

# MODERNIDAD TÉCNICA Y VANGUARDIA UTÓPICA

Modos históricos del proyecto

Roberto Fernández

COLECCIÓN UAI – INVESTIGACIÓN

**UAI** EDITORIAL

**teseo** 



## **MODERNIDAD TÉCNICA Y VANGUARDIA UTÓPICA**



**Roberto Fernández**

# **Modernidad técnica y vanguardia utópica**

**Modos históricos del proyecto**

**Tomo 2**

Colección UAI - Investigación

**UAI** EDITORIAL

**teseo** 

Fernández, Roberto

Modernidad técnica y vanguardia utópica / Roberto Fernández. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2020. 234 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-235-6

1. Arquitectura. 2. Proyectos. I. Título.

CDD 720.2

© UAI, Editorial, 2020

© Editorial Teseo, 2020

Teseo - UAI. Colección UAI - Investigación

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,

escribanos a: **info@editorialteseo.com**

**www.editorialteseo.com**

ISBN: 9789877232356

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

## **Autoridades**

**Rector Emérito:** Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi

**Rector:** Dr. Rodolfo De Vincenzi

**Vice-Rectora Académica:** Dra. Ariana De Vincenzi

**Vice-Rector de Gestión y Evaluación:**

Dr. Marcelo De Vincenzi

**Vice-Rector de Investigación:** Dr. Mario Lattuada

**Vice-Rector de Extensión Universitaria:** Ing. Luis Franchi

**Vice-Rector de Administración:** Dr. Alfredo Fernández

**Decana Facultad de Arquitectura:** Arq. Gloria Diez



## **Comité editorial**

Lic. Juan Fernando ADROVER

Arq. Carlos BOZZOLI

Mg. Osvaldo BARSKY

Dr. Marcos CÓRDOBA

Mg. Roberto CHERJOVSKY

Dra. Ariana DE VINCENZI

Dr. Roberto FERNÁNDEZ

Dr. Fernando GROSSO

Dr. Mario LATTUADA

Dra. Claudia PONS

Los contenidos de los libros de esta colección cuentan con evaluación académica previa a su publicación.



## Presentación

La Universidad Abierta Interamericana ha planteado desde su fundación en el año 1995 una filosofía institucional en la que la enseñanza de nivel superior se encuentra integrada estrechamente con actividades de extensión y compromiso con la comunidad, y con la generación de conocimientos que contribuyan al desarrollo de la sociedad, en un marco de apertura y pluralismo de ideas.

En este escenario, la Universidad ha decidido emprender junto a la editorial Teseo una política de publicación de libros con el fin de promover la difusión de los resultados de investigación de los trabajos realizados por sus docentes e investigadores y, a través de ellos, contribuir al debate académico y al tratamiento de problemas relevantes y actuales.

La *colección investigación TESEO - UAI* abarca las distintas áreas del conocimiento, acorde a la diversidad de carreras de grado y posgrado dictadas por la institución académica en sus diferentes sedes territoriales y a partir de sus líneas estratégicas de investigación, que se extiende desde las ciencias médicas y de la salud, pasando por la tecnología informática, hasta las ciencias sociales y humanidades.

El modelo o formato de publicación y difusión elegido para esta colección merece ser destacado por posibilitar un acceso universal a sus contenidos. Además de la modalidad tradicional impresa comercializada en librerías seleccionadas y por nuevos sistemas globales de impresión y envío pago por demanda en distintos continentes, la UAI adhiere a la red internacional de acceso abierto para el conocimiento científico y a lo dispuesto por la Ley n°: 26.899 sobre *Repositorios digitales*

*institucionales de acceso abierto en ciencia y tecnología*, sancionada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina el 13 de noviembre de 2013, poniendo a disposición del público en forma libre y gratuita la versión digital de sus producciones en el sitio web de la Universidad.

Con esta iniciativa la Universidad Abierta Interamericana ratifica su compromiso con una educación superior que busca en forma constante mejorar su calidad y contribuir al desarrollo de la comunidad nacional e internacional en la que se encuentra inserta.

Dra. Ariadna Guaglianone  
Secretaría de Investigación  
Universidad Abierta Interamericana

## Índice

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Introducción .....       | 15  |
| 1. Lo utópico .....      | 21  |
| 2. Lo técnico .....      | 63  |
| 3. Lo moderno.....       | 127 |
| 4. Lo vanguardista ..... | 171 |



## Introducción

### *Lógicas y modos: proyectar en contexto histórico*

El origen de estos escritos proviene de dos demandas: por una parte, el desarrollo de un proyecto de investigación<sup>1</sup> que pretenda discutir la noción de *modos del proyecto* (como aquella *opción* estratégica que un proyectista escoge en un momento determinado de su trabajo dentro de lo que podríamos llamar la “cultura histórica del proyecto”, o sea, el campo de influencias al que cualquier proyectista responde ya que nunca actúa en un estado de *vacío referencial*) en cuanto voluntad de ordenar o tipificar un determinado mapa de tales opciones apuntando a tratar de establecer ideas sobre la teoría de la arquitectura no como una esfera ontológica, sino como un *sustrato conceptual* de operaciones proyectuales concretas y puntuales.

Esa investigación acerca de los *modos* se establece como una fase ulterior a un trabajo previo de investigación acerca de las *lógicas del proyecto*, tratando de reflexionar a la vez en un marco más *históricamente extendido* (y no limitado como en el caso de las *lógicas al período cultural posmoderno* con su carga pretenciosa e infructuosa de

---

<sup>1</sup> Se trata de la investigación *Modos del proyecto. Mapa de la arquitectura americana*, que se desarrolló en la Facultad de Arquitectura de la UAI (Buenos Aires-Rosario, 2011) y que dio base además a la revista monográfica *Modos del Proyecto* (Buenos Aires-Rosario, 2011 en adelante: su número 1 es de invierno de 2011 y está dedicado al tema de la imaginación técnica, el 2 es del verano de 2012 y trata de geometrías habitables, el 3 es del otoño de 2012 y versa acerca del tema “proyecto anterior”, y los números 4 y 5 son de primavera-verano de 2015, dedicados a la cuestión “vivir juntos”).

*liquidación de la modernidad*) y *geoculturalmente inclusivo* –o sea, capaz de referir a la dicotomía entre *globalidad* y *localidad*, entendiendo la segunda como una cierta fragmentación de totalidades y fundamento posible de un estatus de *multiculturalidad*–.

De tal manera, la idea de los *modos* se abre a un *procesamiento de la cultura histórica* –el tiempo *corto* (que se hace *largo* en la medida que el proyectista internaliza la experiencia de proyectistas anteriores, o sea, según el grado de conciencia histórica de este) de la *memoria del proyectista* que puede en ocasiones devenir en el tiempo largo de la *memoria del proyecto* o suerte de aportación a una *históricamente evolutiva teoría del proyecto*– y a un procesamiento de la condición del proyecto en el seno de la actual situación de tensión entre el discurso global de pretensión hegemónica y la fragmentación multicultural.

Por cierto, tratando de fortalecer el polo de lo local geoculturalmente situado y, en particular, el mundo del proyecto americano, que ya no sería un mundo-en-sí de relativa autonomía o aislamiento, sino un mundo relacional, un mundo fuertemente entrelazado en que se acentúa y complejiza la urdimbre de articulaciones entre lo central y lo periférico que había caracterizado ciertos aspectos de la historia de la modernidad, vista y actuada en tal caso, desde las culturas periféricas.

La segunda demanda originaria de estas indagaciones proviene de un deseo de revisar mi trabajo enseñando Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA a partir de hipótesis vinculadas no tanto a la forma historiográfica clásica de presentar estratos históricos de relativa autonomía, superpuestos y conectados en el tiempo así como asociados a focos o áreas de cierta centralidad discursiva hegemónica,

como la visión eurocéntrica<sup>2</sup>. En esa idea pareció interesante trabajar más que en la descripción de tales *estratos* con argumentos de relativa efectividad descriptiva de *derivadas* no solo manifiestas a lo largo del tiempo, sino también relativizando aquella localización de corte eurocéntrico.

En lugar entonces de estratos, mundos o épocas<sup>3</sup>, prevalece así la voluntad de analizar trayectos, destinos y fortunas de ideas, conceptos o experimentos tanto extemporizados como deslocalizados, es decir, considerando su *movilidad* en el tiempo de la historia y el espacio de la geografía.

Así hemos propuesto un conjunto de 6 pares de nociones (lo clásico/lo barroco, lo técnico/lo utópico, lo ilustrado/lo híbrido, lo moderno/lo vanguardista, lo natural/lo artificial y lo autónomo/lo heterónimo) que, si bien son en sí *históricas* –o sea, contingentes o no ontológicas, surgidas en un momento y lugar concretos–, aparentemente servirían para analizar más derivas o flujos que estratos o capas históricas, activando una *caracterización más compleja y móvil de épocas y lugares*.

Es decir, pienso que tales categorías, además de admitir el análisis, por así decir, dicotómico de cada par (en la línea del discurso nietzscheano del par apolíneo/dionisiaco o de la oposición wolffliniana entre lo táctil y lo óptico) y en ello percibir cierto desarrollo histórico, diría a lo Hegel

---

<sup>2</sup> La revisión del dictado de la asignatura Historia de la Arquitectura y el Urbanismo 1-2-3 del taller que dirigí en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA implicó un cambio de estrategia didáctica y una reorganización programática a partir del curso del 2011 y también un trabajo seminarial e investigativo que el equipo de la cátedra conectó con el proyecto de investigación UBACYT a mi cargo, El Laboratorio Americano, iniciado en 2009 y concluido hacia 2014.

<sup>3</sup> Seguimos aquí los argumentos de Agacinski, Sylviane en su libro *El pasaje: Tiempo, modernidad y nostalgia*, La Marca, Buenos Aires, 2009. La discusión de sus fragmentos iniciales formó parte del trabajo seminarial de la cátedra indicado en la nota precedente.

–en cuanto confrontación y superación–, podrían aportar al análisis de los modos o formas que configuran, en cierta manera, la teoría de la arquitectura en cuanto, si no conjunto axiomático de naturaleza precientífica, sí estructura o depósito de opciones y configuraciones modales de las prácticas proyectuales que procesan aquel contenido de cultura histórica que consideramos operante en el imaginario operativo del proyectista actual y de cualquier época.

La cuestión de los pares confrontados permite asimismo dar cuenta de numerosas instancias históricas en que la teoría emergió como consecuencia de la confrontación, por ejemplo, entre el par clásico/barroco (en que lo barroco actúa como degradación, manipulación y procesamiento del material lingüístico clásico), entre el par antiguo/moderno en el siglo XVII francés (en que lo moderno irrumpe como posibilidad de transgresión relativa de ciertas figuras proyectuales propias del canon academicista: lo que institucionalmente crea otra dicotomía entre academicismo/antiacademicismo) o entre el par racionalismo/expresionismo (que podría situarse en torno a la condición resultante o fundante de la noción de espacio). Por lo tanto, respecto de las 12 nociones modales señaladas, podría decirse que importa tanto su análisis en sí cuanto la consideración dialéctica de su relación dual.

Por cierto que este enfoque basado en los modos –como al anterior en las lógicas– refiere a un propósito determinado de calidad, complejidad y voluntad de convertir el trabajo del proyecto en algo singular y susceptible de recibir un grado de valorización calificativa por parte de la crítica, sino de la historiografía: es decir, no se pretende aludir a toda o cualquier producción de proyectos de arquitectura, sino aquellos investidos por su autor y sus condiciones de situación, en proyectos densos en reflexión

y experimentalidad, en propósitos de formar parte de la creación cultural y en voluntad de aportar ideas innovativas del *pensum* disciplinar.

Esto podría traer el problema de un argumento circular: se trata de establecer la idea de conductas o procedimientos proyectuales ya sea bajo la noción de lógica como la de modo, en relación con un *corpus* de experiencias singulares e historiográficas y críticamente seleccionadas respecto del universo total de las prácticas proyectuales, siendo que tal selección reconoce o amerita en el proyectista en cuestión una voluntad de adscribir a una manera o modalidad específica de proyectar.

Hay así una sintonía en lo que el proyectista construye como su estrategia reflexiva aplicada en su trabajo singular y las categorías descriptivas de los modos o las lógicas. Por tanto, estas suelen emerger como proposiciones consecuentes y no fundantes de esa masa crítica de proyectos singulares, lo que deviene, de paso, en una proposición teórica más explicativa que orientativa, más de trazar balances o cartografías que de indicar direcciones o metodologías.

Tales dos situaciones originantes y demandantes del presente trabajo (la sincrónica-proyectual y la diacrónica-histórica) pueden asociarse –y ese sería un argumento o hipótesis central del trabajo– para funcionar al mismo tiempo como un *repertorio de modalidades de proyecto* que estarían en la conciencia del proyectista como aquel *background* llamado “cultura histórica” y, por otra, como una forma de indagar concretamente en esa cultura histórica en la circunstancia concreta de enseñar historia a futuros proyectistas, de tal forma de transformar esa tarea en *enseñar cultura histórica a futuros proyectistas* que proyectarán operando de ciertas maneras sobre tal sustrato.

Incidentalmente queda claro además que se estaría proponiendo a la vez una estrategia historiográfica diferente y una articulación entre historia y proyecto que supere el determinismo de las historias llamadas “operativistas”, dado que se concibe el *sustratum* de lo histórico no como un repertorio pasible de rescrituras o citas, sino como un telón de fondo teórico-cultural del nuevo proyecto.

## Lo utópico

### 1. De Boullée a Matrix. El discurso crítico del futuro

La noción de “utopía” (*u-topía*: ‘no lugar’, ‘lo que todavía no tiene lugar’) y, mejor, la de “eutopía” (*eu-topía*: ‘el mejor lugar por venir’) son bien antiguas y proceden de imágenes ideales de sociedad, empezando desde luego por las metáforas paradisíacas y arcádicas, el mundo atlántido de la Antigüedad y hasta la sociedad ideal de la *política* aristotélica en que la *polis* es el recinto colectivo organizado de los hombres que, en tal situación, son políticos.

*Utópicas*, libro de Louis Marin<sup>4</sup>, es un gran resumen del ideario conceptual del pensamiento utópico que efectúa una discusión sobre la genealogía del término y examina una larga serie de casos, desde algunos propios de la cartografía urbana de los siglos XVI a XVIII –no la *ciudad real*, sino la *ciudad deseada-proyectada*– para también analizar casos ortodoxos, como la *Utopía* de Moro hasta el *Epcot* –que en principio iba a ser una ciudad ideal, no un parque temático– de Disney.

El Medioevo atesora los mundos ideales del misticismo –desde Gioacchino da Fiore hasta los modelos monásticos de Clairvaux– y las ideas renacentistas de Moro y Campanella que sabrán identificarse con el lugar ideal de

---

<sup>4</sup> Marin, L., *Utópicas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1972.

la arcadia americana, aunque también funcionan como plataformas crítico-políticas de los lugares en que se producen tales discursos: Londres y Nápoles.

Las utopías de matriz socialista se expandirán infructuosamente al mundo americano, con Owen y los seguidores del *fourierismo*, y desarrollarán más de medio millar de experiencias, la gran mayoría frustradas<sup>5</sup> que se formularan junto al utopismo jesuítico y al de los dominicos de Chiapas tanto como a la nueva religión mormona del profeta Smith y su *Nueva Zion*.

El así llamado por Marx “socialismo utópico” representará, según éste, la contracara ingenua de su plataforma crítico-teórica, lo que bautiza como “socialismo científico”, que, de tal forma, también puede usarse como sistema de ideas aptas para cuestionar las limitaciones de este pensamiento.

Por alguna razón en que Marx asimismo incursiona (en una línea que luego revisarán intensamente Fredric Jameson<sup>6</sup> y Susan Buck-Morss<sup>7</sup>), lo utópico se identifica bastante con el imaginario proyectual en el sentido en que todo proyecto no realizado en cierta forma siempre es una utopía, un lugar fantasmático, inexistente o por venir.

Sobre este costado bastante lejano del materialismo según el cual Marx aborda una perspectiva utopista casi dirigida a lo que luego se llamaría “imaginario social”, Jacques Derrida escribió su libro *Espectros de Marx*<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Véanse *Las comunas del Nuevo Mundo*, de Liselotte, Oswald Matthias Ungers, Gili, Barcelona, 1988.

<sup>6</sup> Jameson, F., *An American Utopia: Dual Power and the Universal Army*, Verso Books, Nueva York, 2016 y *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, Madrid, 2009.

<sup>7</sup> Buck-Morss, S., *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Cambridge, 2002.

<sup>8</sup> Derrida, J., *Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 1998.

El ideal socio-perfeccionista de las ingenierías sociales iluministas tendrá sus modelos desde las máquinas de cuño benthaminiano a las *houses workers* precapitalistas inglesas y los inventos del higienienismo preventivo de Benjamin Richardson y el ideal de *Hygea* que auspicia la infraestructura sanitaria de la modernidad urbana y hasta los modelos ideales de Ledoux o antes, las nuevas ciudades borbónicas (desde Richilieu hasta *Napoleonville*).

El contradiscurso de Morris (y la saga de los reformistas como Bellamy) y la concreción a medias del ideal howardiano de las *ciudades jardín* –o el fracaso de Soria y Mata– no supondrán frenos para un *leit motiv* de modernidad, la ciudad emergente de ideas arquitectónicas maximizadas, que se verá en aficionados como King Camp Gillette (el inventor de la hojita de afeitar) o en proyectistas como Sant’Elia, Taut, Le Corbusier, Neutra o Wright y toda la saga de “fantaciencia” que va desde Bel Geddes y Fuller hasta *Archigram* y los *metabolistas*, configurando un espacio tipo laboratorio para imaginar el acople ideal de ciudades y sociedades bajo la matriz de una naturaleza hecha abstracción o dominada por el imperativo tecnológico, tan cuestionado por Mumford, y de allí toda la etapa final de *retromundos* de poderes absolutos que se verán en alguna ciencia ficción, desde Dick y Le Guin hasta *Matrix* y *Lost*, según el discurso de Jameson en su *Arqueología del futuro*.

En una excursión retroactiva, la noción de utopía podría rastrearse en episodios como los complejos de las cortes funerarias de ciertas dinastías egipcias que a la sazón fueron la única creación semejante a complejos urbanos de dicha cultura, pero que en realidad son aparatos de representación y memoria, tanto en las propuestas monumentales como en los registros jeroglíficos y sus concomitancias con las diferentes religiones que propiciaban.

Un caso elocuente de tales utopías socio-territoriales es el complejo de Tell el-Amarna, en que el monarca Akenatón (nueva divinidad terrenal) inaugura el culto alternativo de Atón o resplandor del Sol, así como un aparato cuidadosamente ortogonal que, aun en su escasa duración temporal de menos de dos décadas como corte, albergó en su trazado las viviendas de obreros y los palacios cortesanos, invocando además un desafiante modo de discriminar esta invención teórica geométrica del paisaje circundante.

En el mundo grecolatino, cierta voluntad teórica de construir ciudades emergentes de una incipiente noción de planificación (en realidad la escala y ordenamiento de los trazados de cuño hipodámico) se verificará en las utopías políticas grecolatinas basadas en la fundación de ciudades como enclaves expansivos de colonizaciones territoriales protoimperiales, en el caso helenístico tardío de Priene, Olinto y Mileto y en el modelo legionario de la expansión africana de los romanos en Timgad y luego en fundaciones diversas desde Anglia a las Galias e Iberia.

Esa tradición de articular trazados geométricos con cosmovisiones del mundo atraviesa toda la Antigüedad y llega al Medioevo sobre todo en las representaciones teocósmicas del mundo conocido y desconocido, por ejemplo, en los esquemas de San Isidoro o en la diversificada proposición de geometrías morales y místicas de las teomágenes del mundo, verbigracia de los diversos beatos de los siglos IX a XII.

La conjunción de simplificaciones geométricas del espacio habitado y los mundos trascendentes generaba cosmovisiones simplificadas implícitas en modelos de mundo y conllevaban ciertas teorías de correspondencia entre orden teológico del cosmos y geometrías de las

representaciones del mundo, de las ciudades o de monumentos idealizados como la Torre de Babel o el Templo de Salomón.

La conjunción de ciudad-sociedad ideal del Renacimiento emerge, por una parte, del incipiente reuso de clásicos grecolatinos recomendado por los intelectuales humanistas como Marsilio o Pico y, por otra, de las necesidades simbólicas del modelo de las ciudades-Estado.

Esta confluencia genera una situación por la cual no será posible alterar la densa urdimbre medieval de las ciudades –salvo por la propuesta ejemplarizante de la arquitectura preconizada por Alberti–, lo que fuera de las escasísimas creaciones *ex novo* como Pienza explica la recurrencia a las utopías urbanas de Averlino, el Filarete, Leonardo o Di Giorgio Martini, más cercanas a proposiciones simbólicas (con algunas tonalidades técnicas, por ejemplo, en el caso de los ingenios militares-defensivos o hidráulicos de Leonardo) que en todo caso mantienen aquellas características grecolatinas de planificación convergente de formas físicas con configuraciones sociales (como los distritos residenciales laborales de la Sforzinda de Filarete, por otra parte, nostálgicos del orden social de las gildas artesanales medievales) y también remiten, quizás por vía de los intelectuales bizantinos, a las formas teurbanas orientales con su conjunción de imágenes mandálicas y organizaciones físicas de asentamientos de corte despótico.

