

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: “los 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 *sprit 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).