

## 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,<sup>1</sup> la

---

<sup>1</sup> 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 Albertiana<sup>2</sup> y la armonía de proporciones<sup>3</sup> —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.<sup>4</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> “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.

<sup>4</sup> 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 Behrens<sup>5</sup> y Auguste Perret<sup>6</sup>) 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*<sup>7</sup> 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

---

<sup>5</sup> “ [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.)

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> “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.<sup>8</sup>

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*”, (ibid., pp. 220–246).

<sup>8</sup> Ibíd., Pp. 85–87.

de la cultura pop.<sup>9</sup> 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*.<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> en Los Ángeles<sup>13</sup> y sobre las mega estructuras,<sup>14</sup> así como en la mayoría de sus artículos.<sup>15</sup> 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

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Véase Robert Maxwell, “Reyner Banham: The Plenitude of Presence,” *Architectural Design*, 6/7 (1981), pp. 52–57.

<sup>12</sup> Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, (London: Architectural Press; New York: Reinhold, 1966).

<sup>13</sup> Reyner Banham, *Los Ángeles. The Architecture of Four Ecologies*, (Harmondsworth: Allen Lane; New York: Harper & Row, 1971).

<sup>14</sup> Reyner Banham, *Megastructures. Urban Futures of the Recent Past*, (London: Thames & Hudson; New York: Harper & Row, 1977).

<sup>15</sup> 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*.<sup>16</sup>

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*.<sup>17</sup>

*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.<sup>18</sup> 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*

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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’.”<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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

---

<sup>19</sup> Sobre el libro de Giedion, Véase el capítulo 1, nota 23, arriba.

<sup>20</sup> 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.<sup>22</sup> 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.

<sup>21</sup> 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,<sup>23</sup> 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*<sup>24</sup> 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

---

<sup>22</sup> Véase *ibíd.*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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 Giedion<sup>26</sup> habían logrado instalar en las mentes de los arquitectos de sus tiempos, sus propias ideas sobre el movimiento moderno.<sup>27</sup> 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

---

<sup>25</sup> Véase Banham, *Theory and Design*, p. 314.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> “[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.”<sup>28</sup>

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

---

<sup>28</sup> Banham, *Age of the Masters*, p. 6.

tecnológicas: la transparencia, la pared de vidrio, los cantilivers, etc.<sup>29</sup> 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 rememorativo de las estructuras geodésicas más tardías de Buckminster Fuller.<sup>30</sup> 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.”<sup>31</sup> 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

---

<sup>29</sup> Véase Banham *Theory and Design*, p. 87.

<sup>30</sup> Véase *Ibíd.*, p. 81.

consiguiente, revela el rumbo en que debemos estar buscando la estética de la segunda edad de la máquina.<sup>32</sup>

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

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 257.

<sup>32</sup> *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.<sup>33</sup>

Así, la conveniencia pasa del campo de la arquitectura a aquel de la tecnología —al igual que la cuestión social.<sup>34</sup>

#### 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

---

<sup>33</sup> *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.

<sup>34</sup> 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.”<sup>35</sup>

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.”<sup>36</sup>

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

---

<sup>35</sup> Banham, *Theory and Design*, p. 12.

<sup>36</sup> *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.<sup>37</sup>

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

---

<sup>37</sup> Véase Banham, *Theory and Design*, pp. 10–11.

siglo XIX, según el pensamiento de Marx y de Morris, había empezado a desmoronarse.”<sup>38</sup> 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.”<sup>39</sup>

Las Mega Estructuras de Archigram miembros del grupo Peter Cook (Plugin City, 1964), Ron Herron (Walking City, 1963), Cédric Price (Fun Palace, 1962)<sup>40</sup> y el Environment-Bubble de Reyner Banham y François Dallegret (1965),<sup>41</sup> 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,

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, pp. 11–12.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, Pp. 329–330.

<sup>40</sup> 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.<sup>42</sup>

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

---

<sup>41</sup> 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.”<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup> 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).

---

<sup>42</sup> Banham, *A Home is not a House*, pp. 58–59.

<sup>43</sup> Véase Banham, *Theory and Design*, introducción a la segunda edición, 1980, p. 10.

<sup>44</sup> *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.'*”<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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

---

<sup>45</sup> Banham, *Theory and Design*, p. 97.

<sup>46</sup> 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,<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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

---

<sup>47</sup> “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

---

<sup>48</sup> 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).<sup>49</sup> 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

---

<sup>49</sup> 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.”<sup>50</sup>

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.”<sup>51</sup>

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 Dórico<sup>52</sup> y el Gótico,<sup>53</sup> 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.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>51</sup> Véase *ibíd.*, p. 30.

<sup>52</sup> “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).

<sup>53</sup> “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.”<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup>

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

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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.”<sup>57</sup> 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.

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pp. 328–329.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pp. 314, 319.