La serie que va de Sforzinda en 1465 al largo ciclo *cinquecentista* de ciudades ideales –con los aportes de Fra Giocondo en 1470, Francesco del Giorgio Martini hacia 1480, Daniele Barbaro hacia 1560, Girolamo Maggi alrededor del 1565, Pietro Cattaneo hacia 1570, Antonio Lupicini en 1590, hasta la ciudad en rotonda de Giorgio Vasari, de 1598, feroz detractor además del *Tratatto* filaretiano que había presentado Sforzinda como un diálogo del mecenas

y su arquitecto sobre una ciudad ideal- presenta este tópicico altorrenacentista, henchido de proposiciones utopistas y de reelaboraciones de figuras astrológicas y herméticas antiguas, lo que luego llevará, sobre todo bajo diseño de Vauban y sus seguidores, a una diversa experimentación de este modelo de ciudad utópica en sitios como la ciudadela véneta-friulana de Palmanova de fines del XVII, el proyecto véneta, gemelo de Palmanova, de Giulio Savorniano para la fortificación de Nicosia en Túnez de 1587, Geneve sobre el Rhone o la ciudadela holandesa de Coevorden en su reconstrucción en forma de ciudad ideal emprendida por Maurice de Nassau a fines del siglo XVIII.

La clásica confrontación esbozada por Marx entre su idea de socialismo científico versus las variantes por él bautizadas como “socialismo utópico” refieren precisamente a su característica de encuadrar su discursividad política en visiones de utopías sociales que en general se nutren de perspectivas reformistas –frente al modelo de revolución marxista consistente en el cambio del modo y las relaciones de producción- que se acomodan en visiones ideales de ciudad (en Cabet, Godin o Fourier) que justamente Françoise Choay<sup>9</sup> identificó como uno de los grandes tipos del pensamiento o del inicio de la modernidad en su célebre tratado *El urbanismo: utopías y realidades*.

Los desarrollos sociológicos que unen por ejemplo las posturas sindicalistas de Georges Sorel –en su aplicación del marxismo a la manera de Proudhon para un modelo anarquista y autoorganizativo que devino en la agremiación o fraternidad laboral revolucionaria nutrida de la potencialidad violenta de la huelga general, pero a la vez proponiendo una relación societaria empírica entre iguales frente a la abstracción que encontraba en Marx- con las

---

<sup>9</sup> Choay, F., *El urbanismo: utopías y realidades*, Lumen, Barcelona, 1963.

propuestas comunitaristas de Emil Durkheim –en su postulación científica y positivista de un saber social objetivo tendiente a entender y valorar la organización comunitaria basada en la solidaridad en sus vertientes orgánica y mecánica– ayudan a establecer una política y una filosofía de formas ideales y utópicas de organización social contra o al margen de las imposiciones capitalistas y que pueden aspirar a una voluntad de productividad asociada a modalidades como las de los cooperativismos, formas emergentes de la noción acuñada en 1844 por 24 obreros textiles ingleses de Rochdale y que luego daría base a la Asociación Cooperativista Internacional fundada en 1895. La entidad argentina El Hogar Obrero se fundó como cooperativa en 1905 y es la primera no europea reconocida por ACI; hoy ya no existe legalmente, pero en la década del 80 era la sexta empresa del país.

Pero asimismo dentro del utopismo innato en el desarrollo de las ciencias sociales del siglo XIX habría que situar la aportación de Gabriel Tarde –fundador si cabe de una suerte de *psicología social*–, opacado por el mecanicismo estructuralista de Durkheim, pero relevante en su inédita asociación entre relaciones químico-moleculares y relaciones microsociales en el marco de su noción de *monadologie*, que reinventa a Leibnitz y plantea una idealidad de un plexo de relaciones entre humanos que anticipa a Latour y que imagina la posibilidad de lo que bautiza como “mente grupal”, tensado por procedimientos o conductas de *imitación e innovación* entre las personas y virtual introductor de una modelística social inasible desde el punto de vista de las grandes lógicas estructurales (de la economía en su tránsito hacia la absolutización capitalista o del derecho camino de su homologación de derechos y deberes para iguales abstractos) y, por tanto, a lo que le cabe un rol preponderante en el relanzamiento decimonónico de

deseos políticos de sociedades utópicas, plagadas de *diferencias entre múltiples otros* antes que unificadas por aquella universalización cultural de base económico-legal.<sup>10</sup>

Este desarrollo conceptual e institucional de formas societarias alternativas y solidaristas que confluyen eventualmente en modelos de utopías urbanas o habitacionales tiene otra matriz originaria, como es bien sabido en el caso del patronalismo industrial: empresarios sensibles como Owen o Pullman interesados con éxito o no en crear organizaciones laborales solidaristas aun bajo el condicionamiento clásico de los modelos empresariales en cuanto a la obtención de ganancia empresarial y de forjado de identidad de marca en la invención de las *company towns*.

Esa tendencia *soft-capitalist* cuyos antecedentes son convergentes al modelo del fordismo se expresa en numerosas alternativas, como el llamado "*paternalisme* francés", que se dará por caso en el complejo de Le Creusot, inicialmente un asentamiento carbonífero instalado en 1768 por Gabriel Jars en el centro de Francia y, desde 1782, un complejo siderúrgico implantado con la fundación de una *fonderie royale* y una *cristallerie* o fábrica real de cristales, que desde 1836 será manejado por los hermanos Adolfo y Eugenio Schneider, emblema de capitalistas con veleidades políticas y afanes de organización social de comunidades de trabajo que hacia 1856 pretenderá devenir en una frustrada *Schneiderville* que llegará a acoger a más de 30 000 obreros, no sin complejas tensiones entre ese modelo de empresariado sensible y frecuentes huelgas y movilizaciones, muchas terminadas en confrontaciones armadas.

---

<sup>10</sup> El monadologismo tardiano en pos de una utopía de la convivencia de diferentes vendría a quedar cancelado en la verificación que Byung-Chul Han hace en *La expulsión de lo distinto* -Herder, Madrid, 2017- acerca de la licuación de diferencias que la civilización de la globalidad plantea en su implacable *democracia* de consumo teledirigido y alienado.

El cruce de cientificismo y maquinismo social en los albores de la Revolución Industrial y en la euforia del capitalismo trata de articular esa poderosa movilización técnico-económica con cierta cesión de plusvalías a manera de salario social, pero también se vincula con ingenierías humanas y el desarrollo de formas de organización social basada en principios de eficiencia.

La obra del ingeniero, sociólogo y economista francés Frederick Le Play ilustra esta postura de alianza entre nueva ciencia social, ideales de progreso y voluntad científica de encauzar razonablemente las fuerzas capitalistas: Le Play cree en la investigación empírica y objetiva (dedica un cuarto de siglo a viajar y estudiar las formas de vida del mundo obrero y termina editando en 1855 sus 36 monografías sobre los obreros europeos) y en la perspectiva de la reforma social (lanza en 1881 la revista quincenal *La Reforme Sociale*, que todavía se edita), o sea, en la posibilidad de concretar una utopía de comunidad organizada basada en la disminución de la acumulación concentrada de plusvalías, ideas que a Marx le parecían justamente utópicas en cuanto infantiles e infructuosas.

El ideal utópico de este cabal representante dieciochesco del progreso organizado también tendrá su costado arquitectónico expresado en las ideas que Le Play impulsará como comisario de las *expos universelles* Parísinas de 1855 y 1867, sobre todo esta última, con su despliegue en el Champ de Mars y con el megaedificio oval tipo enciclopedia, con sus galerías concéntricas de más de 150 000 metros, encomendado por Le Play al diseño científico del ingeniero Jean Baptiste Krantz y el arquitecto Leopold Hardy.

En cuanto al desarrollo de un pensamiento utópico asociado a imaginar la sociedad como un sistema de artefactos y dispositivos de reproducción de la capacidad

biológica necesaria para la reactivación de la fuerza de trabajo que ahora, mediada por la estadística y por la racionalización de la productividad ligada a las mediciones del tiempo productivo del obrero que expondrá el norteamericano Frederick Taylor en su *Principles of Scientific Management*, editado en 1911, es esencial para el ritmo y productividad de la lógica industrial y su proceso de expansión continua de capital, destaca un campo de pensamiento y práctica que trata de relacionar medicina sanitaria con la ciudad (entendida como el más relevante artefacto de aquella dinámica de reproducción biológica, no tanto quizá como el espacio diverso que debería garantizar descanso y recreación en el marco del naciente concepto bismarciano de “salario social”, sino como el espacio colectivo en que se debe conjurar la enfermedad social, o sea, la enfermedad infectocontagiosa y su virtualidad epidémica o pandémica), lo cual confluye al planteo de los sanitarismos urbanos, ligados tanto a la elaboración de protocolos preventivos de control de enfermedades, como al desarrollo de las infraestructuras urbanas del saneamiento, cuyo despliegue obedece más a la lógica de cuidar el capital biológico reproductivo de la fuerza de trabajo que al progreso tecnológico.

En ese enfoque, vale mencionar al médico inglés Benjamin Ward Richardson, de diversa práctica como fisiologista e introductor de las primeras formas de la anestesiología, que, además de editar una larga serie de pequeñas viñetas de salud ciudadana (las *Asclepiads*, editadas entre 1861 y 1895), publica en 1876 su panfleto *Hygeia. A city of Health*, primer manifiesto sobre la noción de “ciudad saludable” que despliega observaciones sobre la temperancia o el modo de vida saludable (Richardson es quizá el primer propagandista del uso urbano de la bicicleta, entonces recién inventada) y también ideas de densidad urbana

(población máxima recomendable de 100 000 habitantes alojados en 20 000 casas instaladas en 4 000 acres, de los cuales la mitad debían fundarse en arena y la otra mitad en arcilla para garantizar ciclos hídricos-degradativos virtuosos, a razón de 25 personas por acre=4 000 m<sup>2</sup>; recuérdese que, en otra utopía moderna, la ciudad extensa *Broadacre* de Wright, se estipulaba un acre por familia), además de dar ideas sobre la casa-tipo –sobre todo de una cocina higiénica y de unos sanitarios antiinfecciosos–, los sitios de procesamiento de carnes comestibles o *slaughterhouses*, una en cada mercado para una manipulación científica de los alimentos provenientes de animales vivos, o los hospitales, de los que debería haber uno cada 5 000 personas armados como tramas pabellonarias binucleares en torno de 12 patios para cada sexo, cuestión que para Richardson debería todo junto afrontar lo que llamaba el “escándalo de la mortalidad infantil”, que se cobraba 8 víctimas de cada 100 niños menores a los 5 años.

En rigor, parte de estas innovaciones –algunas proclives a formulaciones utópicas y otras inherentes a la formalización ideológica e institucional de la modernidad, aunque *lo utópico* quizá constituya uno de los elementos modales definidores de tal modernidad– se articula con las descripciones de cierta arqueología de modernidad tendientes a esbozar criterios de reorganización social como lo que han expuesto los estudios de Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber*<sup>11</sup>.

Foucault instala allí sus claves preparatorias de un modo de hacer historia que vincule a Marx y Nietzsche:

---

<sup>11</sup> Foucault, M., *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002 (1969).

Contra el descentramiento operado por Marx –por el análisis histórico de las relaciones de producción, de las determinaciones económicas y de la lucha de clases–, ha dado lugar, a fines del siglo XIX, a la búsqueda de una historia global, en la que todas las diferencias de una sociedad podrían ser reducidas a una forma única, a la organización de una visión del mundo, al establecimiento de un sistema de valores, a un tipo coherente de civilización. Al descentramiento operado por la genealogía nietzscheana, opuso la búsqueda de un fundamento originario que hiciese de la racionalidad el telos de la humanidad, y liga toda la historia del pensamiento a la salvaguarda de esa racionalidad, al mantenimiento de esa teología, y a la vuelta siempre necesaria hacia ese fundamento.

Para pasar a definir el objeto de nuevo saber que propone como sigue:

La arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas. No trata el discurso como documento, como signo de otra cosa, como elemento que debería ser transparente pero cuya opacidad inoportuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva, a la profundidad de lo esencial; se dirige al discurso en su volumen propio, a título de monumento. No es una disciplina interpretativa: no busca “otro discurso” más escondido. Se niega a ser “alegórica”.

Esa arqueología explota como el despliegue de los nuevos saberes del siglo XVIII, como los de la economía, las ciencias de la naturaleza o las ciencias del lenguaje presentado en su *Las palabras y las cosas*<sup>12</sup>, justamente subtítulo “Una arqueología de las ciencias humanas”, de donde se deducen sus indagaciones sobre lo que inventa el siglo ilustrado en base a una nueva identidad del orden

---

<sup>12</sup> Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008 (1966).

espacial –por ejemplo en torno a la noción de “panóptico”–, como base y espejo del orden social –por ejemplo con relación al concepto de “dispositivo” o al mecanismo de selección y disciplina de diferentes sociales que, como los locos, los enfermos y los criminales, serán readministrados en aparatos como los hospicios, hospitales o prisiones, formas específicas de ideales y generalizadas máquinas sociales–.

Fuera o un tanto al margen de estos desarrollos socio-filosóficos e historiográficos, están, desde luego, dentro del Siglo de las Luces, o más bien cerca de su final intempestivo, las propuestas específicas de arquitecturas de la utopía, como puntualmente ocurre en el caso de las ideas ledouxianas y su tránsito entre la realidad maquina de las salinas reales y la utopía extendida de la *ville ideel* de Chaux, aquella pensada, construida y gestionada para Luis XVI, esta dibujada desde la soledad de la cárcel que la revolución le impondrá a Ledoux.

Desde esos momentos finales del iluminismo propio de los despotismos *illustrés*, se despliega un ciclo completo de modernidad articulada con la pregnancia de la noción de “utopía” en tal caso asociada a las fantasías sociotécnicas provistas por el advenimiento de la urbanidad industrial: en la línea de algunos escritos de Tomás Maldonado<sup>13</sup>, nosotros hemos tratado de estudiar la modernidad precisamente bajo el influjo de dicha articulación de *utopía social* y *cultura técnica*. Ese es el título de nuestro libro<sup>14</sup> de estudios históricos sobre el desarrollo de la modernidad arquitectónica, esa que eslabona ideas y realizaciones desde el *familisterio* de Jacques Godin (Guisa, 1862, casi la única concreción del ideal fourieriano de *falansterio*) hasta

---

<sup>13</sup> Maldonado, T., *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Infinito, Buenos Aires, 2002.

<sup>14</sup> Fernández, R., *Utopías sociales y cultura técnica*, Concentra, Buenos Aires, 2005.

las estructuras de Buckminster Fuller (como las megacúpulas neoyorquinas de *Hudson City*, 1942) y, en relación con ello, las diversas imagerías del orden urbano-utópico (como la fantasmática *Niágara City* de King Camp Gillette de 1919 hasta la enigmática caja *Cubic City*, del reverendo Louis Tucker de 1929), todas indagaciones configuradas al calor de las ideas de utopías tecnohabitativas, pero imbuidas de fermentos de control social en la línea indagada por Foucault en su teoría de los dispositivos y las prácticas de disciplina.

También debería otorgársele un potencial de pensamiento utópico a las nociones de ciudad pensada como agregación repetitiva de tipos edilicios según las reiteradas incursiones en la cuestión de diversos maestros de la modernidad, tales como la *Ciudad de los 3 millones de habitantes* imaginada por Le Corbusier para expandir París, pero también como modelo universal en 1923, la proposición de un sistema generativo de ciudad en la publicación *Grosstadt* de Ludwig Hilberseimer de 1924 (por entonces libro de referencia de los estudios urbanísticos de la Bauhaus) o la propuesta *Rush City Reformed* que Richard Neutra propone para el área de Los Angeles en 1928.

Aquí se trata de utopías sociourbanas ligadas a un excesivo rol otorgado a la producción selecta de módulos de arquitectura, supuestamente ejemplares en sus disposiciones de forma-función.

Precisamente una expresión de tal idea de utopía social otorgada a la *performance* de los objetos edilicios específicos explica la preponderancia que la arquitectura orientada a pensar y proponer *máquinas de habitar* (término acuñado por Corbusier) dará al pensamiento funcionalista, una simplificada mixtura de ideas biologists y climatológicas que pretenden instalar una ciencia de la

arquitectura y que tuvo su esplendor en las experiencias weimarianas abordadas sobre todo por Ernst May en sus gestiones en Frankfurt.

Tal utopía maquina ligada a una urbanidad de pretensión densa y compleja se opone al sistema de las utopías periurbanas o suburbanas, expresadas tanto en el *rurbanismo* de Patrick Geddes como en la idea de la *garden-city* de Ebenezer Howard, ideas cuyo utopismo no tiene un matiz romántico o regresivo, sino que implican la tendencia a una ruptura del orden agrarista-comunitario y a proposiciones alternativas de formas sociourbanas basadas en la productividad y el rendimiento.

## **2. La República platónica y la Política aristotélica: utopías de sociedades urbanas**

No puede hablarse ciertamente de una teoría específica de los griegos respecto de la ciudad, sus características, formas o funciones, aunque sí desarrollan una idea de lo urbano como espacio público en cuanto noción llamada “polis” (que los romanos entenderían como “civitas”), en cuya esencia existe la idea de relacionamientos sociales que dan sentido a la *política* en cuanto saber inherente a la calidad y armonía de tales relaciones convivenciales; todo lo que los griegos desconocen o no les interesa respecto de la ciudad real o física sí lo han teorizado respecto de la idea de polis como *ciudad abstracta y relacional*, espacio nocional de la vida colectiva tanto entre iguales cuanto entre iguales y diferentes, todo lo cual requiere normas o leyes de convivencia: lo que la modernidad llama “política” consiste en una *segunda abstracción*, no ya la abstracción de la regulación convivencial de quienes habitan una polis o ciudad, sino aquella referida a un territorio

o forma-estado según la cual en dicho espacio teórico se hace precisa una regulación de las relaciones entre quienes habitan tal territorio.

Helenistas reconocidos como Jean Pierre Vernant<sup>15</sup> o Nicole Loraux<sup>16</sup> han estudiado el desarrollo de tal primera abstracción consistente en la fundación de la política como ordenamiento de las relaciones entre quienes habitan la polis, que en la Grecia clásica asume en sí el modelo de ciudad-Estado y por tanto contiene o subsume aquella noción de segunda abstracción, que en cualquier forma tiene, en el caso antiguo, otra manifestación, que es la guerra como territorio teórico de estabilización de las tensiones entre la dinámica de ciudades-Estado entre sí.

Los asentamientos más tempranos de esta cultura siempre responden a modelos orgánicos, procesuales, acumulativos sobre la base de la reiteración de algunos paradigmas clásicos de la ciudad antigua, como el *temenos* o plataforma dominante apta para la instalación de los espacios cúlticos, la muralla y la ciudadela o acrópolis, que en el caso griego evoluciona de recinto palaciego sede del poder terreno o militar a ámbito religioso, en lo que implica una primera mediación en las relaciones entre conductores y conducidos.

No será sino bastante tardíamente que aparecen los modelos regulados de ciudad con Hippodamos, que actúa sobre el 450 a. C., y tal vez todas las aportaciones de regulación técnica y funcional de tal primer urbanismo sean emergentes de la necesidad política (en el sentido de identidad entre ciudad y Estado o forma de gobernabilidad social, o, como plantea Loraux, como estrategia de reducción de antagonismos sociales e instauración de una

---

<sup>15</sup> Vernant, J. P., *Entre mito y política*, FCE, Buenos Aires, 2002.

<sup>16</sup> Loraux, N., *Nacido de la tierra: mito y política en Atenas*, Katz, Buenos Aires, 2007.

política del olvido o negación de la memoria), a la vez que seguramente recoge cierta experiencia de conocimiento y evaluación de ciudades planificadas, como las del valle del Indo o de algunos casos mesopotámicos.

Los textos clásicos de Platón y Aristóteles desarrollan casi toda la teorización griega respecto de las ciudades y, si bien devienen de la necesidad de formular sus ideas políticas (como teoría de la vida social que debía articularse con sus sistemas éticos y metafísicos referidos al sujeto), contienen una cantidad de precisiones acerca del diseño de los artefactos urbanos, por lo menos de un diseño ideal encarnable en el *modus* de decisiones planificadas desde el poder político-religioso-militar, en lo que instala un primer lugar común de la noción moderna de *utopía* toda vez que esta se visualiza como el “entronque deseable entre una forma de orden social y una forma de orden físico o material y espacial”.

Tomando algunos extractos editados en la antología de textos históricos de Luigi Patetta<sup>17</sup>, dice Platón en su *República*:

Antes que nada es necesario establecer el número total de ciudadanos y después determinar su distribución en clases y cuántas y cuán numerosas deben ser. Finalmente se distribuirán la tierra y las viviendas con la mayor equidad posible.

La masa total de ciudadanos no se puede delimitar adecuadamente si no es con relación a las condiciones geográficas y políticas de la zona circundante; el territorio tiene una extensión suficiente cuando es capaz de alimentar a un cierto número de ciudadanos dentro de los límites de una forma de vida media. Por otra parte el número de ciudadanos debe ser suficiente para defenderse de las agresiones de los vecinos y para poder ayudarles si, a su vez, son agredidos.

