible distinguir la arquitectura moderna de una conciencia de un cambio histórico, de una historicidad que pone los cimientos y establece el significado de la existencia de *lo moderno y lo nuevo*. Los historiadores y los críticos del movimiento moderno fueron de los primeros en formular un ser histórico con respecto al mundo, la realidad del mundo —el mismo ser histórico que, de una manera u otra, predomina en todas las tendencias de la arquitectura contemporánea.

CUADRO 1.

<p>Pevsner, Kauffman y Giedion</p> <p>historiadores del arte</p>	<p>Zevi, Benévolo e Hitchcock</p> <p>arquitectos / historiadores</p>	<p>Banham, Collins y Tafuri</p> <p>arquitectos / críticos</p>
<p>Los seis componentes de la <i>Re aedificatoria</i> de Alberti están <i>re-propuestos</i> en estas historias. Los autores presuponen una <i>tabla rasa</i> como un regreso a la esencia de la arquitectura, a sus principios, al deseo de renovación y la eliminación sistemática de cualquier elemento que pudiera denotar la continuación de la tradición clásica, para mostrar a la arquitectura moderna como algo especial.</p>		
<p>En sus genealogías trataron de legitimar la aparición de una nueva arquitectura sin especificar los términos para su reproducción.</p> <p>Se enfocaron al ámbito de las formas. Fundaron la singularidad de la arquitectura moderna en elementos morfológicos basados en una dinámica cultural, ética y social.</p>	<p>Estaban interesados en los términos de la reproducción directa de la arquitectura moderna.</p> <p>Hitchcock ubicó los cimientos en una red de formas, aunque otorgó mayor importancia a la función y construcción.</p>	<p>Cuestionaron la arquitectura del pasado a la cual estaban ligados por vínculos de mayor o menor afinidad para poder trazar el camino, en el futuro inmediato, para <i>otra cosa</i>.</p> <p>Su objetivo fue restaurar la cohesión que los arquitectos modernos habían perdido y reintegrar los principios esenciales de la arquitectura.</p>
<p>El estudio de Rudolf Wittkower sobre la proporción, demostró el abismo entre el significado de la proporción en el Renacimiento y su uso en el siglo XX.</p>		
<p>No obstante los conceptos, discontinuidades temáticas y las diferencias en los elementos constituyentes de la arquitectura moderna, el argumento de los textos esta en el “mismo nivel” y sus autores <i>hacen historia</i> en “el mismo campo conceptual”.</p> <p>Enuncian un discurso histórico que define la naturaleza especial de la arquitectura moderna mediante la construcción del objeto en sí y del espacio en el cual se comunica.</p> <p>Asocian el nacimiento de la arquitectura moderna con uno u otro regreso a las raíces. La mayoría tratan de demostrar que la arquitectura del siglo XIX fue una desintegración que contrasta con la unión del movimiento moderno.</p>		

CUADRO 2.

Pevsner, Kauffman Giedion	Hitchcock	Zevi	Benévolo	Collins	Tafari
<p>Son el punto de partida de cualquier enfoque histórico del movimiento moderno.</p> <p>Resumen su postura en el <i>voluptas</i>. Proponen que la arquitectura <i>quede al desnudo</i> con la visión de una purificación absoluta. Crean vocabulario de las <i>apariencias</i> y las <i>reglas generativas</i> de las apariencias.</p>	<p>Vocabulario que clasifica de elementos morfológicos del estilo internacional. Considera técnicas función y construcción. Se basa en selección de modelos y recopilación de formas de muestreo.</p>	<p>Retomó textos de Pevsner y Giedion.</p> <p>Reconoció determinantes estéticos de la nueva arquitectura. Desarrolló una gramática y sintaxis de la arquitectura moderna.</p> <p>Zevi y Collins establecen el futuro de la arquitectura moderna, cuando hacen historia, hacen <i>historia / teoría / proyecto</i>.</p>	<p>Propuso confirmar el movimiento con base en la necesidad y la conveniencia, y puso el placer estético en tercer lugar. Ni él, ni Banham contribuyeron a formular un <i>corpus</i> de reglas.</p>	<p>Vuelve a emerger la exigencia de una regla. Se limitó a definir los principios esenciales de la teoría de la arquitectura. Regresó a la teoría Alberti y su búsqueda por conceptos básicos de la arquitectura contemp.</p>	<p>Se opuso a la formulación de cualquier gramática o sintaxis</p>
<p>En la historia del arte radican los cimientos de historia de la arquitectura moderna.</p>	<p>Los arquitectos / historiadores de la arquitectura moderna buscaron respuestas para la práctica arquitectónica y abogaron por una fusión de los principios de Alberti. El objetivo principal de sus textos históricos es la construcción. Su ambición fue proveer a los arquitectos de una respuesta al problema de la <i>arquitectura que estaba por venir</i>.</p>			<p>Tornikiotis considera que desde 1945, el discurso histórico se desarrolló en el trasfondo de una teoría de la arquitectura que presuponía la implementación de su proyecto arquitectónico.</p>	

CUADRO 3.

Pevsner, Giedion	Hitchcock	Zevi	Banham	Collins	Tafari
Usaron criterios de su propio período, y no tuvieron necesidad de abandonar el círculo del <i>Ser</i> para percibir el significado de su objeto.	El tema del historicismo como una alternativa al modernismo, rechazando formas prestadas, ya que el re-uso de estilos del pasado fue dado por hecho en el siglo XIX y no había palabra para describirlo.	Estuvo bajo la influencia del <i>storicismo</i> de Croce.	Influenciado por Pevsner y la tradición alemana del Instituto Courtauld.	Concepto de historia de Collingwood. Su idea de una <i>recreación</i> proponía una revisión de la teoría de Croce.	Cultivó filosofía determinista de historia guiada por estricto marxismo. No se puede afirmar que su enfoque constituya una teoría integrada de la historia capaz de compararse con el historicismo alemán.