---

<sup>17</sup> Patetta, L. *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Blume, Madrid, 1984.

Por tanto podemos determinar todo esto no solo de hecho sino con el pensamiento solamente después de tener pleno conocimiento de la región y sus habitantes. Y ahora en abstracto y como un esquema completamos nuestro discurso y hablamos de la legislación. Fijamos en 5 040 el número de ciudadanos que tendrán asignadas otras tantas partes de terreno para cultivarlas y defenderlas.

Veremos que es un número bien elegido. Dividimos la tierra y las casas en el mismo número de partes de modo que a cada uno le toque la suya [...]. Tratándose de una nueva colonia anteriormente deshabitada, antes que nada es necesario disponer la parte, por así decir, arquitectónica en general, es decir cómo se construirán y se colocarán los templos y las murallas de la capital [...] es necesario situar todos los templos en torno a la plaza del mercado y el resto de las viviendas privadas en núcleos concéntricos sobre las colinas por razones higiénicas y de seguridad.

La cita platónica entresacada de su *República* es bien indicativa de una temprana idea de utopía vinculada a un ideal de *forma política* (la *república* de ciudadanos) atada a una expresión territorial que Platón imagina para las nuevas colonias –o sea, para una estrategia expansiva del modelo griego–, pero que a su vez asume en un alto grado de realidad las formas existentes de asentamiento (localización preferencial en un *hinterland* productivo-defensivo controlable, tamaño sustentable por una determinada región, organización espacial y diferenciación funcional, higienismo físico y administrativo, etc.), así como sus características políticas (ciudad-Estado autogobernada dentro de un modelo militarizado de defensa, etc.).

Platón describe una ciudad de unos 50 000 habitantes (5 040 ciudadanos, unos 15 000 habitantes como familia y progenie promedio de cada ciudadano y unos 30 000 esclavos en la razón de  $\frac{1}{2}$  entre servidos/servidores o consumidores/productores) que era el tamaño aproximado de las grandes ciudades-Estado griegas, y propone ciertas nociones urbanísticas también relativamente articuladas

a las tradiciones (templos en torno de la plaza del mercado, viviendas en núcleos concéntricos colinados, en lo que prefigura cierta idea de unidades condominadas quizá basadas en las distinciones familiares, etc.).

La utopía platónica en el caso de *La República* está dominada por un afán de proponer una organización urbano-territorial que refleje y a la vez consolide una forma de estructura social de base ciudadana aristocrática.

Aristóteles, por su parte, en *La Política*, a la vez un texto de política y de organización de la ciudad, dice lo siguiente (extractado de la referencia previa):

Es necesario por tanto dividir el territorio en dos partes de las cuales una debería ser común y la otra perteneciente a los particulares, y cada una de esas partes, a su vez, dividir las en otras dos: una parte del territorio común se debería adoptar para el culto de los dioses, la otra para comercio de los mercaderes; el territorio de los particulares se debería elegir de forma que una parte comprendiera las partes exteriores y otra la urbana; de este modo asignando a cada ciudadano una parcela de una parte y una parcela de la otra todos podrían tener posesión en las dos localidades [...].

También sería deseable que la ciudad tuviera una posición alta y escarpada [teniendo en cuenta] las buenas condiciones higiénicas (las ciudades orientadas al Este en aquellas partes donde soplan los vientos del Levante son más sanas, después vienen las que están protegidas de los vientos fríos del Norte pues tienen inviernos más suaves) [...].

En cuanto a los lugares fortificados, la conveniencia de estos es relativa según las diversas formas de gobierno. Por ejemplo las acrópolis son adecuadas para los gobiernos oligárquicos y tiránicos, las llanuras para los gobiernos democráticos; para los aristocráticos ni una forma ni la otra, sino una serie de zonas fortificadas.

Aristóteles continua el discurso de Platón referente a la articulación entre forma social y forma urbana de donde resulta esa clase de utopía que facultaría alcanzar en

simultáneo ambas premisas de orden, en lo cual Aristóteles va todavía más allá al formular una tipología asociativa entre formas de gobierno o de Estado y formas de asentamiento o, más bien, de emplazamiento territorial, de donde viene cierta aceptación fatalista o mecanicista acerca de la determinación que las características fisiocráticas de un territorio impondrían sobre el modelo de organización sociopolítica.

### 3. La ciudad hipodámica

El modelo de la llamada “ciudad hipodámica” –atribución a las propuestas de un escasamente registrado personaje llamado Hipodamo de Mileto, de quien se poseen pocas evidencias de que haya nacido en esa ciudad hacia fines del siglo VI a. C., o sea que su vida transcurrió de una manera imprecisa en cuanto a datos, en el 400– tiene mucho que ver con cierta implementación técnica de las ideas de Aristóteles: el argumento principal de esta correlación suele vincularse a que el llamado “plan hipodámico” es un modo de cristalizar el precepto aristotélico que indica que un fin central de la política (como esencia de gobernabilidad dentro de la organización urbana de una ciudad-Estado) es *moderar las diferencias de clases* instalando a tales diferentes en una disposición armoniosa en un compartido organismo habitativo.

Ese inicial urbanismo remite así a resolver mediante ciertas instalaciones las necesarias diferencias entre los habitantes de la ciudad según una serie de dicotomías (ciudadanos libres/habitantes esclavizados, espacio público/espacio privado, zonas religiosas-administrativas/zonas comerciales, etc.).

Tanto Aristóteles como Hipodamos, su comentarista técnico, conocían y apreciaban antecedentes regularizados de ciudades precedentes egipcias y mesopotámicas, por caso a través de las descripciones que Heródoto había hecho de Babilonia (una *polis quadrata* de 21 x 21 kilómetros encerrada por una muralla de 27,5 metros de altura, equipada con 100 puertas de bronce, que motivaba la construcción de las casas de 3 pisos y los palacios de 6, etc.), todo lo cual abonaba su perspectiva utópica dirigida a pensar modelos de ciudades ideales en todo caso ligadas al proyecto de fundación de sedes coloniales. Lo que hace Hipodamos es bastante parecido –aunque mucho menos documentado– a la noción utópica que está también implícita en la prescripción idealizada de las colonias americanas.

Por lo que se sabe, Hipodamos trabajó en el rediseño del puerto del Pireo, después de concluidas las guerras médicas, básicamente trazando un puerto comercial (*emporios*) y un puerto militar. Es improbable que haya participado de los trabajos de reconstrucción de Mileto iniciados en 479, después de la destrucción infringida por los persas, y en cambio existen evidencias de que fue responsable del trazado de la colonia italiana de Turios, hacia el 444. A veces se menciona que sus ideas intervinieron en decisiones para el nuevo plan de Rodas –prescripto hacia el 408– o en el trazado de Knidos y algunas expansiones urbano-residenciales en Olinto y Priene.

Diodoro registra algunos comentarios sobre los trabajos de Turios en que habría participado Hipodamos, caracterizando ciertas operaciones de la gestión urbanística, a saber: consulta al oráculo para las primeras decisiones de emplazamiento y forma, detección y evaluación de fuentes básicas de agua potable (manantiales), trazado y edificación de la muralla –que define el modelo *ad quadratum*,

en rigor, rectangular-, trazado de las vías anchas (*plateiai*) y angostas (*stenopoi*) y definición consecuente de bloques urbanos como predios que alojaban un cierto número de parcelas/viviendas. En todo esto habría intervenido nuestro urbanista.

Respecto de la modelística ligada a los bloques urbanos, sin que existan certezas de la importancia de propuestas hipodámicas *ad hoc*, se sabe que la ampliación de un barrio de Olinto hecha en 432 se hizo sobre la base de un predio de 120 x 300 pies áticos (aproximadamente 40 x 100 metros) que contenía 10 parcelas de viviendas; en Priene, en cambio, se utilizó un bloque de 120 x 160 pies subdividido en 4 parcelas, y en Rodas hacia el 408 se trazaron bloques de 600 pies de lado con algunas calles de hasta 16 metros de ancho.

Dispersas en diversas fuentes, existen otras referencias a las tareas del desarrollo de una gestión inherente al diseño, así como al manejo de los nuevos trazados urbanos, muchas de las cuales se vinculan con ideas desarrolladas por Hipodamos en cuanto, nuevamente, comentarista técnico y proyectual de las nociones sociopolíticas de Aristóteles. Por caso, la existencia temprana de un *derecho de expropiación* que, en detrimento de intereses privados, podía ejercerse para mejorar o resolver problemas del diseño de los espacios públicos.

También es interesante referir la existencia de dos clases de funcionarios o magistrados que actuaban en la regulación y ordenamiento de las ciudades: los *astynomoi* –quienes se ocupaban de los servicios urbanos, como resolver cuestiones de desagüe o drenaje, recoger basuras, atender el abastecimiento de agua y leña, multar el tráfico indebido, etc.– y los *agoranomoi* –que tenían tareas

vinculadas a la regulación de las actividades comerciales, la manipulación de materias primas, el transporte urbano y regional de las mercaderías, etc.-.

Las ideas hipodámicas, más allá de establecerse trabajos concretos de nuestro planificador, también parecen haberse verificado en otras actuaciones de la época en que vivió, tales como la ampliación de la ciudad de Colofón o el desarrollo de nuevos barrios en Pérgamo, viniendo a constituir el costado técnico o logístico-administrativo de las premisas implícitas en la utopía sociopolítica aristotélica.

#### **4. Thomas More y otros utopistas renacentistas**

El acuñador y primer usuario de la palabra “utopía” fue Thomas More o Moro -como se lo españolizó- en su opúsculo de ese nombre editado en 1515. De neta inspiración platónica y también agustiniana, el término griego escogido por More significa ‘no-lugar’ y lo usará para presentar una sátira de la sociedad de entonces. En 1872 Samuel Butler satirizará a su vez a More al publicar su libro *Erewhon: or, Over the Range: erewhon es nowhere* (‘no-lugar’, utopía) al revés. Por la vía de aportes de Vico o Rousseau, se llega a la formulación iluminista-socialista de las ideas utopistas, ya maduras en pensadores de inicios del XIX como Henri de Saint Simon o Charles Fourier: la idea de una comunidad ideal basada en el igualitarismo devenido del *estado natural de necesidad* en Saint Simon confluiría en modelos ideales de organización socioproductiva en lo posible autosuficientes y distributivamente justos en el *falansterio* fourieriano, que tendrá sus concreciones bastante problemáticas y fugaces en experimentos norteamericanos o en la fábrica-familisterio de Godin en Guisa.

En Italia un contemporáneo del herético Giordano Bruno, el monje dominico napolitano Tommaso Campanella, escribirá en 1602 su *Civitas Solis* (*La Ciudad del Sol*), un modelo de cristianismo radicalizado que debía ser la ciudad ideal cristiana, justa y ecuánime con los pobres, cuyas implicaciones podrían rastrearse hasta las fundaciones de los *pueblos de Indios* que el también dominico Bartolomé de Las Casas hizo en Chiapas.

El carácter utópico de las acciones de Campanella es bastante relativo –o circunscripto a su escrito, por cierto reputado de herético– puesto que, en los últimos años del siglo XVI, lideró una revuelta popular contra el virreinato español que gobernaba Nápoles, fruto de lo cual resultó encarcelado por varios años, durante los cuales escribió su modelo de utopía.

Si aquella primera edad de pensadores utopistas en cierta forma tributaria del proceso que articula el humanismo renacentista con el naciente iluminismo que conduciría al levantamiento de 1789 veía cumplida parte de sus formulaciones con la superación burguesa del modo feudal previo, las condiciones emergentes del mundo urbano-industrial iban a requerir un nuevo pensamiento utopista –en el sentido de reclamar un nuevo orden socioespacial– claramente orientado a cuestionar las tremendas falencias del modo de vida que irrumpía a inicios del siglo XIX sobre la clase social emergente del proletariado o, aún más marginal, del lumpen o desocupado ejército de reserva laboral que solo de forma muy marginal –dada su envergadura– podía satisfacerse mínimamente con las formas supertistes de la caridad medieval, la *hospitalitas* que perduró, por caso, hasta casi inicios del siglo XIX en Holanda.

De tal forma, la consumación de los fenómenos del industrialismo, con sus variadas secuelas socioproductivas (migración campo-ciudad, transformaciones del territorio

y las ciudades, surgimiento de nuevos estamentos sociales, cambios en la economía, innovaciones de la tecnología, etc.), va a plantear otra clase de discursos utopistas, conexos a la intención de moderar, combatir u optimizar los fenómenos propios del nuevo modo productivo.

Esos verbos matizan las diferencias que iban a darse entre los pensadores utopistas, desde los voluntaristas reformadores pragmáticos hasta los activistas y revolucionarios; desde la intención paternalista de reformas progresivas al interior de los establecimientos industriales –Owen, Lever, Cadbury, Pullman, etc.– hasta los teóricos de un nuevo orden que suplantara el modo productivo capitalista, que era el causante final de las cuestiones técnica y moralmente objetadas –Marx–.

## 5. La ciudad ideal del Renacimiento

No puede hablarse rigurosamente de una idea completa y totalizante de ciudad dentro de la cultura humanista: se osciló así entre una *posición realista* –encarnada, por ejemplo, en Alberti, quien fue consciente de la nueva relación que una arquitectura de carácter crítico iba a posibilitar con respecto a la ciudad preexistente– y una *posición utopista* –ejemplificable con los trabajos teóricos de Antonio Aventino, el Filarete, quien se orientó al análisis de propuestas ideales–.

Como señala Lewis Mumford<sup>18</sup>, en rigor

no hay ciudad renacentista, pero hay fragmentos de orden renacentista, aperturas y clarificaciones que modifican bellamente la estructura de la ciudad medieval. Y si los edificios nuevos, con su gravedad impersonal y su decorosa regularidad rompieron la

---

<sup>18</sup> Mumford, L., *La ciudad en la historia*, Tomo II, Infinito, Buenos Aires, 1966.

armonía del modelo medieval, también establecieron una relación en contrapunto que da realce, por contraste, a cualidades estéticas de las calles y los edificios más viejos, los que de otro modo no se notarían, siendo a menudo invisibles [...]. Los símbolos de este nuevo movimiento son la calle recta, la línea ininterrumpida y horizontal de tejados, al arco redondo y la repetición en la fachada de elementos uniformes, de la cornisa, el dintel, la ventana y la columna.

Alberti, por su parte, sugería que las calles resultarían mucho más nobles si se construyen todas las puertas conforme con un mismo modelo y si las casas a cada lado, se levantan en línea uniforme sin que ninguna sea más alta que las otras.

Esta preceptiva proyectual utópica –en cuanto deseada y no pasible de transferirse a la realización de una ciudad concreta– pasaría a convertirse mucho tiempo después en el horizonte (también utópico) del proyecto urbanístico del neorracionalismo de la *tendenza* rossiana, visible por ejemplo en los estudios que un adherente a esos postulados, Rob Krier, hiciera en sus trabajos universitarios para la ciudad de Stuttgart.

Esta claridad y sencillez [continúa Mumford] fueron realizadas por la fachada bidimensional y acceso frontal aunque tan nuevo orden nunca fue practicado con una coherencia estricta como lo haría el siglo XVII con sus reglas precisas de composición, sus avenidas interminables y sus reglamentaciones legales uniformes. Esta flexibilidad pone en evidencia la deuda de los constructores renacentistas con el orden medieval. La altura de la nueva biblioteca de Sansovino en la plaza de San Marcos no es exactamente la del palacio ducal y del mismo modo solo aproximadamente tienen la misma altura los edificios que bordean la Annunziata de Florencia.

A su vez, seguirá relatando Mumford, las mayores operaciones urbanas, como la *Strada Nuova* genovesa (proyectada, según Vasari, por Alessi y, según Tafuri, por “una cuadrilla de maestros de modestas pretensiones inte-

lectuales: Ponzello, Cantone, Spazio y Castello”), con su ambición programática, ya que se trataba de una operación de recuperación urbana de una zona de prostíbulos y que debía arrojar jugosos dividendos a sus patricios patrocinadores, las cuatro grandes familias genovesas que promovieron la construcción simultánea y concertada de grandes palacios a ambos lados de la nueva calle, no fue sino un pequeño experimento de 200 metros de longitud y apenas unos 6 metros de ancho de calle. Es en este sentido en que habría que advertir la condición utópica –como apenas realizada– que es propia de la idea de ciudad renacentista.

Dentro de tal cuadro, entonces, de realismo técnico junto a promociones de incipiente economía inmobiliaria en la recalificación de suelo urbano central, además de la actitud albertiana propia de su concepción de ciudad como gran casa o arquitectura grande (lo que contiene implícita la primera alusión a la arquitecturización de la ciudad, que será un tema crucial del movimiento moderno), otras proposiciones también teñidas de un espíritu de idealismo neoplatónico serán las de Leonardo y de Francesco di Giorgio Martini.

En el caso leonardesco, su proyecto de articulación de arte y ciencia en el marco del *obstinado rigor* –que no era más que una verificación geométrica de teorías del equilibrio– se desenvuelve en el plano de la proyectación urbana dentro de sus investigaciones sobre la *ciudad máquina* y el consecuente desarrollo de algunos elementos de tal modelo, como una lavandería pública, un establo mecanizado, pabellones desmontables para el comercio o las fiestas religiosas, etc.

Pero es quizá en sus aportaciones para la renovación urbana de Milán después de la peste de 1484 (y del consecuente planteo de cierto *higienismo preventivo*) donde

despliega sus mejores ideas de base científica: en las propuestas de sistematización hidráulica regional, en el planteo de niveles estratificados para mejorar el tráfico urbano y en toda una actitud situada en mejorar las relaciones entre ciudad y territorio. Parte del utopismo tecnourbano leonardesco se concretó en la ciudad lombarda, por ejemplo, en el trazado de los *naviglios* necesarios para el flujo de mercancías o en las propuestas de manejo de las áreas inundables adyacentes a Milán para destinarlas al cultivo arrocero.

El trabajo de Giorgio Martini (1439-1502) es inescindible de su pertenencia a la *signoría* de Urbino y a la continuidad del gobierno de Federico de Montefeltro, extendido entre 1444 y 1482: ello le permite a Martini no solo encargarse de la mayoría de los edificios públicos de la ciudad, sino también de las fortificaciones (que indirectamente definían la forma interna de la ciudad y obligaban a un uso racional y económico del suelo intramuros) y de escribir su tratadística durante la década del 70, en donde desplegará sus teorías antropocéntricas aplicadas a la estipulación precisa de

los elementos mínimos de la ciudad configurando tipologías y casuísticas de edificación religiosa y civil basadas en el intento de acordar entre variedad y unidad, espacio perspectívico e incidentes antiperspectívicos (sobre todo los resultantes del intrincado paisaje orográfico urbinés), normas ideales y funcionamiento empírico,

como lo caracterizó Manfredo Tafuri<sup>19</sup>.

La profunda articulación de teoría y práctica del maestro de Urbino estableció sin duda los fermentos de una suerte de *laboratorio urbano* cuya fortuna podría

---

<sup>19</sup> Tafuri, M., *La arquitectura del humanismo*, Xarait, Madrid, 1978.

haber sido recogida en la continuidad de trabajos que sobre los mismos organismos antiguos desarrolla en los 70 del siglo XX el taller de Giancarlo de Carlo.

Antonio Aventino, llamado *Il Filarete* (1400-1469), también goza de la protección señorial del séquito lombardo de los Sforza en su sede milanesa: para ellos decora el castillo de Porta Govia, comienza los diseños del Hospital Mayor de Milán (1457), el *duomo* de Bérgamo y el palacio sforzesco en Vigevano (1461). El proyecto del Hospital –una indeterminada trama de 16 patios rectangulares dominada por una capilla cuadrada central– le permite cierta experimentación de sus inquietudes geometrizarantes, incluso esotéricas, teñidas sin duda de resonancias místicas y vinculaciones con formas mandálicas de origen oriental (seguramente introducidas por la diáspora bizantina de esos años), por ejemplo, en el desarrollo de formas laberínticas y de las torres desarrolladas por rotación de figuras geométricas simples.

Ello lo conduce a la formulación de su célebre utopía urbana, *Sforzinda*, la ciudad ideal en homenaje a los Sforza que dibuja en 1465: en ella –de la que no ha podido discernirse cuánto de utópico y cuánto de proyecto posible o viable contenía el pensamiento urbanístico renacentista– se expresa en la plenitud del idealismo conceptual de la idea de ciudad.

Ello se pondría en evidencia en elementos como la geometrización absoluta (trabajando sobre la ideal planta circular), el estrellado de la doble cinta de murallas (y casi su anulación como artefacto defensivo al multiplicarse los puntos de contacto entre ambas cintas), la resolución de una nueva centralidad laica (alrededor de los edificios destinados al descanso y al placer y la triple plaza cívica, comercial y representativa o de figuración), la formulación de 16 ejes radiales (canales o calles conducentes a plazas

periféricas y a puertas de la ciudad), la proposición de gajos o sectores para albergar poblaciones diferentes (una vez más la vieja utopía sociourbana platónico-aristotélica) y la idea del crecimiento y estratificación anular de las capas urbanas.

Frente a estas variantes o matices de utopía-realidad (en el sentido de su origen en el seno de concretas cortes señoriales), se despliegan otras propuestas: unas las de la especulación, que, como en el caso de la *Strada Nuova* genovesa, abren la perspectiva de los negocios urbanos que se van a desarrollar, por ejemplo, en los nuevos barrios especulativos de Augsburgo (en lo que implica el pasaje al tema urbano del grupo bancario Függer), Copenhague, Amberes, etc. Otra de las utopías sociales como las de Thomas More (1516) apoyada en la seducción de la conquista americana y formalmente desarrollada sobre la imagen que llega a Europa de Tenochtitlán, la capital mexicana destruida por Cortes, o las de Giovanni Doni (1548) o Elia Agostini (1555): utopías no tanto para afrontar la problemática de la construcción de la ciudad europea, sino para participar de la cruda abstracción que el desarrollo del colonialismo de Indias suponía requerir para las ciudades de dominación en la que la geometría y el orden no eran un delirio intelectual, sino una necesidad técnica, política y militar.

Por fin, y ya cerca de estas demandas requeridas por los poderes de dominación territorial, la producción de una tratadística de las fortificaciones y el surgimiento mismo de la profesión de *ingeniero militar* abren todo un nuevo ciclo intencional de ideas urbanas. Por cierto que estas materias fueron tema de cualquier artista renacentista universal (como los proyectos de Miguel Ángel para las fortificaciones florentinas de 1528 o los bastiones de Ognissanti o Prato), pero a partir de mediados del siglo XVI dan lugar a

un desarrollo especializado y al desarrollo de una tratadista teórica específica (de la que pueden citarse los manuales de Durero, 1527; Lanteri, 1557; Specks, 1589; o Perret, 1604), entre los cuales uno de ellos, Bellucci, como cita Tafuri en la referencia anterior, “podrá por tanto ironizar cruelmente sobre el papel de los arquitectos, invitándolos a limitar sus propios estudios a las superestructuras formales: ahora es el teórico militar, y solo él, el nuevo científico de los fenómenos urbanos”.

## **6. Utopías del siglo XIX: de los revolucionarios a los reformistas** *arts & crafts*

Las nuevas condiciones del hábitat de las capas trabajadoras se vinculan al desarrollo de variadas ideas conectadas, por así decir, con una voluntad paternalista por la cual, fundamentalmente, algunos empresarios industriales más o menos imbuidos de ideas de mejoramiento social intentaron desarrollar iniciativas concretas de transformación de las condiciones socioproductivas.

En tales casos, la idea de *utopía* no puede asociarse, como es común, a su inviabilidad o mera enunciación teórica –puesto que muchas iniciativas de cambio en las formas de los asentamientos industriales se concretaron, aunque a veces con duración efímera–, sino a su fracaso en cuanto a la generalización de las ideas progresistas latentes en esas propuestas.

Conviene de todas formas diferenciar un conjunto de experiencias meramente cualificadas desde una perspectiva de industrialismo *paternalistas* de otras –que son las que trataremos aquí– más caracterizadas por una voluntad teórica, por una intención de generar una postura concreta –aunque en general frustrada– frente al desenvolvimiento

de las cuestiones de la producción industrial: nos referimos, en este caso, a los planteos de Fourier, Owen, Considerant, Cabet, Godin, etc.

En cambio, las experiencias innovativas aunque restringidas de los industriales *progresistas* son aquellas de Ackroyd, Cadbury, Lever, Pullman, etc. Un caso atípico e híbrido sería el de Robert Owen, nacido como industrial generador de un asentamiento productivo de tinte progresista como sería New Lanark, y luego devenido en pensador, teórico y activista, más allá de su mera intención de transformación progresista de un ambiente laboral-habitativo.

En cualquier caso, un elemento común será la crítica a la ciudad industrial, a las condiciones de vida urbana en el contexto del desarrollo del capitalismo industrial, y esa crítica asumirá genéricamente la perspectiva de posibles desarrollos antiurbanos, de modelos de asentamientos y organizaciones sociales apoyados en inserciones extraurbanas incluso en su mayoría, con apelación a rasgos de la ruralidad, en cuanto esta y sus formas productivas asociadas parecía menos *contaminada* por la lógica del modo productivo de la industria y la explotación consecuente de la fuerza de trabajo que implicaba en sus primeras manifestaciones históricas. Esto se relaciona, por una parte, con el desmesurado crecimiento de algunas de las ciudades relevantes, como el caso de Londres, que pasará de menos de un millón de habitantes en 1801 a más de 4 en 1891, con los consecuentes cambios propios de su desemboque en la condición metropolitana, una de cuyas cualidades iba a ser el hábitat miserable y la ausencia de controles de la calidad de vida de muchos de sus habitantes marginales y sin ninguna clase de derechos humanos urbanos,

eso que en los años próximos al mayo parisino de 1969 el sociólogo político Henri Lefebvre definiría como el “derecho a la ciudad”.

Aunque sin embargo el hecho más relevante no es ese, sino el desarrollo global del proceso de urbanización, por el cual Inglaterra pasará de tener solo 2 ciudades mayores de 100 000 habitantes a 30 en 1895, 2 a 28 en Alemania, 3 a 12 en Francia y 8 a 28 en Estados Unidos. El acelerado proceso de urbanización en los términos histórico-técnicos en que se dio significó ciertamente una modernización en la infraestructura de las ciudades –a veces más bien ligada a garantizar nuevas rentas emergentes de la economía de la producción y servicios de las ciudades–, pero, a la vez, la acentuación de condiciones de vida muy desfavorables para aquellos que Marx definía como los que integraban los *ejércitos de reserva* de las necesidades laborales del industrialismo.

El otro dato nuevo que seguramente influye en el desarrollo del pensamiento utopista será no tanto las condiciones generales del tamaño de las nuevas aglomeraciones industriales, sino aspectos específicos de la vida social, como el hecho de que en Londres hacia 1860 viviera el 13 % de su población en situaciones equivalentes a la pobreza extrema que serían generalizadas en el siglo siguiente en las ciudades tercermundistas, cifra que se elevaba al 24 % para París a fines del siglo XIX, época en la cual la magnitud de los indicadores del progreso industrial contrastaba marcadamente con el agravamiento de las condiciones de vida de las crecientes poblaciones marginales al trabajo y la producción.

Cabe aquí referir que una forma de solucionar en el tiempo aquellas condiciones de extrema marginalidad de calidad de vida iba a ser la exportación de dichas deficiencias sociales a las capas sociales propias del mundo

colonial, de tal forma que lo que estudió claramente el historiador socialista Eric Hobsbawm, el fenómeno político llamado “imperialismo” o “expansión imperial”, no solo implicó una forma de dominación político-militar y económica (tendiente a una reorganización de la división internacional de la producción y el trabajo), sino también un proceso mucho menos ostensible de reorganización de la calidad de vida mundial –una contracara de aquella división internacional, que podría definirse como una “división internacional del consumo”– que iba a transformar lentamente aquellas situaciones que daban inicio al pensamiento crítico utopista europeo. Políticos como Bismarck, el líder de la revolución industrial prusiana, iban a motorizar, ya en el último tercio del siglo XIX, la condición del *Estado de bienestar*, es decir, ciertas garantías de calidad de vida para la población europea, garantías que se sostenían en función de las brutales extracciones de capital natural emergentes del mundo colonial.

Es en ese contexto en que deberá entenderse la proliferación de publicaciones de tinte utopista, muchas de ellas de gran repercusión popular, como *Looking Backward* del norteamericano Edward Bellamy, aparecido en 1888, *News from Nowhere* de William Morris, de 1890, *A Modern Utopia* de Herbert George Wells, de 1905, o *Sur la pierre blanche* de Anatole France, de 1905. Y numerosos textos que, enlazados con los ulteriores y más recientes ensayos de Huxley, Read, Orwell o Callemback, constituyen el armazón de una continua disertación sobre las posibilidades de un mundo mejor.

## 7. Utopías del siglo XX: de Le Corbusier a Bel Geddes

En el caso de Le Corbusier, su antiformación –desde el punto de vista de la casi ausencia de una educación formal en diseño, salvando los precarios cursos de Le Chaux– se liga a un programa de turismo arquitectónico (de lo que resultarán los  *carnets*  de su  *Voyages d' Orient* , que resume su periplo de 1913) junto a una serie de visitas profesionales que hoy llamaríamos  *stages* , como el de 1908, en que transcurre unos meses en París trabajando  *chez*  Perret, conociendo a fondo las posibilidades del hormigón armado, o la estancia en Berlín en 1910, donde, aunque había ido para investigar técnicas del hormigón, terminará conociendo a Tessenow (que regenteaba uno de los dos talleres educativos de Berlín; el otro era el de Poelzig), quien debe haberlo influenciado poderosamente en su concepción del oficio artesanal del diseño y su tendencia a elaborar sus proyectos basados en tipologías rurales-burguesas y cuya mirada antimetropolitana basada en el elogio de las ciudades medias (ni las aldeas ni las metrópolis), que entendía podían diseñarse y gestionarse en una tarea unificada a cargo del arquitecto, debe haberle interesado.

También en Berlín se pasa varios meses como dibujante en el estudio de Behrens, donde seguramente convivió con Mies y Gropius, por entonces también aprendices de la oficina.

Estas incipientes aproximaciones a la modernidad lo habían estimulado para intentar, todavía en la provincial Chaux, algunos experimentos innovativos, como los desarrollados junto al ingeniero Dubois en las primeras versiones de la  *maison domino*  y la  *ville piloti* . Su traslado definitivo a París en 1916, si bien no significaría una inmediata inserción en la esfera de la proyectación moderna ni en el trabajo autónomo como diseñador (se pasa los

años que van del 17 al 22 como director de una fábrica de ladrillos), le permitiría en cambio conocer al plástico Ozenfant –quien estaba armando la postura estilística del *purismo* como crítica al  *cubismo*, a la que inmediatamente adheriría el joven suizo, por entonces en duda sobre su dedicación a la arquitectura o la pintura–, de donde emergería cierta clarificación para una base estética en el pensamiento proyectual corbusierano.

En efecto, las propuestas del purismo ozenfantiano implicaban un refinamiento neoplatónico del repertorio tipológico-formal disponible y un programático reduccionismo plástico a formas y colores ideales (las formas del cubo, tetraedro y esfera; los colores primarios).

La importancia de poetas esencialistas –o tras-simbolistas, como Apollinaire– o de teóricos-críticos de matriz clasicista, como Valery, serán relevantes en la delimitación de un trasfondo teórico, no exento de misticismo (como en el caso de los del grupo holandés *Der Stijl*, cuya experiencia debió de conocer LC a través de Van Doesburg, activo en la formulación parisino-neoplatonista del suburbio *blanco* de Boulogne, o como la frecuentación que en esos mismo años LC hizo del cenáculo esotérico de Henri Sauvage, al arquitecto zigurrático).

Estos movimientos de pensamiento adquirirán un vehículo difusivo con la aparición de la revista *L'Esprit Nouveau* en 1920 o en la construcción del pabellón EN que se montará en la Exposition d'Arts Decoratifs del 25. La expresión ideológica de estas posturas se plasmará en la publicación de *Vers une Architecture* en 1923, en donde LC no vacila en presumir que el reclamo preconizado de orden estético era consustancial con un régimen de autoridad que identifica con el estado ideal de los Luises y Colbert, figuras que añora como garantes del maridaje entre estabilidad o *statu quo* político-social y despliegue

de una estética dogmáticamente reduccionista: aquí se lee la larga secuela del tratadismo helenístico con los ideales renacentistas y su elitista reafirmación en un modelo de modernidad socialmente educativo.

Sin embargo, lo significativo de aquel texto –fuera del reaccionarismo político que lo nutre, que LC procurará enmendar en sucesivas ediciones del opúsculo– es su encendida adhesión a la *estética del ingeniero* contenida o sintetizada en su célebre *slogan* de la *machine a habiter*, que en cierto modo, más que maquinizar la estética, procuraría exactamente lo inverso. Allí dirá por caso lo siguiente:

Si eliminamos de nuestros corazones y mentes todo concepto muerto con respecto a la casa y examinamos la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la “casa máquina”, la casa producida en serie, saludable (incluso en el aspecto moral) y hermosa como lo son los instrumentos y herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia.

En este pensamiento, LC no alcanza a declinar su adhesión a cierta utopía del orden, para lo cual es proclive a exaltar la modelística de las ingenierías sociales y subjetivas.

Desde el 22 la actividad de LC se hace plétórica y algo universalista en la perspectiva renacentista: ese año adopta su pseudónimo e instala el estudio junto a su primo Pierre (quien era el que poseía una matrícula habilitante), que dura hasta 1939. En 1925 publica su texto urbanístico *L'Urbanisme*, que reseña sus megalománicas posturas de arquitecturización de la ciudad y de reclamo consecuente de un orden político con la suficiente fuerza y autoridad para llevar adelante tales ideas, posturas que le valdrá la vigorosa repulsa de *L'Humanité*, el periódico oficial del comunismo francés, que visualizará como

abiertamente fascista este discurso de organización regimentada de sociedad para ser acogida en una estricta y tipologizada forma moderna.

En rigor, este texto venía a establecer una especie de fundamentación teórica *ex post* (algo habitual en la formulación teórica de LC y en general de todo el movimiento moderno) de sus diferentes proyectos urbanos de la época: los trabajos hechos bajo el nombre de Plan Voisin –para el industrial aeronáutico de ese nombre que se proponía reurbanizar extensas porciones céntricas de París y que explica, por otra parte, la permanente, y a menudo ingenua, recurrencia de LC a instalar aeropuertos de taxis aéreos en los techos de las partes centrales de sus proyectos urbanos como intento de propagandizar de modo más alegórico que pragmático el nuevo medio de transporte– y los proyectos de la *Ville Contemporaine*, que, 4 veces más grande que Manhattan, también pretendía ubicar en el área central de París cuyas preexistencias urbanas debían arrasarse para instalar las dilatadas cintas de 10 a 12 pisos y las 24 torres cruciformes de 60 niveles que componían en este reduccionista tipologismo binario (que recuerda a Giorgio Martini o a Filarete) para desarrollar un hábitat básico para albergar a 3 millones de habitantes, expresando por tanto la noción moderna (ingenua pero también autoritaria) que pretendía que el mero agrandamiento de ciertas ideas tipológicas arquitectónicas devinieran en ideas urbanas, noción que más tarde se obstinaría en aplicar a sus desarrollos esquemáticos o, en algunos casos, más desarrollados, para Bogotá, San Pablo, Río, Montevideo o Buenos Aires, y también en el proyecto Obus para la capital argelina.

Incluso en temas que ya parecían cerrados, como la modernidad de Le Corbusier, nuevas investigaciones como la de Beatriz Colominas<sup>20</sup> destacan el interés de LC en la colección y el museo, en la clasificación de la producción cultural y de productos industriales de uso cotidiano y en la proposición de funciones museográficas (como el *Museo de Crecimiento Ilimitado* o el *Mundaneum*) en que el propósito es ofrecer una versión desjerarquizada de la producción del mundo o en la vocación corbusierana de acumular y estudiar la objetología de la vida cotidiana –desde bidés a aviones, desde valijas y ficheros de oficina a casas prefabricadas, desde turbinas hasta ventiladores centrífugos– y su presentación publicitaria –LC era el encargado de conseguir la publicidad que financiaba la revista *L'Esprit Nouveau*–: es decir, una agenda que reinserta el supuesto énfasis de LC en la pura producción de proyectos vanguardistas en una dimensión poética, investigativa y experimental mucho más diversificada que lo conecta con aspectos y protagonistas centrales de las vanguardias estéticas de su tiempo, como Picabia o Duchamp. En este caso, Colominas compara la *Boite en valise* (las 20 cajas firmadas que reproducían a escala las obras principales de Duchamp) con la *Oeuvre Complete* que LC empieza a editar en Zúrich en 1930 o con la propia Fundación LC, virtualmente una colección de fenómenos del siglo XX tamizados por la voracidad cultural enciclopedista de su referente.

Es decir, obra como acción o procedimiento en lugar de *obra en sí*, incluso yendo más allá de la condición de la abstracción moderna que fijaba como valor preponderante de fruición de la obra no al entendimiento de su (perdida)

---

<sup>20</sup> Colominas, B., *Le Corbusier y Duchamp: el inseguro status del objeto*, incluido en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Madrid, 2006, p. 35.

mímesis, sino a la comprensión de su proceso conceptual y técnico de realización, pero que todavía no renunciaba a la cualidad cósmica de su condición de objeto-obra de arte.

Si bien el caso de Norman Bel Geddes alude más bien a un referente del *self-made americano* –el antiintelectual ingenioso protagonista de páginas de *Popular Mechanics*– y a un rol central, desde esa vocación de inventor en la fundación moderna del *industrial design* (y en cierta forma a encarnar el mito productivista que Giedion describirá muy encomiásticamente en su *Mecanization Take Command*, la contracara norteamericana de su *summa* europea), por tal clase de protagonismo también actúa en lo que aquí nombramos como “utopías urbanísticas del siglo de la modernidad”.

Bel Geddes en el 32 edita su libro *Horizons*, que no solo es una recopilación de sus trabajos, sino una reflexión de las primeras ideas sobre qué era el *industrial design* para el naciente capitalismo y para la multiplicación de los panes mecatrónicos del nuevo consumo.

Y de allí arranca una carrera fulgurante, en la cual diseña locomotoras para Burlington, camas de metal para Simmons, radios para Philco, estaciones de servicio para Mobil, interiores de cabina de avión para Panam y hasta el nuevo circo de tres pistas (el *3 ring-circus*) de los Ringling Brothers. El verdadero y absoluto diseñador americano, el creador de modos de vida...

Contratos millonarios le habilitan desarrollar el innovativo auto *Airflow* para la Chrysler en su división Plymouth-DeSoto, tanto un objeto de deseo de todos los ingenieros de punta (batía records de velocidad gracias a su concepto *streamlined* –la noción de aerodinamia que ofrecía Geddes– en las salinas de Utah) cuanto un flagrante fracaso comercial. Su segunda Guerra consistió en desarrollar hasta 8 naves de batalla para la IBM que se dedicaba

a conseguir entonces contratos de armamentos (dicho sea de paso, acumulación originaria en los 30-40 de las ulteriores empresas electrónicas), así como aviones livianos. Logros notables de un *designer* absolutamente lego, extraordinariamente intuitivo, audaz en las propuestas y capaz de sacarle todo el jugo posible a cualquier ingeniero serio.

Cuando se programaba la famosa expo mundial de Nueva York en 1939, se le ocurre proponerle a General Motors, a cambio de 7 millones de USD de la época, que presente en el evento una formidable maqueta de la ciudad del futuro, que iba a llamarse *Futurama* y que contenga notables proposiciones urbanísticas de este aficionado, que allí se despachó, por caso, con el diseño de unos 12 000 edificios y de 50 000 autos en miniatura, todos sus ensayos y mucho más.

La forma aerodinámica se multiplicaba en las geometrías mórbidas de los edificios corporativos –a la sazón muy encaminados en constituir una *gute form* urbana con esquinas redondeadas y gradientes edilicios, bastante más sensata, dicho sea de paso, que los enfoques ziguráticos que había inaugurado Raymond Hood en 1924 en su *skyscraper* American Radiator, aplicando a rajatablas la nueva normativa aprobada en 1916, todo bastante antes de los dibujos de Hugh Ferriss de 1922– y también desde luego en el *styling* de la enorme flota de vehículos a escala que, sin embargo, eran más estimulantes para su consumo que para su producción.

No se ha hablado demasiado del efecto teórico en el mundo del *urban design* de este engendro, pero lo cierto es que lo vieron cuatro millones de personas y seguramente anidó en el inconsciente colectivo de la generación de posguerra, entre ellos Walt Disney, de quien se dice que allí empezó a pensar en el maridaje entre realidad y ficción urbanas y en su proyecto Epcot.



## 2

### Lo técnico

#### 1. Construcción y expresión como autonomías y ensambles

El problema de *lo técnico* remite a un *saber-hacer* que podría desplegarse en dos esferas, la *construcción* (o la respuesta al imperativo tectónico y a la duración del objeto en uso; o sea, el modo de satisfacer a la vez la dupla *firmitas/utilitas* de Vitruvio, construir como respuesta al sostener/usar) y la *expresión* (como respuesta a la demanda del tercer ítem vitruviano *-venustas-*, es decir, satisfacción de un determinado imperativo de belleza *-históricamente mutable y contingente-*, pero también modo de garantizar la función comunicativa-informativa de la arquitectura sea o no un lenguaje). Ambas dimensiones, construcción y expresión, requieren técnicas, o sea, dispositivos que garanticen el tránsito de lo ideal a lo real.

Este par parece ir siempre junto en la historia de la arquitectura, aunque Nikolaus Pevsner desestimó como constructo arquitectónico lo que queda fuera de la conciencia expresiva, y Robert Venturi, por el contrario, se conformaba con satisfacer la función comunicativa (apología del *cobertizo decorado*), disociación explícita que explicaría para nosotros la emergencia histórica de la noción de “posmodernidad” (como ratificación de un cometido comunicacional de la arquitectura fuera de su estatuto de satisfacción moderna de necesidades básicas y como oscilación de la arquitectura=respuesta a un derecho bási-

co a la arquitectura=respuesta a una pulsión del orden simbólico-imaginario del deseo o *lacanismo* desprovisto del elemento de lo real). Pevsner apoyaba la doble técnica de construir y expresar, descartando la autonomía de ambas; Venturi planteó la posibilidad de arquitecturas únicamente dependientes de un saber comunicar o expresar.

La hegemonía del pensamiento posmoderno de la reconstrucción –con la paradoja técnica que supone– se explicaría en este derivar de lo técnico al montaje de la función comunicativa, o sea, a una concentración del saber-hacer en la instancia de expresión con su carga inherente de retórica. Reconstruir, en el diálogo recuperador de arquitecturas pasadas, tendría un rango técnico elemental que sería consolidar la ruina o el vestigio y un rango técnico superlativo que sería el de potenciar las funciones retórico-comunicativas de la cosa reconstruida o rescatada de su marginalidad.

En ese desplazamiento, lo técnico-constructivo se disocia de su anclaje sustantivo en una noción de obra arquitectónica vitruvianamente integrada a una función destinada a solucionar aspectos genéricos de la expresión (desde atributos de forma como transparencia o liviandad hasta exaltación de lo virtual-mediático en la esfera de los efectos especiales o al mero incremento de un impacto expresivo mediante el expediente del récord o el alarde).

Se trataría, pues, de revisar momentos o productos históricos técnicamente balanceados (sería el mundo clásico con un control cruzado de construcción-expresión) junto a momentos o productos tensados por *voluntad de forma* (Alois Riegl) o *de expresión* básicamente en torno del *episteme* barroco y de toda la problemática de la resolución de la apariencia.

Otra cuestión sería la disociación académica entre un *saber-constructivo* (que se apropia de la sistematización de los saberes científico-tecnológicos acuñados desde el siglo XVIII en adelante y que dio en llamarse la “cultura técnica del ingeniero”) y un *saber-expresivo* (en torno del eclecticismo entendido como la versatilidad estilística capaz de potenciar el cometido comunicacional de la arquitectura, campo muy estudiado por David Watkin<sup>21</sup> y sus teorías de la *moralidad arquitectónica*) y cómo este tema deriva al problema moderno de una cultura técnica interesada en expresar lo construido/construible, interesante programa que parte con la recomendación loosiana de extirpar el componente ornamental y que elabora aspectos como la apariencia de los materiales, la recuperación elitista de los saberes artesanales/vernaculares o una ingenua apología de una supuesta moralidad del artefacto industrial.

El *modo técnico* destaca como apología o reivindicación de la supremacía del *factum*, es decir, no de la ideación imaginaria previa u orbital a la realización de lo pensado/imaginado, sino de la valoración y entronización del *savoir faire* en cuanto capacidad específica de *saber hacer lo pensado/imaginado*. La conjunción fáctica o empírica de pensar y hacer, con prevalencia de una capacidad de alcance de realidad dada en el hacer, o sea, en hacer que exista lo imaginado, fue desplegada en la problemática griega de la *poiesis* –en cuanto justamente lo que conjuga y articula pensamiento y acción/realización– aunque se constituya en el saber hacer de la *tekné*, que así alcanza un rango de valor como consumación del pensar. El modo técnico de proyecto es así un *modo poiético-tecnico*; el modo que consume el atributo griego de poder hacer o consumir

---

<sup>21</sup> Watkin, D., *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, University of Chicago Press, Chicago, 1984/original 1977.

lo pensado sin que eso signifique discernir mayor relevancia a lo pensado o a lo realizado, sino en valorar el alcance económico y correcto de la articulación entre pensar y realizar, ejecutar o conformar (dar forma).

Sin embargo, esta supuesta proposición de un *modus operandi* que engloba ideación y realización no alcanzó a resolver, sino, más bien al contrario, a confrontar el dilema entre lo ideal y lo real que en cierta forma expresa la dialéctica entre Platón y Aristóteles en su doble vía de presentación de la metafísica, ese *más allá de la física* que podría decantar en valorar primordialmente la ideación o la realización tanto de las cosas como de los conceptos.

Definidas así las dos vías prácticas de la construcción y expresión y las dos vías metafísicas de la idea y la realidad, se despliega una historia del hacer en la cual impera la prueba y el error, las adaptaciones lentas de soluciones que van perfeccionándose y, por lo tanto, el ingreso al imaginario técnico del ideador de arquitectura de un cierto y variable capital de experiencia que en este caso no debe confundirse sin más con cultura histórico-proyectual, sino que debe entenderse como el conocimiento de modos histórico-poiéticos de resolver el pasaje proyectual de ideación a realización. Y como una consecuencia de esta disponibilidad de referencias lejanas en tiempo y espacio a formas diversas de actuaciones técnicas, puede aparecer la idea de las culturas de emporio que, en general, fueron vistas como apropiación de lenguajes, pero que con más precisión se trataría de procesos culturales que se apropian de lenguajes de expresión y procedimientos de construcción, de cuyas más altas cumbres históricas podrían dar cuenta las arquitecturas helenísticas, bizantinas y romanas, tal como se comentaron en otros pasajes las fuertes relevancias en cada caso de formaciones cuyas producciones son consecuencia, a menudo híbrida,

de diversas apropiaciones de referencias expresivas y constructivas y de lo técnico que abarcaría ambas direcciones. En casos como el helenístico, esa intención de conformar diferentes hibridaciones culturales puede que haya sido una de las matrices ideológico-políticas más relevantes de esas formaciones histórico-culturales. Y en la experiencia bizantina –fuera de las alternativas con que su historia osciló en relación con la cuestión de la expresión o el acogimiento o rechazo de las imagerías–, la cultura de emporio hace una acusada reelaboración de referencias de las microculturas sobre las que se diseñará el imperio, desde las eslavas y orientales hasta las tardorromanas.

La experiencia romana ha sido largamente presentada como un discurso sincrético de las diversas áreas políticas del Mare Nostrum tanto en la disponibilidad de referencias expresivas e invenciones tipológicas, como del aprovechamiento de materiales y procedimientos de las diversas regiones sobre las que imperó, así como de su reelaboración directamente dialogada con la experiencia griega tanto que dio lugar al fenómeno o concepto cultural híbrido definido como “lo grecolatino”. Ágoras, templos y conjuntos acropolitanos, teatros, palestras y liceos fueron estudiados y reelaborados cuando el urbanismo hipodámico tardío pasó a manualizar el diseño de las nuevas ciudades militares de expansión imperial, así como otros elementos de la vida urbana, ahora más compleja o cuasi metropolitana, tales como las termas, los foros o las soluciones habitacionales de las *domus* y las *insulas* fueron inventadas casi sin referencias. Pero, como veremos en otros pasajes, el imperativo del modo técnico en la cultura romana se manifestó en la relevancia del saber hacer visible, por caso, desde las prescripciones vitrubianas sobre cómo producir y representar un proyecto, hasta en las complejas y especializadas habilidades para practicar diversos *opus*, sobre

todo en las construcciones murarias: si bien *opus* quiere decir “obra”, los diversos *opus* referentes a formas técnicas de construir en modos alternativos deben vincularse con la incipiente emergencia técnica de los expertos en diversos modos de *opus*, de donde surgen en su asociación y preparación las federaciones o comunidades artesanas que decantarán en los gremios medievales que en Roma funcionaron como *collegium*.

La principal novedad filosófica del Medioevo será la teologización de Aristóteles tanto como el rechazo expreso del ideario platónico y el realismo aristotélico se organizará como racionalización de la fe, tanto en la tajante división agustiniana de la defectuosa ciudad terrenal y la empírea ciudad celestial, cuanto en la organización escolástica tomista que va a desarrollar del legado aristotélico diversos despliegues, tales como el mecanismo de traducción de ideas litúrgicas a nociones proyectuales (como fuera puntillosamente analizado por Panosfky) y la acuñación de una estética apoyada en el aforismo de Santo Tomás: “La belleza es el esplendor de la verdad”, en que la *verdad* es antes que nada la *verdad técnica* de establecer un correlato deductivo entre concepto y producto que Mies supo asumir como argumento de su filosofía proyectual, ratificando su educación católica en Aquisgrán, su ciudad natal, y su dual frecuentación de los rituales religiosos y del trabajo de la empresa familiar de cantería de piedra.

El modo técnico cobra singular manifestación en el Medioevo en la forma que resuelve la estructura catedralicia, pero no por su novedad técnico-innovativa (que en rigor no es más que un desarrollo experimental y refinamiento constructivo de aquello que había instalado el saber resolutivo románico), sino por la manera que tal resolución se aplicó a conseguir la mayor transparencia y ligereza (segregando esqueleto de plementos y haciendo

que la mayor parte de estos devinieran vitrales) a fin de alcanzar las pretensiones litúrgicas de capturar la luz y proveer una poderosa alegoría de la ascensión. Los maestros medievales procesan los avances de diseño estructural –hasta alcanzar el cénit técnico de materiales trabajando a la comprensión en los 49 metros de altura del coro de Beauvais, que quedó trunca a solo la construcción de esa parte–, pero lo hacen no como un fin en sí mismo, sino como el medio para desarrollar un instrumento teológico poderosamente operante en percepción del incrédulo o dador de gracia para el creyente.

Si en el Renacimiento lo técnico se aplica no tanto a la escasa innovación constructiva, sino al manejo de dispositivos de cálculo para resolver la composición en plantas y alzados según principios de regulación geométrica armoniosa y para establecer módulos perspectívos, en la etapa barroca –más allá de algún experimentalismo que articula avances matemáticos y precientíficos con soluciones estructurales, por ejemplo, en Guarini–, lo técnico estará asociado a las novedades capaces de ayudar a la urbanidad teatral y a la concepción virtual de lo espacial dentro del generalizado interés en montar escenas de imagen-espectáculo, por caso, en las *trampas de ojo* de Andrea Pozzo.

Fuera que el enciclopedismo dio sustento a nuestra caracterización del modo iluminista y toda la proyectualidad inherente a la serialidad y al archivo, está claro también que el vasto proceso cognitivo de la *Encyclopedie* se basó sobre la confianza sistematizadora de esa arqueología de la ciencia moderna que fue el siglo XVIII en su proliferación de catálogos y ordenaciones del saber preexistente que Foucault describió en su *Las palabras y las cosas* como la tentación cartográfica absoluta devenida de las diversas taxonomías desplegadas por las nacientes ciencias del

lenguaje, la vida o el intercambio. En esa omnívora voluntad clasificatoria, hay un espacio preferente para ofrecer un completo panorama de los diversos sistemas de los procesos y los productos, y la enciclopedia tiene así, por caso, innumerables láminas descriptivas de las diversas vías de producción de objetos (desde panaderías o ebanisterías hasta fraguas y tapicerías, con un detalle minucioso de herramientas y procesos de producción), así como otras tantas que registran en pretensión abarcativa y clasificadora todo tipo de productos (desde zapatos a calderas, desde vestimentas a embarcaciones), y todo ello con la finalidad didáctica de garantizar el conocimiento de cualquier modo técnico de pensar y producir acciones, transformaciones y producciones.

El otro plano sustantivo del campo intelectual inherente al modo técnico de proyecto y concomitante con el discurso iluminista es el atribuible al despliegue del cientificismo y todo aquello resultante de los desarrollos de las ciencias y las tecnologías, en las cuales se asentarán los grandes desarrollos económicos del inicio de la modernidad.

Algunos inventos sustantivos de tal despliegue son en verdad bastante tempranos, como la máquina de vapor de Newcomen, de 1712 o la sembradora de Tull, de 1731, ambos dispositivos de recurrente incidencia en el desarrollo respectivo de las economías mineras y agrarias. Las máquinas de vapor alcanzarán, sin embargo, su plena aplicación recién en 1770, con las invenciones de John Smeaton, casi el fundador de la ingeniería en Inglaterra.

Es curioso comprobar el escaso desarrollo científico que hasta fines del siglo XVIII se tenía en Inglaterra, donde prevalecía una fuerte tendencia experimental distante de la teoría sistemática: el cemento hidráulico, por ejemplo, se descubrió casi casualmente al tener que afrontarse en

1775 la construcción del faro de Eddystone. Es así que los ingenieros casi no existían en Inglaterra, tanto que el puente de Westminster en 1730 debió ser proyectado por Babely, un francés.

Estos profesionales, cuya profesión probablemente fue fuertemente impulsada por el citado Smeaton, solían reunirse en una taberna cercana al Parlamento, donde se apostaban estos casi aventureros pragmáticos a la espera de noticias sobre alguna obra en la que pudiera necesitarse sus servicios. James Watt, que descubrió en 1770 el motor de vapor continuo, con varios cilindros, era uno de ellos, aunque en 1780 armó una empresa, la Boulton-Watt en Birmingham, que rápidamente industrializaría sus motores de usos múltiples en la industria.

Por otra parte, Abraham Darby, un herrero, pone en marcha los procedimientos de la fundición mediante hornos a coque hacia 1700, con una rápida aplicación al pre-moldeo de piezas que usará para armar puentes. El desarrollo de la siderurgia será rápido e importante, puesto que, a principios del siglo XIX, John Wilkinson, un industrial inglés, se encuentra asesorando las instalaciones de las plantas francesas de Le Creusot.

Francia domina la ciencia, por ejemplo, a través de la enseñanza de Monge en la École Polytechnique hacia 1795, pero los ingleses lideran el desarrollo tecnológico concreto. Arkwright, que en 1770 inventa una hiladora mecánica, las llamadas *jennies*, o Hargreaves, que poco antes había diseñado una nueva clase de telar vertical, los *mules*, son exponentes de estos saberes empíricos fuertemente influyentes del curso de la Revolución Industrial y de la concreción de formas de producción verdaderamente industrializadas.

Unos 40 años después de su invención ya se habían vendido casi 29 000 *mules*, por lo cual también era un negocio en sí mismo la producción industrializada de los nuevos medios de producción. Por lo demás, las redes de relaciones entre estos pioneros del industrialismo multiplicaban los efectos de las novedades tecnológicas.

Strutt, socio del productor de las *jennies*, Arkwright, diseña unos sistemas de fábricas textiles montadas sobre formas de energía hidráulica, en sus instalaciones de Belper, cerca de Manchester, donde, por otra parte, junto a otros *industriales intelectuales* como Watt, Ewart o Lee, se propician formas de reformismo social, ciertamente influenciadas por los *philosophes* franceses, y que deberían generar normas de moderación del capitalismo salvaje.

William Strutt, hermano del arriba citado, inventa unas construcciones de ladrillo sobre la base de arcos ladrilleros montados sobre columnas y barras de hierro, sistema que en 1795 le permite desarrollar un tipo edilicio de 6 pisos de altura, barato y de construcción veloz, que se constituirá en el prototipo de los edificios industriales y depósitos portuarios ingleses, cabales representantes de la *vernacule functional tradition* dentro de la historia de la arquitectura británica y exportada, por cierto, a numerosos países.

Lo singular de este desarrollo tecnocientífico iniciado a fines del siglo XVIII será el avance vertiginoso de las invenciones, sus rápidas aplicaciones tecnológicas, la formación de redes de inventores e inventos (lo que potenciaba notablemente sus aplicaciones), y la característica intensamente pragmática y experimental de estos primitivos ingenieros, fuertemente involucrados en el destino empresarial de sus aportaciones y decididos a obtener lucro inmediato a partir de ellas. El modo técnico de pro-

yecto cobra gran significación en torno de este auge de las novedades científicas y sus aplicaciones en que se funda, si cabe, la noción moderna de tecnología.

Desde estos episodios fundacionales, se diría que la modernidad técnica presenta tres circunstancias de innovación en que se basará su espectacular desenvolvimiento. En primer término, el interés cultural de innovar en referencia a la altura, la transparencia y la liviandad de las construcciones, lo que dará pie al desarrollo de las estructuras metálicas y la invención del norteamericano Elisha Otis, quien en 1852 patentó su ascensor, al interés multiplicado en utilizar el vidrio como material de tabicamiento externo e interno e incluso material estructural en los entresijos vítreos y en indagar sobre la sección mínima basada en cálculo más ajustado y uso de materiales livianos como aleaciones metálicas, aluminio o componentes de madera o yeso.

En segundo término, toda la modernidad técnica inherente a indagar en alternativas ligadas a mejoras de los movimientos (que van desde las investigaciones de Marey y Muybridge hasta la invención de los dispositivos de simulación de movimiento, el principal de los cuales será el cine, y toda la innovación ligada al movimiento de personas y cosas desde los *tapis roulants* hasta toda clase de vehículos) y a maximizaciones y optimizaciones de las prestaciones, o sea, aquello que pone en juego todo el discurso funcionalista, desde el análisis de dimensiones mínimas de locales hasta la estipulación de condiciones biológicas y mecánicas en la definición de las funciones, sobre todo las ligadas a cuestiones complejas como las industriales o sanitarias, pero también a la parte tecnológica de la vivienda centrada en el diseño científico de cocinas y baños y en el desarrollo del confort mecánico de los *gadgets*.

En tercer término, la modernidad técnica se expresará en el vertiginoso tránsito del cambio de paradigma tecnológico que pasa de la mecánica a la electricidad y de esta a la electrónica, como lo describe el estudio de Luis Fernández Galiano acerca de una especie de *historia técnica* de la arquitectura moderna<sup>22</sup>.

Si bien lo técnico se articula fuertemente con la voluntad de reforma social en el núcleo proposicional del movimiento moderno<sup>23</sup>, también será verificable que la historia de la declinación de la modernidad o su desemboque en la llamada “posmodernidad” implicará a la vez una intensificación de investigación técnica y un avance de sus desarrollos junto a la ruptura del canon moderno según el cual lo expresivo es meramente la presentación de lo técnico en sus procesos y resultados para desembocar directamente en la apología de una retórica de la técnica en aquellas formulaciones proyectuales encuadrables en lo llamado *high-technology*, como lo presentamos alrededor de la idea de la lógica productiva o tecnologista<sup>24</sup>.

Pero ese desemboque frívolo del modo técnico en una pura exaltación de su potencia retórica es acompañado por otras derivas de tal modo: por una parte, el arribo a una condición de autopoiesis técnica y al desarrollo de las llamadas “arquitecturas inteligentes” (que no sería sino la producción de objetos hipersensibles e hipersensorizados para establecer vínculos operativos entre usuario y edificio, de forma que lo convierte a este en interactivo y mutable según el procesamiento de estímulos) y, por otra, al arribo

---

<sup>22</sup> Fernández Galiano, L., *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*, Alianza, Madrid, 1991.

<sup>23</sup> Nuestro *Cultura técnica y Utopías sociales. Una historia de la arquitectura moderna* (Concentra, Buenos Aires, 2000) ya desde su título presenta la modernidad arquitectónica como un fruto de las diversas intenciones de articular nueva técnica y nueva sociedad.

<sup>24</sup> Fernández, R., *Lógicas del proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007.

de una llamada “crisis de sustentabilidad”, cuya caracterización estaría vinculada a los estragos ambientales del exceso de técnica, junto a lo cual emergen tanto posturas alternativas o ecotécnicas cuanto el creciente rechazo de la autonomía técnica ligada al anterior fenómeno de la auto-poiésis no subjetiva.

En la interpretación del pensamiento posmetafísico de Heidegger que hace Vattimo<sup>25</sup>, una condición de modernidad es la institución de lo tecnológico como *ontología de la actualidad*, por lo que estamos atravesando una instancia del *ser en la tecnología* hacia el *ser por la tecnología*. La pérdida de *calidad* del ser –el núcleo de la *caída* de la ontología– viene dado, en parte, por la pérdida de la condición histórica meramente *instrumental* de la tecnología, y esta circunstancia central de la modernidad viene a caracterizar un momento filosófico pos o transmoderno cuya entidad radica en el avasallamiento de lo humano por lo tecnológico. El eje del planteamiento prohitleriano de Heidegger<sup>26</sup>, aunque sea de muy rebuscada presentación e imposible justificación, es la suposición de que este régimen, en su característica fundacional de *vuelta a la patria de la tierra*, se erigía como defensa de la entronización de la tecnología en los contrapuestos regímenes capitalista y comunista: desde esta perspectiva, el filósofo de Friburgo avalaba *defensivamente* una actitud política aparentemente distanciada de la hipervaloración de la técnica sobre el ser. Postura que se ocupó Adorno de cuestionar, cuando examinó el régimen nacionalsocialista como uno de los momentos culminantes del imperio de la racionalidad

---

<sup>25</sup> Vattimo, G., “Postmodernidad, tecnología, ontología”, ensayo incluido en F. Jarauta (ed.), *Otra mirada sobre la época*, COAAT-Yebra, Murcia, 1994, pp. 67-85.

<sup>26</sup> Véase, sobre este polémico flanco del pensamiento heideggeriano, el muy crítico y documentado libro de Farías, V., *Heidegger y el nazismo*, FCE-Akal, Santiago de Chile, 1998.

tecnológica –ejemplificable en la perfección de los campos de exterminio– con lo que, paradójicamente, se confirma la presunción heideggeriana de lo racional-tecnológico como discurso avasallante y exterminador del ser.

Una cierta historicidad de la ontología (del ser) lo identifica a este *en situación*: se es, en un cierto contexto situacional que vino provisto en la modernidad, por un *impresionismo* sociológico (Lukács, Simmel, Bloch, Benjamin, Adorno, Heidegger, Habermas), según el cual el ser no es sino en cuanto a un *estado relacional del tipo sujeto/objeto*, en el que la modernidad viene a instituir fundamentalmente un cambio en la condición de los *objetos* y, por tanto, indirectamente del sujeto y del ser relacional. Véase al respecto toda la teoría crítica aplicada sobre la transformación moderna del objeto: *mercancía* en Marx-Adorno, *fetiche* en Marx-Freud.

Incluso, desde aquella temprana emergencia germánica de un discurso *científico* de la *sociología* –sobre todo en Simmel–, lo social no puede sino constituirse en la circunstancia de una *nueva condición ambiental del mundo* –la *vida nerviosa* de las ciudades metropolitanas, según Simmel, o también su caracterización del *mundo de la moda* como reformulador de lo social–, pero una condición ambiental cada vez más estipulada por la significación de lo objetivo-objetual del mundo (un mundo cada vez más formalizado por la yuxtaposición matérico-simbólica de mercancías y fetiches), presión determinante de lo social como discursividad interactiva de seres y cosas (Habermas, Luhman) cuya condición se obtiene y establece a *expensas de lo subjetivo*.

El enfoque también fundador de la ciencia sociológica en Tonnies y Durkheim se basa asimismo –en la novedad histórica moderna del desplazamiento de la noción tradicional de *gemeinschaft* o comunidad a la moderna de

*gesellschaft* o sociedad– en una nueva realidad relacional de seres y cosas según la cual la antigua preeminencia intersubjetiva y solidarista de la *comunidad* queda trastocada en interacciones discursivas e institucionales que tienden, en la nueva concepción de la *sociedad*, a estipular condiciones de relaciones entre seres y cosas, mediante un reconocimiento de la importancia creciente de estas en el mundo socioeconómico (mercancías) y en el mundo psicossimbólico (fetiches).

La variación del objeto hace, según Heidegger, que el ser ya no *sea*, sino que *se dé* o *acontezca*, en el concepto de “apertura” (*ge-schinken*) del sujeto ante el neobjeto moderno. En la noción de *ge-schinken*, si bien emerge una transformación del ser percipiente, incluso a través de procedimientos como los que W. Benjamin llamaba “de iluminación profana” o *shock*, lo sustantivo es la importancia del objeto, que tiende a alterar *técnicamente* al percipiente. Las novedades objetuales de la modernidad –como, por ejemplo, el cine o, aun antes, los panoramas y la fotografía seriada– no son estrictamente, dado su *realismo* o, más bien, su *manipulación tecnológica de lo real*, transformaciones *estéticas* profundas, sino más bien *innovaciones técnicas* que, aun al precio de re-presentar lo objetivo-real del mundo y hasta arribando a un estado de desmaterialidad o irrealidad o llegar a la *virtualidad* de lo objetual, consuman una subyugación del ser y un recondicionamiento de este a *ser en lo técnico* de la re-presentación del mundo objetivo.

Así se *es* históricamente, en cuanto presencia en lo actual, y lo actual tiende a *poseer* o *determinar al ser* en la actualidad omnipresente y avasallante de los *objetos de la técnica*. Este devenir de la metafísica se convierte en el triunfo de la tecnología, y el ser actual, cosificado, no solo quedará determinado por la voluntad de poder, la violencia y la obstrucción de la libertad, sino que adquiere su

consistencia histórica en torno de la fragmentación y la especialización de los lenguajes científicos y de las capacidades técnicas.

Se opera el pasaje de la *apertura* (*ge-schinken*) a la *disposición* (*ge-stell*), entendible como apertura al poner, disponer, imponer, componer, es decir, lo propio de la técnica moderna. El *ge-stell* primario de la modernidad parece todavía dominado por el modelo del *motor* –es decir, la ampliación y reproducción de la fuerza–, pero podría, y de hecho así ocurre, trasladarse al modelo informático-comunicacional.

Lo *puesto* de la raíz *stell* es, en sí, la manifestación del triunfo de lo técnico-matérico y el anuncio de unos procederes de hacer *obras de arte* en la modernidad, donde cada vez más importa la *obra* (el hacer-la) que el *arte* (como sustancia, sobre todo en torno de aquello que Kant se proponía *juzgar*) y donde los *procedimientos* –la composición, la disposición, etc.– dan cuenta del cambio del sujeto en la relevancia de la relación entre este y el mundo, un mundo técnico susceptible de enajenar la entidad del ser de *lo perceptual* del *schinken* a *lo cósmico* del *stell*.

Una vez más fue Adorno en su definitiva presentación de la condición estética de la obra de arte moderna<sup>27</sup> quien advirtió que había que centrar la valoración de las innovaciones de lo estético-moderno ya no en los *contenidos* ni en la *función de representación*, sino en los *procedimientos materiales otorgadores de forma* (o *entidad objetiva*) a la *obra*: procedimientos que, como el *montaje* del cine de Eisenstein, el *collage* de la pintura de Braque o Heartfield, el *extrañamiento* de los *objets trouvée* de Duchamp o el *distanziado* de los teatros de Brecht, *cruel* de Artaud o *absurdo* de Beckett, el *azar objetivo* de la poesía de Breton o el

---

<sup>27</sup> Adorno, T. W., *Teoría estética*, Hyspamérica, Barcelona, 1972.

*método paranoico-crítico* de la plástica de Dalí, son finalmente lo único realmente nuevo de la modernidad, novedad que, reiteramos, está del lado de una mayor *relevancia técnica* del polo *objetual* en la relación sujeto-objeto. En este sentido, la *positividad* que Adorno le adjudica al arte moderno es precisamente su *tentativa negativa* de abolir la condición de *mercancía* de las cosas, una de las facetas de subyugación técnica del ser que arriba mencionábamos junto a la importancia de la condición fetichista de esas cosas, que a la vez eran mercancías. Tentativa, por otra parte, encarnada en la fuga crítica de las sucesivas vanguardias y que, en el contexto general de la evolución del capitalismo como instancia histórica civilizatoria, tenía destino de fracaso según el razonamiento adorniano.

En términos de redefinición y confirmación de la metafísica, esta expansión de lo objetivo del mundo se conjuga empero con una tendencia irresistible a disolver la objetividad de los objetos en *abstracciones* –eso ocurrió con la acuñación de conceptos abstractos como los de “mercancía” y “fetiche”, dos abstracciones necesarias para situar, mediante mediaciones conceptuales, lo cósmico en el mundo de los intercambios de valores y el mundo simbólico– y, por tanto, con un *debilitamiento del principio de realidad* y la *multiplicación de lo interpretativo*. Los principales constructores de este proceso estrictamente moderno<sup>28</sup> son Freud y su sucesor, Lacan, los más relevantes *maestros de la sospecha* de la modernidad, sospecha que tensa siempre la función descifradora o hermenéutica de la interpretación.

A todo ello, hay que reaccionar, dirá Heidegger, glosado por Vattimo, entre otras cosas, en torno de una ontología *débil* que tienda a desvanecer la preeminencia y la

---

<sup>28</sup> Lyotard, J. F., *Discurso, figura*, G. Gilli, Barcelona, 1974.

autonomía de lo técnico. Aun o sobre todo en la significación renovada de la tarea hermenéutica, debería reemerger la importancia del ser<sup>29</sup> (aquel que ejerce la sospecha y practica la interpretación).

Así, hay que situar la legalidad histórica de la tecnología como expresión del triunfo moderno de la metafísica: un nuevo *ser por, para y en los objetos de la técnica*.

La racionalidad tecnológica se instituyó históricamente como una retroalimentación continua de métodos, ciencias y acciones. Desde ese punto de vista, la tecnología debe *desnaturalizarse*, o sea, definirse en su historicidad inherente, explicable, por ejemplo, en el avance de la división del trabajo, en la especificidad creciente del saber tecnológico y en el avance de la racionalidad instrumental, que redefine continuamente los medios para alcanzar fines. Obviamente, la tecnología es consustancial al desarrollo histórico de lo humano, y hay historicidad –por ejemplo, desarrollos como el pasaje de lo nómada a lo agrícola-pastoril, o de lo aldeano-rural a lo urbano– porque hay tecnología como posibilidad de instrumentación de un cambio sustantivo en las relaciones entre lo social y lo natural y en las relaciones intrasociales. Marx construye la base de su teoría materialista-histórica en torno de ese doble proceso de transformaciones históricas evolutivas signadas por lo tecnológico: los modos productivos –que significan formas de relación entre lo social y lo natural, según las cuales, y mediante artificios tecnológicos, pueden consumarse clases diferentes de apropiación social de la naturaleza– y las relaciones de producción –que establecerán diferentes relaciones entre capas o estratos del mundo social según su dominio, posesión o control de los medios tecnológicos de producción y de las utilidades

---

<sup>29</sup> Gadamer, H. G., *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1992.

que estos produzcan-. Lo que sin embargo es moderno –en la terminología marxista, como vinculado al alcance del modo productivo capitalista comercial– es la entronización de una racionalidad tecnológica, de una racionalidad que arranca con la metodocidad cartesiana y culmina con la relevancia de la racionalidad instrumental weberiana. En este decurso, lo tecnológico pierde su accesoriedad instrumental y alcanza una dimensión final o teleológica, cuya expresión histórica será el advenimiento del mundo de lo industrial.

Pero el desarrollo de la tecnología avanza todavía más, en la imposición de sistemas de *controles de y sobre los sujetos*, como consecuencia de fines regulatorios impuestos por los propios problemas tecnológicos. La tecnología debe inventar los sistemas *correctivos* –una *segunda tecnología*– de aquellos problemas que infringe a la sociedad a lo largo de la historia. Pero esto lleva, progresivamente, a la *autonomía de la tecnología*, frente a la exigencia de nuevos límites o escenarios de control.

En este proceso ocurren algunas cosas significativas, como indica, entre otros, el sociólogo alemán N. Luhmann<sup>30</sup>: dado que siempre sería posible concebir la irrupción de una *segunda tecnología* susceptible de corregir los defectos de la *primera*, el desarrollo histórico moderno se caracterizará por un aumento sostenido de la *toma de riesgos* y por un acercamiento siempre mayor hacia posibles escenarios tecnológicamente catastróficos. Este proceder histórico, siempre tributario de la aportación de soluciones tecnológicas o confiado en estas, se apoya en la infinita propensión a confiar ciegamente en los descubrimientos de la ciencia. Lo que en el mundo preindustrial –por ejemplo, en el Medioevo– se asignaba al *reino del peligro*, cuya

---

<sup>30</sup> Luhmann, N., *Sociología del riesgo*, Universidad Iberoamericana, Guadalajara, México, 1991.

única conjuración posible se reservaba a la religión, en el mundo industrial y posindustrial se ubica en el *territorio del riesgo*, cuya gestión se adjudica *racionalmente* a la *esfera de la ciencia*: de allí que se ha podido otorgar a esta una posición prácticamente sustitutiva de las funciones tradicionalmente cubiertas por el pensamiento mítico-religioso, y de allí además cierta característica neorreligiosa o mítica de la ciencia (por ejemplo, en el uso generalizado de *metáforas* o en la aceptación de métodos azarosos de invención científica como la *serendipity*). Por eso pensadores o filósofos de la ciencia, como J. Wagensberg<sup>31</sup>, aluden a la necesidad de rearticular religión, arte y ciencia, pero ahora dentro de un *ámbito ampliado de la ciencia*, en el cual discurre la modernidad del saber y del poder.

La *racionalidad* de la tecnología –o más bien del *desarrollo tecnológico*– puede así ser tanto *consistente* como *ilegítima*: el desarrollo tecnológico *consistente* puede solucionar, por ejemplo, el cáncer de piel de la exposición a una radiación nuclear generada como consecuencia de una decisión tecnológica *ilegítima*, y ese modelo de consistencia/ilegitimidad avala toda la lógica del desarrollo científico. Lo ejemplifica muy bien I. Illich<sup>32</sup> en su paradoja del automóvil: dedicamos unas 2 000 horas anuales en trabajar para adquirirlo y mantenerlo y en estar dentro de uno de ellos, con el cual realizamos unos 10 000 kilómetros al año. La velocidad resultante del cociente entre ambos factores arroja la cifra de 5 km/hora, que es exactamente la velocidad que se obtiene caminando.

---

<sup>31</sup> Wagensberg, J., *Ideas para la imaginación impura*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998.

<sup>32</sup> Illich, I., *Energía y equidad*, seguido de *El desempleo creador*, Posada, México, 1980.

Esta tendencia históricamente irresistible a la autonomía de la tecnología y a su infinita capacidad por resolver los problemas que suscita indirectamente, con nueva tecnología, tiene varios efectos en la conciencia proyectual, como la tendencia a una fragmentación de su concepción en una serie infinitamente abierta de soluciones o la internalización de la experimentalidad en la *performance* del usuario. Puede haber, además, una tendencia teóricamente infinita a aumentar el *riesgo* de una solución tecnológica (multiplicando los mecanismos de control) y la internalización de una dimensión metatecnológica en el diseño, basada en la normalización de comportamientos rutinirizados, por alguna razón, preferentemente, la efectividad<sup>33</sup>. Es muy interesante cómo Broncano analiza el desarrollo histórico proyectual de un objeto elemental, como la rueda de un carro, dentro de un esquema que para la arquitectura y el urbanismo fue análogamente recorrido por la teoría de los *patterns* acuñada por C. Alexander.<sup>34</sup>

Un ejemplo ya canónico de esta tendencia creciente a la autonomización de la tecnología –respecto de los sujetos que deberían operarla o servirse de ella– está dado en el arribo a los dispositivos denominados “de inteligencia artificial”, dispositivos susceptibles de tomar cierta clase de decisión en conocimiento de un *quántum* determinado (teóricamente infinito) de información. Sería el caso de los llamados “objetos TTT” (*things that think*), desarrollados en el laboratorio de inteligencia artificial del MIT; por

---

<sup>33</sup> Broncano, F., “Las bases pragmáticas de la racionalidad tecnológica”, ensayo en revista *Anthropos* 94-5, Barcelona, 1989, pp. 99-109.

<sup>34</sup> Inicialmente en su *Notas sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1970.

ejemplo, un placar que, con información climática automática, decide por mí, cada mañana, cómo debo vestirme<sup>35</sup>.

El paradigma de la inteligencia artificial, como marco explicativo de la tendencia autonómica del desarrollo tecnológico, propone varias perspectivas de redefinición de las lógicas proyectuales de dominante tecnológica.

Lo primero sería la idea de la *función autocorrectiva* u *homeostática* según la cual un conjunto adecuado de sensores y dispositivos de control podría corregir permanente y variablemente el conjunto de prestaciones de un artefacto edilicio o de un objeto en general. Desde esta perspectiva, el proyecto puede tornarse en *posvitrubiano* (desaparecen las exigencias de *firmitas*, *venustas* y *utilitas*) al desglosarse en un repertorio de prestaciones técnicas. Un efecto de esta cualidad se obtuvo, por ejemplo, en la guerra de Vietnam, donde la necesidad de realizar cirugía de alta complejidad en una carpa en medio de la selva terminó por demostrar la posibilidad de transformar un aparato complejo –por ejemplo, un hospital tipo trama– en un manojo de inyecciones de fluidos y energías diversas que garantizaban un conjunto transitorio de *prestaciones* (humedad, desinfección, temperatura, aire comprimido, rayos laser, etc.) sobre la base de aparatos portátiles y armables o enchufables.

Lo segundo, consecuente de lo que acabamos de marcar, es la posible fragmentación del proceso proyectual en la aportación de *microsoluciones* específicas para cada problema proyectual (un adhesivo de alta capacidad para formas de alabeados complejos, un regulador de freno de un ascensor ultrarrápido, un holograma que pueda sustituir ilusoriamente un muro o una fachada, etc.). Desde este

---

<sup>35</sup> Negroponte, N., *Ser digital*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

punto de vista, diríamos que se asiste al fin del modelo brunelleschiano del *control centralizado* del proyecto y la eventual recaída en una nueva multiplicidad de *decisores externos* casi equivalentes a los gremios medievales, pero de mucha mayor *capacidad fáustica*.

En esta perspectiva, el contenido de innovación y verdad del proyecto queda supeditado a una confluencia cuasi *fortuita* de *solucionadores* expertos en problemas determinados: es el papel que, por caso, tienen el consultor tecnológico Ian Ritchie, la experta en luminotecnia Helen Searing o el ingeniero Ove Arup dentro de obras atribuidas a autores que, como Foster, Rogers, Grimshaw-Farrell, Piano o Von Sprelsken, quizá hayan sido beneficiarios sustanciales de una creatividad fragmentada y especializada.

Sin embargo, este supuesto *factor de disponibilidad* de nuevas aportaciones fragmentarias del pensamiento tecnológico solucionador se transformaría –según nuestra hipótesis– no tanto en un reservorio, sino en un *marco de imposición*, sobre todo de cara a las necesidades de estipular condiciones de novedad-competitividad en el mundo dominado por exigencias de mercado. El proyecto recae en una situación de *demanda utópica de prestaciones* o *cualidades* –el edificio más *alto, esbelto, liviano, transparente, transformado*, etc.– cuya realización depende en forma determinante de las aportaciones de aquellos *solucionadores*, pero también al revés: *ideas fragmentarias* –como un adhesivo ultrarresistente, una nueva aleación metálica o un plástico de deformación inteligente– concebidas al margen de hipótesis o exigencias proyectuales se convierten en puntos de partida y condiciones básicas de un proceso proyectual por cierto dependiente de las características de dichas ideas extraprojectuales.

La arquitectura puede ser reconceptualizada como metáforas del *mundo natural* (*organismos*) o del *mundo artificial* (*mecanismos*), que a su vez han sido pensados como metáforas de evolución lenta y rápida, respectivamente (Fernández Galiano<sup>36</sup>).

Ciertos tipos de *máquinas* (mecánicas, térmicas y cibernéticas, según su evolución histórica) se corresponden respectivamente con entidades *organizacionales* (mecanismo, motor, autómatas o robots), con formas de *energía* (trabajo, calor, energía), con referencias *corporales* (anatomía, alimentación, inteligencia) y con algunos *proyectistas tecnológicos* característicos (Leonardo, Watt, Wiener).

En los discursos de las novelas utópicas, suelen plantearse estas conceptualizaciones, por ejemplo, en *Erewhom*, de S. Butler (1842), donde aparecen descritas máquinas entendibles como extensiones *orgánicas* y máquinas o *megamáquinas* propuestas como metáforas sociales y de toda una definición operante dada en *lo maquinial*, *lo maquinante*, *la máquina viva* autónoma, etc.

Todo este discurso tecno-energético ha establecido la posibilidad de una arquitectura *termodinámica*, desplegable en propuestas de tipo *heliotécnico* (según el modelo mecánico con que Wright concebía la centralidad del fuego) o de tipo *bioclimático* (según la regulación orgánica de Le Corbusier respecto de la luz y energía solar). Estas diferencias técnicas en la concepción tecnológica en Wright y Le Corbusier –y en el mayor adelanto técnico del primero, vista su temprana utilización de principios del acondicionamiento técnico forzado del aire en algunas casas de Oak Park y en el edificio Larkin– encuentran, sin embargo,

---

<sup>36</sup> Fernández Galiano, L., "Organismos y mecanismos: metáforas de la arquitectura", capítulo 5 de su libro *El fuego y la memoria*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 129-161.

semejanzas tanto en la común creencia acerca del determinismo biotécnico como en la confianza en la posibilidad de una arquitectura resuelta en el modelo taylorizado (casas *Usonian*, casas *Domino*). De estas aproximaciones devienen tanto la noción de una *estética técnica* –exacerbada y autonomizada en los discursos *high-tech*–, como la confianza en un *genius locci* climático-técnico y, por tanto, sociocultural y natural, que, sin embargo, comenzará a contraponerse con un pensamiento proyectual ambientalista que, en el análisis de las condiciones de energía y sitio, devendrá como antitecnológico.

Al contrario de lo que podría suponerse, las expresiones de la llamada *high-tech* –“alta tecnología”– no deben entenderse como culminación de la racionalidad tecnológica, sino más bien al revés (Paricio<sup>37</sup>). Lo *high-tech* debería considerarse más como una iconografía o una retórica publicitariamente persuasiva, que como un grado superlativo de la razón técnica. El concepto de *high* (“alto”) –que también se usa en la moda (*alta costura*), en la competitividad deportiva y ahora también empresarial (*alta competencia*) y en las prestaciones técnicas (por ejemplo, *alta fidelidad*, en un equipo de música)– funciona como un criterio de diferenciación y, a veces, como estamento de experimentación y prueba para una reproducción *menos alta*, siempre con un afán identificatorio y diferencial que mejore el posicionamiento comercial de una marca: Renault suele hacer una promoción de venta de sus autos de calle, el lunes a la mañana, explotando el éxito de sus motores de alta competencia deportiva el domingo previo.

Desde este punto de vista, se exalta así la condición de *artificio*, de desmesura superadora de estándares o condiciones normales de prestación de un material o

---

<sup>37</sup> Paricio, I., “Arquitecturas *high-tech*. Entre la alta costura y la alta competición”, ensayo en revista *Arquitectura Viva*, 4, Madrid, 1989, pp. 11-14.

servicio. En consecuencia, una de las características del perfil *high-tech* es su difícil o imposible reproducibilidad, su búsqueda de *performances* ajenas a toda comparación emulativa. Por ello, cabe distinguir con precisión la lógica tecnologista sesgada hacia la *high-tech performance* de la mera lógica constructiva, y a menudo se oponen (por ejemplo, en el consumo de energía o en el uso no convencional de materiales como las aleaciones aeronáuticas o el vidrio estructural, etc.).

El caso del Centro Pompidou es un temprano exponente de esta *i-lógica*, que tiene *honestidad* en la exposición del edificio (se presenta como un artefacto metálico) y *des-honestidad* e *ineficiencia* en su forma de producción (las piezas principales se realizaron como piezas de fundición y, por lo tanto, debieron ejecutarse en Gran Bretaña, por lo que los costos de traslado y manipulación dentro de París fueron casi tanto como los de producción, las piezas debieron revestirse con compuestos ignífugos de base asbestocementicia y luego fueron enchapados en lámina de acero para *recuperar* su apariencia, etc.). El lema de esta lógica *high-tech* parece ser “Lo que puede hacerse”, por razones de imagen, “debe hacerse” (a cualquier costo/tiempo).

En el Museo de las Ciencias de La Villette, de A. Feinsilber, también se utilizaron los compuestos superpuestos de metal, hormigón y chapa aparente de acero, lo que evoca, asimismo, aquella original tradición de retórica enmascaradora de la tecnología que paradójicamente había sido puesta en marcha por Mies, el profeta del *less is more*, en su invención de los *mullions* emblemáticos del *curtain-wall* del Seagram Building.

El edificio londinense Lloyd's, de R. Rogers, contiene también su serie de *performances* de discutible racionalidad: los ascensores exentos y transparentes debieron recibir cristales estructurales capaces de soportar vientos de

hasta 150 km/hora, su alta velocidad requiere frenos tipo *flaps* de avión, la organización *eviscerada* del edificio, con su alta fragmentación de elementos servidos, y la proliferación autónoma de torres de servicios multiplica los perímetros subiendo los costes de revestimientos expuestos y la exigencia térmica de acondicionamiento, etc. Aquí también reaparece el efecto de *sorpresa*, rayano en la búsqueda de pseudosoluciones que resuelven, en realidad, pseudo-problemas formulados en el proyecto, de modo de garantizar anticonvencionalidad funcional y utilización de altas prestaciones. Un caso fundante de esta lógica sorpresiva, como causal de generación de identidad entre edificio y empresa, fue el pequeño bloque neoyorquino de la *Ford Foundation*, en el que Roche-Dinkeloo plantearon ese tipo *paradójico* de diseño, en la plaza... cerrada, cubierta e hiperacondicionada para albergar un inédito jardín tropical en el centro de Nueva York. Ese jardín, dentro de las aportaciones de especialistas autónomos al desarrollo del proyecto, fue diseñado por el célebre paisajista D. Killey.

Desde luego, este tipo de *performance* modifica la estrategia proyectual, no solo al requerir, como se decía más arriba, la concurrencia de expertos tecnológicos calificados y ultraespecializados, sino también propiciando novedades compositivas. Por ejemplo, la superación de alturas en la *Torre Sin Fin*, de J. Nouvel en La Defense Parísina, con su remate de vidrio para sugerir su fundición en el horizonte del cielo, su fundación hidráulica o su péndulo central para autorregular el pandeo o la deformación lateral, etc., o la adscripción a soluciones geométricas y luces que, por plantear umbrales de deformación excesiva –como los 7,5 cm. que separan piezas del Centro Renault, de N. Foster–, obligaron al uso de una nueva generación de adhesivos-selladores de alta elasticidad, o las amortiguaciones de teflón en las fundaciones del edificio WTC de I.

Pei, los *buffers* o almohadillas hidráulicas de los ascensores del HKS Bank de N. Foster, etc. Otros cambios significativos del modo proyectual se dan en los problemas de solución de la articulación entre estructura y cerramientos en este tipo de edificios o en la tentativa de reducción a formular el edificio como un concepto esencial o *paquete de prestación inteligente de servicios de alta definición*, como se da en el ascético proyecto del Museo Du Menil, de R. Piano, en Houston: en rigor, un espacio indefinido, resuelto en corte, de posible infinito crecimiento longitudinal, sostenido en los sistemas de flujos de prestaciones (aire acondicionado, luz natural y artificial, ventilación, etc.).

La conjunción de criterios proyectuales tradicionales –la identificación de espacios más o menos estables y regulares para acoger la respuesta a exigencias programáticas funcionales– con las ofertas devenidas de las *tecnologías inteligentes* da curso a la llamada “domótica” (construcción más electrónica), que, llevando adelante las utópicas proposiciones sesentistas de Archigram y Banham (en su célebre ensayo “A home is not a house”), tiende a un continuo incremento de los *dispositivos prestacionales* junto a una disminución de los factores tradicionales de la construcción (los *soportes vitrubianos*) y a la creación de una homogeneidad teórica de condiciones ambientales indiferente a las implantaciones específicas.

Esta tendencia simplificadora, base de la tecnoglobalización que unifica soluciones para cualquier parte del mundo, puede tropezar con cuestionamientos culturales, como el sometimiento a un *consulting* de adaptación a los principios del *feng shui* –el conocimiento chino tradicional de acondicionamiento natural de un edificio– que debió enfrentar el desarrollo del diseño de la sede del HKS Bank en Hong Kong.

La conjunción de las posibilidades de la domótica junto a las exigencias simbólicas e iconográficas del *high-tech* según las demandas retóricas y publicitarias de los promotores de estos edificios se presta, desde luego, a la exhibición de *alardes prestacionales*, como los *ojos* electromecánicos que regulan el cierre y la apertura de la célebre fachada del IMA Parisino de J. Nouvel (por otra parte, frecuentemente, fuera de servicio) o el ascensor del Arco de la Defense, de J. von Sprelsken, con sus 100 metros de recorrido libre y sus artificios consecuentes de tensores estabilizantes y correctores de flameo, etc.

La conjunción de la alta tecnología y de las necesidades retórico-publicitarias –el edificio será complejo y ello constituirá el fundamento de su exposición, exhibición o alarde– lleva a una cierta identificación entre lo que aquí llamamos “lógica tecnologista” con la lógica comunicacional, particularmente expuesta en la obra de J. Nouvel. Refiriéndose a su trabajo proyectual, este señala que realiza una actitud *experimental*, buscando *lo extraordinario* –al acecho del presente y sus novedades– y actuando como un *antiartesano*.

Para ello, se trata de tener un espíritu anticorporativista, recurriendo a consultores: uno de sus socios principales, J. Le Marquet, es de profesión escenógrafo, y Nouvel mismo ratifica su antigua predilección por ser cineasta. Esta propensión al espectáculo y al discurso le hace hablar no de *formas* sino de *materiales* y *acabados* (Lucan), con interés en la sensación *táctil* antes que en la *visual*. Ejercicios proyectuales realizados desde esta perspectiva –el monolito de granito negro de la Ópera de Tokio, el edificio en Burdeos que *se deja* oxidar, la serigrafía sobre vidrio de las fachadas de la Editorial Dumont-Schauberg en Colonia– son trabajos que acentúan la idea de que *la sensación*

*precede a la comprensión*, y en ello va parte de la voluntad espectacular de esta lógica que balancea alta tecnología con comunicación<sup>38</sup>.

Asumiendo relaciones e influencias de Warhol, Venturi o Koolhaas, le interesa, en tal conjunción, concretar en los proyectos lo que llama “transformaciones hipercríticas” –como la *caperuza* que resuelve la ampliación de la Ópera de Lyon–, procedimientos que remite a algunas *trovattas* modernas, como la Fábrica Van Nelle, y que retiene algo de la técnica benjaminiana de la *alegoría inesperada*.

En la asociación tecnología/comunicación, no es raro el interés de Nouvel por los *envases* o *envoltorios*, esa capa que los productos tienen en su existencia en el consumo, a menudo saturada de signos tipográficos. Los *capotés* –las envolventes–, que, como en Lyon o en Tokio, suelen interesar a Nouvel, remiten a la ingeniería automovilística y aeronáutica del *styling*, al modo de diseño de R. Loewy y también, según nos dice, a la simplicidad popular del *packaging*. Esta técnica de envoltorios permite una solución *englobante* o *tensa* para alojar las complejidades de la máquina arquitectónica y también para ofrecer una cierta incertidumbre o misterio respecto del contenido (las *vísceras* técnicas): hay aquí una diferencia entre esta postura tecno-visual-publicitaria y el desmembramiento casi impúdico del *high-tech* ortodoxo de Foster o Rogers.

En Fuksas, las metáforas corporales niegan, en cambio, la piel del empaquetado y usan los medios *high-tech* para organizar cuerpos artificiales, especies de Frankenstein, como la *Tour Geindre*, compuesta en pedazos –uno de Nouvel, otros de Alsop y Seidle– con el autor (?) como director de orquesta o *anatomista* ensamblador.

---

<sup>38</sup> Lucan, J., “Elogio del presente”, ensayo en revista *A&V* 31, Madrid, 1991, pp. 16-22.

Dentro de una clave relativamente minimalista, Fuksas ha dicho, parafraseando a Loos, “El detalle es un crimen” –aforismo que se carga a casi toda la modernidad, desde Mies hasta Scarpa–, si no fuera que tal neutralización del elemento de personalización (artesanal o artística) que implica la factura del detalle dependerá íntegramente de las altas prestaciones tecnológicas. O a una exaltación del componente de teatralidad que, en una especie de escenificación desprovista de todo sedimento de contenido-función, se presenta en su pórtico de entrada a las cavernas prehistóricas de Niaux, cuya solución de madera y acero debe más a las escenografías que a las ingenierías: como Nouvel, Fuksas puede desplazarse, en el campo de la imagen tecnológica, desde lo real a lo ilusorio. La Casa de las Artes de Bordeaux –proyecto concluido en 1995– queda resuelto en un único volumen revestido de cobre preoxidado con cloruro de amonio: episodio químico-estético que, como en artistas *minimalistas* –como Kounellis o Saiz, y también en arquitectos de esa vertiente, como Herzog-DuMeuron–, descarga toda la potencia simbólica de la imagen en la *trovatta* técnica<sup>39</sup>.

También, el *packaging* de grandes cajas arquitectónicas –como el citado edificio de artes de Fuksas o su *Casa della Pace*–, sobre todo en Nouvel, da curso a *metáforas insensatas* como *la cola de la ballena* (el edificio en Rotterdam), *el barco del lago* (el edificio de Lucerna) o *la torre sin fin* (en La Defense): el mecanismo narrativo metafórico resulta asimismo una técnica habitual,

---

<sup>39</sup> Glusberg, J., “Maximiliano Fuksas: la arquitectura como modo de ser”, ensayo en revista *Summa* + 36, Buenos Aires, 1999, pp. 94-99. Véase, de paso, cómo quizá sin proponérselo el título se aproxima al discurso heideggeriano de vaciamiento ontológico por *exceso* de objetualidad técnica: arquitectura –o tecnología de uso arquitectónico o lógica tecnológica de la arquitectura– como *modo de ser*, que supuestamente *sustituye* a otros modos.

por ejemplo, en el cine de Wenders. El diseñador P. Starck bautizó a la Ópera de Tokio de Nouvel como “la ballena que se tragó la kaaba”.

La estrategia proyectual de Nouvel puede entenderse como antiestructuralista, o mejor aún, antiinstitucionalista (Zaera Polo<sup>40</sup>), dado que a Nouvel, más que rastrear sobre el fundamento arquetípico de los edificios, le importa, en cambio, hacer proyectos exasperantemente contemporáneos, casi *fugaces*: como es el caso de sus variadas *mediatecas*. Este tema –cajas de cultura consumística, o supermercados de bienes culturales– empieza a convertirse en tema de época, en los ejemplos de las mediatecas de Karlsruhe (Koolhaas) o de Sendai (Ito), esta última interesada en revisar la posibilidad de presentar un objeto de alta tecnología, pero, a la vez, con reminiscencias orgánicas, en su urdimbre de *árboles técnicos* y sus veladuras o *pieles frágiles* (Herrero-Abalos), por otra parte, esencial en su evanescente proyecto de la Torre de los Vientos. La fugacidad coyuntural de las mediatecas se reivindica en Nouvel, además, como un *montaje tardocapitalista*, una respuesta enteramente funcional a las últimas flexiones del mercado terciarizado.

En el caso de la obra de Ito, como en buena parte del pensamiento científico contemporáneo, la requisitoria de perfección e innovación tecnológica se da como intensificación ciertamente inspirada en la filosofía budista, de la voluntad de hacer que lo artificial se parezca a lo natural, y así la sofisticación de la mediateca de Sendai<sup>41</sup> no sería

---

<sup>40</sup> Zaera Polo, A., “Intensificar lo real”, ensayo en revista *El croquis* 65-6, Madrid, 1994, pp. 42-57.

<sup>41</sup> Ito, T., “Tarán en el bosque de los medios”, ensayo en revista 2G, 2, Barcelona, 1997, pp. 122-142.

sino el desarrollo necesario para producir *cuerpos fluidos*, conductos que se asemejen a *cestas de bambú* o *columnas parecidas a algas*.

La aproximación tecnoproyectual nouveliana alude asimismo a las *máquinas abstractas*, una conjunción de manejo de tecnología y aperturas a lo sensoperceptivo, que se conjuga con posturas duchampianas y del *minimal art*. Máquinas –como el diafragma fotográfico del IMA o el estuche de un instrumento musical en Tours– que se pueden evidenciar como aparatos *enigmáticos*, que funcionan, pero también que evocan percepciones estéticas como las que se experimentan frente a los artefactos misteriosos de Duchamp (el molinillo de café, por ejemplo).

Podrían deducirse así, en Nouvel, los términos de una *estética pragmática* –por ultra-moderna, o de flagrante copresencialidad y negación de distanciamientos– que viene a implicar precisamente un intento de *eliminación de la distancia estética* que había forjado la construcción humanista de una subjetividad activa frente a una objetividad pasiva. Esto puede alterarse drásticamente en los proyectos de Nouvel y también en otros productos contemporáneos exageradamente actuales, como la pornografía, el rap o los espectáculos multimedia: se trata de la *intensificación de la seducción* (Baudrillard), la exaltación del deseo y la fascinación, la intromisión de la *obscenidad* (como aquello que anula la distancia entre sujeto y objeto) o la emergencia de una estética ya no de la presentación o aparición, sino de la *intensificación* (del contacto sensorial entre sujeto y objeto). Sería, así, como un momento de consumación del *ge-stell* heideggeriano, como caída del ser en su pura disolución en la experiencia del objeto técnico.

Debería apuntarse, sin embargo, que este modo de lógica proyectual difiere de la que llamaremos “fenomenologista”, que, si bien apela a la reacción del sujeto –en

la intensificación de su experiencia receptiva o impacto sensorial-, todavía le otorga una extremada relevancia al *soporte medial tecnológico*. Sin embargo, una evidente correlación entre tecnologismo (del objeto) y fenomenologismo (del sujeto) estaría dada en la manera de asegurar esa correlación -sensorial y emocionalmente-, concibiendo el proyecto del objeto como aquello que caracteriza los deportes modernos por excelencia: los deportes que, como al aladeltismo, el *rafting* o el *surfing*, están definidos por la *perfección de una trayectoria*. Nouvel mismo se autodefine como surfista -también lo hará Koolhas-, es decir, aquel que opera *sin espesor ni profundidad*.

El interés por las *funciones diagramáticas* y la adimensionalidad es otro rasgo de esta lógica, como también el uso de *tensores integrativos* o la apelación a una lógica formacional de la deformación, dada en el alto interés por las superficies de generación y registro, equivalente al concepto de "interfase" (Virilio<sup>42</sup>).

La ambigüedad escalar de los objetos, el interés por las *redes territoriales* (Deleuze y Guattari<sup>43</sup>) y la lógica formacional de lo no objetual son otros rasgos característicos que deberían sumarse a las diferencias programáticas con otras lógicas proyectuales. El *oportunismo de lo accidental* -las lógicas o *estrategias fatales* de Baudrillard- lo alejan del estructuralismo esencialista y no contingente; el desinterés por la no objetualidad lo separan del fenomenologismo y su *moral del suceso*; la apología de lo inmediato superficial y de lo instantáneo accidental lo desvinculan de todo tipologismo y su tendencia innata a la *regulación del accidente* (o la anulación, por previsibilidad y cálculo, de su posibilidad).

---

<sup>42</sup> Virilio, P., *El arte del motor*, Manantial, Buenos Aires, 1998.

<sup>43</sup> Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 1988.

## 2. La construcción de la forma antigua. La *techné* del templo griego

El caso de lo técnico en la cultura antigua clásica debe ser asociado a un fundamento originario del pensar que evoca un modo de organización social, estando pues lejos de una dimensión ejecutiva o de pragmática resolutive muy ulterior a otras decisiones fundantes. Enrique Dussel<sup>44</sup> analiza lo que llama la “poiésis esclavista según Aristóteles”, definiendo como “poiésis a la filosofía o el pensar sobre los actos productivos o fabricativos”. La griega es la civilización que culmina y condensa la apropiación del trabajo esclavista no solo perfeccionando una organización socio-productiva, sino también un tipo o estilo de pensamiento, un modo de entender lo productivo o poiético que forma parte de la concepción clásica acerca de la idea de producto u obra.

Dice Dussel:

Para Aristóteles el hábito o conocer metódico del acto poiético era la *techné* (que no equivale a nuestra idea de técnica). Era la costumbre por la que el artesano y el artista (desde el albañil de Atenas hasta Fidias) trabajan según ciertas reglas productivas racionales (ortos logos poétikos). El logos de la producción es distinto del de la teoría o la práctica. El método del logos teórico es demostrativo; el del logos práctico, deliberativo y el del poiético es proyectual. El fruto del logos teórico es una conclusión cierta; el del práctico una decisión justa y prudente; el del poiético un artefacto con coherencia formal (funcional y estética).

La naturaleza *-physis-* es un sistema generado naturalmente *-eso es, la genésis como luego se trasladará a la terminología bíblica-* o humanamente.

---

<sup>44</sup> Dussel, E., *Filosofía de la Liberación*, Aurora, Buenos Aires, 1985.

La intervención humana deberá consistir en entender lo material disponible –el llamado *substractum*– y lo esencial de cada objeto posible –la *ousía*, equivalente a esencia como entidad mínima repetible de cosas múltiples–.

El acto poiético –que puede ser casi sagrado, por ejemplo en la tragedia, o casi banal en las bajas artesanías– consiste en producir una *segunda naturaleza humana*, perfecta, equilibrada, dando forma –*morfé*– o límite –*peras*– a tal esencia mediante la *mímesis* o imitación, que no es un mecanismo realista de reproducción de lo real dado, sino una operación abstracta, reflexiva, enderezada a compatibilizar el ser material de la obra con su esencia ideal.

La poiésis –o sea, el ejercicio de la *techné*– busca la belleza –*kalós*–, mientras que la teoría busca al ser y la práctica al bien. Ahora bien: la belleza no es para los griegos algo metafísico, sino que es el resplandor de la coherencia del ejercicio de la *techné* –por algo el tomismo medieval es una interpretación teológica del pensamiento aristotélico– y la expresión del orden y la coherencia formal y funcional que significa, por otra parte, la manifestación de lo útil.

El saber de la *techné* es más que el saber empírico: el empírico se queda en el saber de los casos particulares y su eventual pluralidad; en cambio, el ejercitante de la *techné* se eleva desde la multiplicidad empírica hacia la universalidad de una alternativa en la que todos los casos son semejantes pero no idénticos.

Tan delicado equilibrio entre la experiencia y la consecuencia del ejercicio reflexivo de la *techné* es lo que motiva la disposición tipologista del griego clásico (en teatro, arquitectura, estatuaria, etc.), aunque a su vez ello sea fácil presa de los excesos (en cuanto apartamiento de lo tipológico dado como *substractum* del pensar poiético

de la *techné*). Los excesos (la *hybris* o ambigüedad de lo extralimitado, planteada primero como manifestación de transgresiones sociomorales –asesinato, incesto, parricidio, matricidio, regicidio, etc.– en el teatro) dará paso a otros métodos y otras estéticas, en particular la divergencia de lo normado a favor de la exacerbación de lo singular en vez de la reiteración específica de un modelo más o menos ideal, que es lo que se procesará durante el período helenístico, fuertemente sometido a un imposible esfuerzo de absorción y sintetización ecuménica de las experiencias dispersas que la formación imperial tendía a poner de manifiesto, desde las hindúes hasta la egipcias y luego las propias de la Roma imperial.

En cualquier caso, vale la pena agregar que el modelo poético de la *techné*, al menos en arquitectura, está caracterizado por elaboraciones tendientes al manejo de meta-lenguajes y claves esotéricas, sobre todo por las influencias pitagóricas.

La trasposición del modelo ideativo-productivo de la *techné* a las prácticas de la arquitectura (por lo menos a aquellas ligadas a los edificios más representativos) tiene componentes organizativos, tecnológicos y tipológicos, aspectos en los que se verifican los ajustes de la teoría a los proyectos concretos.

En lo organizativo, los grandes edificios se emprendían mediante la designación de una comisión de construcción que definía la coordinación político-técnica y gestionaba el presupuesto que era muy importante: el Partenón, exceptuado el costo de la carísima estatua de Atenea Promakos que hiciera Fidias, requirió para su construcción 500 talentos, que era algo más que el superávit comercial anual de Atenas.

Debe destacarse la gran transparencia ejecutiva en lo organizativo: las obras se hacían mediante diversos sub-contratos gremiales que se subastaban luego de adecuada información pública con pregones en el ágora. Había flexibilidad para compras y contratos de mano de obra, y los esclavos que trabajaban percibían la misma paga que los hombres libres o artesanos.

Los arquitectos –salvo casos de alto prestigio– ganaban 500 dracmas, lo mismo que un obrero, lo que ratificó Platón cuando mencionó que era un trabajo muy necesario con alto déficit en la oferta, aunque a la vez decía que eran muy baratos y se podían comprar como esclavos.

La formación de estos era práctica aquilatada por reconocimientos discipulares, aunque se sabe que en el siglo VI Teodoro de Samos tenía un taller-escuela de arquitectura en Esparta. El trabajo proyectual no se asemejaba a la producción integrada de gráficos a escala (que sí se encontraron, como dibujos de tiza sobre muros, en templos helenísticos, a escala 1:1), sino más bien en instrucciones escritas (*singrapahai*) que los arquitectos daban a los constructores, como las que han perdurado de Filón para los constructores de algunas obras de El Pireo.

El tema organizativo también implicaba implementar la participación de la población: para el caso de Niké Apteros cerca del 400 en la Acrópolis, se invitó a toda la población ateniense a dar ideas, mediante unos bandos públicos lanzados en el ágora, por lo menos en relación con estos temas: estilo, características, emplazamiento en relación con el Partenón, costo, etc.

En lo tecnológico, se sabe que hubo templos arcaicos, como el Hershión de Olimpia, que sobre el 600 tenía columnas de madera, así como hubo arquitrabes madereros en Termos y Delfos, de los que surgió la hipótesis de la trasposición del orden maderero al lítico (que presenta todo

el tratadismo, como el caso de Laugier) y que dio pie a la interpretación vitruviana según la cual los triglifos son el recuerdo de los resaltes de las vigas madereras y los mūtulos que tienen 18 gotas de piedra, expresan las espigas madereras. Lo que sí ocurrió por los altos costos es el pasaje del uso del mármol de Paros que se traía por barco al uso de las canteras del Pentélico cercanas a Atenas, cuyas piedras eran de peor calidad.

En cuanto a lo tipológico, ello se dio preferentemente con relación al templo, construcciones muy simples de tres componentes: el interior o *naos* (que puede subdividirse en dos, uno de ellos la *cella* reservado a sacerdotes), el pórtico de acceso o *pronaos* y el pórtico posterior o *epistodomas*. Esa estructura tenía que ver con una función muy simple: el templo acogía una imagen a la cual, muy de tanto en tanto y mediante un rito peregrinatorio, se le llevaba un regalo (generalmente una túnica) y/o se le ofrecía un sacrificio.

Sobre esa base tan elemental, se desarrolló toda la técnica y el saber de la *techné* alrededor de 5 tipos básicos: el templo *in antis* (el megarón micénico, con dos columnas al frente del pronaos), el próstilo (con 4 columnas delante), el antipróstilo (que tenía esas 4 columnas delante y otras cuatro detrás), el períptero *in antis* (como el de Teseo, columnas en tres de las caras salvo la posterior) y el períptero próstilo (con envolvente total de columnas cuyo referente es el Partenón).

Los perípteros rápidamente se convirtieron en preferidos y recibieron los aportes de las teorías proyectuales en varias versiones: hexástilos, octóstilos (Partenón) y nonástilos (Démeter, Perséfone) de 6, 8 y 9 columnas en el frente corto.

Tal estructura tipológica más la combinatoria de una serie de piezas relacionadas proporcionalmente definen el orden griego, entendible como la base perdurable a partir de la cual aplicar la reflexión de la *techné*.

Tal combinatoria debía hacerse tomando en cuenta la visión lejana (ya que el uso más común del templo era el de una referencia para una peregrinación), para lo cual se asumían cinco clases de correcciones ópticas (deformaciones geométricas que garantizaban la ilusión óptica de perfección formal):

1. las curvaturas levemente cóncavas del estilóbato o basamento y del entablamento para garantizar la imagen tectónica de horizontalidad;
2. el llamado “efecto piramidal”, consistente en inclinar hacia el interior los ejes de las columnas;
3. la desviación hacia adentro del arquitrabe para ayudar al efecto piramidal;
4. el éntasis o engrosamiento de las columnas hacia abajo, puesto que, si hubiera un estricto paralelismo de sus lados, se daría un efecto óptico de caras cóncavas; y
5. el aumento de diámetro de las columnas de ángulo dado que al contrastarse sobre un fondo luminoso darían impresión de ser más pequeñas.

A esos elementos básicos o compositivos, se le agregaban otros dos motivos más narrativos o retóricos: las metopas –planchas decoradas con efectos mitológicos que recubrían el frente del arquitrabe– y los frisos de los laterales del templo.

El manejo de esta combinatoria del orden se hacía mediante relaciones de proporcionalidad geométrica que podrían remitir al esoterismo pitagórico y de las cuales solo podemos poner algún ejemplo: Poseidón en Paestum,

era un períptero hexástilo de 6 x 14 columnas en planta de 66 x 30 (proporción o razón de 2,22), proporción de alturas entablamento/columnas de 1/1,2, proporción lleno/vacío (diámetro columna/intercolumnio) de 1/0,75.

Sobre estas bases, y mediante numerosos modelos de exploración, el trabajo proyectual consistía en obtener la mejor versión, siendo en tal caso el proyecto no un trabajo ideativo creacionista autónomo, sino una comprobación técnica en el sentido de poner en marcha el modelo de la *techné*.

### **3. Collegium, opus, proyecto: nociones romanas de construcción y estilo**

Seguramente como efecto multicultural de la diversidad imperial, la noción de técnica y las invenciones consecuentes son mucho más heterogéneas en el caso romano, cuestión que, como se vio en otros pasajes, destaca en las novedades urbanísticas imperiales, no solo el proceso de selección de las fundaciones, trazados y disposiciones organizativas y gubernamentales, sino también en el desarrollo de diversas ingenierías, como aquellas de la canalización e impulsión de agua potable, las de los desagües y drenajes y las de la limpieza urbana y recolección de residuos: la ciudad en general es una pieza clave del diseño político imperial expansivo y también un modo de rememorar pasajes de las mitologías fundacionales y, por tanto, un acto religioso, pero también es la consecuencia de la sumatoria de nuevos y diversos saberes técnicos, una de cuyas expresiones es la novedosa imposición de los *collegiums*, corporaciones de artesanos de múltiples aplicaciones que regulan la calidad de las prácticas y sus modos de participación en emprendimientos complejos.

McDonald<sup>45</sup> dice al respecto:

Los artesanos y trabajadores romanos estaban organizados en grupos de acuerdo a sus especialidades [...]. Las asociaciones de hombres del mismo oficio comenzaron probablemente como clubes sociales entre cuyos propósitos estaba la seguridad mutua de un funeral apropiado y el cuidado de la familia del artesano fallecido. A medida que se extendió y se hizo más profunda la influencia del Estado estas organizaciones se hicieron mayores y estuvieron cada vez más bajo la supervisión del gobierno, al menos para los proyectos importantes de las grandes ciudades, y eran uno de los instrumentos principales de la voluntad del arquitecto imperial.

La mayoría de las especialidades relacionadas con la construcción tenían un *collegium*: los herreros y forjadores, los ceramistas y ladrilleros, carpinteros, canteros, etc. Había un *collegium* de trabajadores de la construcción en general y uno de expertos en demoliciones.

Los fabricantes de mosaicos, ajustadores de estucos, orfebres y otros artesanos estaban organizados de modo similar. Esa ordenada división de los trabajadores facilitaba la planificación y construcción de los enormes proyectos.

En paralelo destaca la importancia de las diversas organizaciones de oficinas públicas de proyectos con roles diversos (Vitruvio fue funcionario en una de estas oficinas) jerarquizados al modo militar.

También tenía carácter militarizado la organización de un grupo numeroso de trabajadores para una obra importante, testimonio de lo cual son las 100 centurias capitaneadas cada una por un capataz que sumaron los 10 000 obreros que levantaron Santa Sofía, después de las experiencias romanas, pero seguramente basándose en ellas.

---

<sup>45</sup> McDonald, J., en su capítulo sobre los arquitectos romanos en Spiro Kostoff, *El arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.

Hacia los años 40, el historiador que sería uno de los ideólogos de la restauración moderna de monumentos, Gustavo Giovannoni<sup>46</sup>, apunta lo siguiente:

Mientras que en los monumentos griegos toda la construcción era de piedra tallada y un único pensamiento presidía la disposición constructiva y la forma arquitectónica y decorativa [una de las causales o posibilitantes de lo clásico es la casi total yuxtaposición de esas dos categorías de forma] en los romanos podemos encontrar tres arquitecturas diferentes que se unen entre sí de diferentes formas: la arquitectura de las masas murales, la de piedra en sillares y la de revestimiento con lajas (*crustae*).

La primera es esencialmente romana y completa su amplio ciclo como arquitectura de masas murarias y de espacios, la segunda deriva de la tradición, en respuesta a los materiales y lugares, de la arquitectura griega y en parte de la etrusca unidas entre sí a la vez por múltiples vías: se desarrolló en la construcción de paredes en *opus quadratum* y en los esquemas de los pórticos o los pseudos-pórticos arquiteados que aparecen en los órdenes arquitectónicos en los tipos de templos y basílicas y en tales elementos es un arte secundario o terciario con frecuencia inorgánico en cuanto que simula una estructura diferente de la real pero por el contrario se convierte en un arte primario con vivacidad y fuerza juvenil cuando se vale de un nuevo elemento, el arco.

La arquitectura del revestimiento superficial está, por su propio carácter, aún más lejos que la anterior de la vida arquitectónica hasta el punto en que en el periodo inmediatamente posterior, el de las construcciones paleocristianas y bizantinas, la arquitectura de las masas se despojará de ellas para vestir indumentarias nuevas y más brillantes a base de mosaicos, calados e incrustaciones.

Tal diversidad en las exigencias técnicas de arquitecturas más complejas y, a su vez, del proceso de imbricación de diversas influencias culturales imperiales se condice

---

<sup>46</sup> Giovannoni, G., citado en Patetta, L., *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Celeste, Madrid, 1997.

con una complejización creciente del saber de la arquitectura, por ejemplo, con relación al desarrollo adquirido por las técnicas y los modos de proyectar.

Herón de Alejandría parece haber escrito un tratado sobre el “método apropiado de dibujar imágenes de edificios”, y Vitruvio menciona y describe las técnicas habituales de representación:

Las formas de disponer las cosas (*specie dispositionis*) son éstas: plano (*ichonographia*), alzado (*ortographia*) y perspectiva (*scaenographia*). Un plano se hace utilizando correctamente el compás y la regla por medio de lo cual se establecen los perímetros adecuados para el edificio.

Un alzado es la imagen de una fachada dibujada de modo que muestra la apariencia final. La perspectiva es el método de dibujar la fachada junto con las caras traseras en el que todas las líneas confluyen en el centro de un círculo.

También debe decirse que la institucionalidad creciente de la profesión de la arquitectura se apoyó en un avance considerable de la tecnología de la construcción.

Se sabe, por ejemplo, que los ladrillos eran normalizados (y que las ladrilleras eran consideradas actividad propia de la clase senatorial, puesto que se entendían como una rama de la agricultura y no como práctica comercial) y que había un control estatal de la provisión de los diferentes materiales, sobre todo los externos, como el porfirio egipcio: esto permitía una provisión constante y racionalmente distribuida, así como cierta estabilidad en los costos de la construcción.

El célebre historiador de Roma, Jerome Carcopino<sup>47</sup>, relata algo de la complejidad inherente a la diversidad de las acciones o saberes constructivos (*opus*: obra, término

---

<sup>47</sup> Carcopino, J., en el capítulo a su cargo de la antología de Arnold Toynbee, *Ciudades de destino*, Sarpe, Madrid, 1985.

que indicaba no solo la rama del saber, sino también, como hasta ahora, la índole y término del contrato, como subsiste en la expresión “contrato de obra”) implicados:

Los suelos de mosaico eran corrientes, algunos con dibujos geométricos (*opus tessellatum*), otros con flores, animales, hombres y dioses (*opus vermiculatum*) [...]. Las casas estaban sólidamente construidas a veces con bloques de sillería, toba o travertino (*opus quadratum*), más a menudo de ladrillo cocido (*opus latericium*) dispuestos en hiladas regulares para vincular y definir mediante sus rayas rojas secciones no menos regulares de parda toba romboidal (*opus reticulatum*). El exterior en ocasiones se cubría de mezcla fina y blanca (*opus tectorium*) o de delgadas placas de mármol (*opus sectile marmoreum*).

#### 4. La construcción de la representación. El modelo perspectivo

La operación cultural renacentista se apoya en el trabajo sistemático del conjunto de intelectuales fundadores del pensamiento humanista, es decir, Marsilio Ficino, Pico Della Mirándola y Giordano Bruno, más el aporte de los intelectuales bizantinos venidos en el séquito del emperador Juan II Paleólogo al concilio florentino de 1439 (esa sería una de las explicaciones del rol de Florencia en la consolidación del programa humanista) y luego definitivamente emigrados a esa ciudad con la caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453, como Georgios Gemistos, Giorgio di Trebisonda, Giovanni Argirópulo, etc. Como cita Manfredo Tafuri<sup>48</sup> a Vasari –que escribe en pleno siglo XVI–, “una nueva generación de artistas toscanos distinguiendo muy bien lo bueno de lo malo y abandonando las viejas maneras, retornaron a imitar las antiguas con toda su industria e ingenio”.

---

<sup>48</sup> Tafuri, M., *La Arquitectura del Humanismo*, Xarait, Madrid, 1978.

Es decir, a la renovada demanda de un repertorio cultural completo por parte de las nuevas capas del poder político mercantil deseosas de demarcar sus diferencias con la rígidamente estructurada iconología eclesiástica medieval (que en realidad había emergido con la obligación de representar otra muy distinta situación de poder), la respuesta intelectual del grupo humanista será la generación de una completa sistematización cultural que, arrancando del revisionismo platonizante (y su elaboración idealista), instituye una razón de autoridad en la imitación del arte de la Antigüedad clásica reconociendo, por una parte, el valor implícito de la identidad de naturaleza y razón –o sea, de cómo se fundamenta el origen de la forma clásica en su elaboración a partir de la imitación racional de la naturaleza– y, por otra parte, que la clasicidad o Antigüedad aparece como segunda y más perfecta naturaleza, por lo que la imitación de su producción (elementos tipológicos y normas de composición) asegura perfectamente una legítima operación racional. Todo ello además con carácter transferidor de la antigua grandeza imperial a los nuevos estamentos deseosos de estabilizar su identidad cívica y afianzar el prestigio competitivo entre las familias hegemónicas de cada ciudad-Estado.

La cuestión de la articulación compleja de política y expresiones estéticas o simbólicas relacionadas con la restauración del modelo clásico según un paradigma de racionalidad (en cuanto a las interacciones entre naturaleza, arte e historia de sus vinculaciones miméticas) iba a conducir a otorgar protagonismo a una dimensión que llamaríamos “técnica” por lo menos por tres de sus manifestaciones programáticas: mejorar el aparato de la representación mimética, organizar de un modo protofilológico el conocimiento de los materiales antiguos, y entender de mejor forma (humanista o científicista, no supeditada a los

cánones teológicos) el conocimiento de la naturaleza que se quería imitar, pero también reproducir, suplementar o superar (este sería el origen de la ciencia del siglo XV).

Es interesante, sin embargo, señalar cierto desfase que se operaría cronológicamente entre el momento de esplendor de la burguesía toscana y una ulterior afirmación del humanismo intelectual florentino, de lo cual dice Tafuri:

Esta no es una contradicción: Brunelleschi o Alberti son intelectuales en el sentido moderno y en cuanto tales no reciben del exterior los programas figurativos sino que los determinan autónomamente promoviendo un nuevo modo de ver y vivir en el mundo a través de la racionalidad, la universalidad, el concreto laicismo de las estructuras perspectívas.

Dirá más adelante: “Su arquitectura es, por tanto, ideológica en cuanto que, al intervenir para modificar la ciudad burguesa asumiendo la lección de la historia y seleccionando arbitrariamente las aportaciones se ofrece como proyecto de un renovado dominio de la racionalidad burguesa”.

Siguiendo los razonamientos tafurianos, es útil analizar –para esta caracterización de relaciones, por así llamarlas, técnicas entre las ideologías dominantes y las conductas o procedimientos proyectuales–, como puede interpretarse, todo el ciclo proyectual renacentista. Existe así un momento inicial unido a cierta prosperidad de la clientela en que Brunelleschi puede desarrollar un programa racionalista sin un apego estricto a la “historia como depósito de cánones abstractos” (Tafuri) e incluso con algunas apelaciones de continuidad acrítica a rasgos del románico toscano.

Momento sucedido por la rigurosa sistematización filológica de Alberti (que llega hasta donde puede sin la no inventada arqueología científica) que establece los pará-

metros por los que la historia deviene depositaria de principios de autoridad, coincidiendo con la extrema difusión de las ideas vitruvianas y la reiteración de sus ediciones comentadas.

Luego sobreviene una crisis de clientela y su concomitante reducción de importancia de la operación arquitectural vaciada de poder representativo y limitada a una más frívola manipulación formal, lo que rompe el delicado equilibrio intelectual que había articulado las relaciones entre naturaleza, historia y racionalidad, que desemboca en las dicotomías entre *obra del hombre* (racionalidad arquitectónica) y *obra natural* (incursiones en el decorativismo rústico y en los experimentos zoo y antropomórficos), lo que lleva a las híbridas propuestas de Giulio Romano y Serlio (prolegómenos de la turbidez surrealista y escenográfica propias de señorías decadentes –en comparación con la heroica austeridad de los Médici–, como los Gonzaga de Mantua) y luego a la impostación personalista de la *terribilitá* de Miguel Ángel, ya definitivamente cegado a la racionalidad de la historia.

Para arribar finalmente al cierre de la experiencia situada en la abstractización del repertorio clásico y su pérdida de toda referencia simbólica –ahora transferida a valores autónomos de pura y abstracta funcionalidad proyectual– que arranca con Vignola, quien, ya desprovisto de toda carga de legitimación de los procedimientos, recomienda en su tratado determinadas maneras de componer simplemente por sus efectos de *agradabilidad*, y culmina con Palladio, absolutamente maduro en la extracción de toda referencia histórico-ideológica a los materiales históricos y capacitado para utilizarlos en un plano estrictamente tipologista en lo formal y sintáctico.

En todo este ciclo, una novedad en la producción debe ubicarse en la invención técnica de la perspectiva como modo representativo. Rosa Ravera<sup>49</sup> señala:

En la representación renacentista el cuadro, encargado de tornar presente lo ausente, es un aporte regulado por un principio sistemático que impone la norma de la construcción exacta, el orden geometrizable de la perspectiva. Nos encontramos con la producción de un espacio racional, matemáticamente puro, infinito, constante y homogéneo. Un espacio que niega los datos psicobiológicos de la visión y que implica una audaz abstracción de la realidad.

Esta abstracción, sin embargo, en el seno de tal cultura, se presenta como legítima y verosímil.

La operación de la invención de este *modo de ver* (veáanse al respecto los sucesivos aportes de Michael Baxandall, John Berger o Svetlana Alpers) –que en realidad, según Erwin Panofsky, es una *forma simbólica*– está imbricada con la invención de un cierto tipo de espacio: por vez primera la aparición de una manera de representación equivale a una manera de presentación; el tipo de espacio que está implícito en el proyecto renacentista es a la vez un tipo que puede construirse análogamente en la realidad y en su representación.

Hecho por otro lado manifiesto en la simultaneidad con que Brunelleschi aborda, por una parte, su experimentación perspectívica real en San Lorenzo y la logia del Hospital de los Inocentes y, por otra, la pintura de sus célebres tablas sobre las plazas de la Signoría y del Bautisterio en las que, acentuando el efecto de ventana, la percepción era efectuada a través de un orificio posterior a la tabla que permitía verla reflejada en un espejo al frente.

---

<sup>49</sup> Ravera, R., *Algo sobre Piero Della Francesca*, Revista de Estética, 1, Buenos Aires, 1983.

Se trata así de una deliberada *reducción*; como dice Xavier Rubert de Ventós<sup>50</sup>:

La perspectiva lineal renacentista –entendida hoy como la técnica de representación por antonomasia– no era, desde luego, la exacta reproducción de los objetos percibidos.

En una pintura que sigue rigurosamente las leyes geométricas de fuga –la Anunciación de Carlo Crivelli– se observa de inmediato que su estructura es distinta a la de la percepción normal, que es, por así decirlo, una caricatura científica de la misma.

Aparece allí un mundo visto con un solo ojo, a través de la cámara oscura, en que desaparecen por completo las imprecisiones de los contornos y la vaporosidad de la visión binocular.

Se trata así de una clara operación por completo inserta en la idea de construcción de un proyecto racional.

Como dirá Claude Levi Strauss, refiriéndose a la representación en las culturas mal llamadas “primitivas”<sup>51</sup>,

el solo hecho de crear un modelo reducido de la realidad no es nunca una simple proyección, una homología pasiva del objeto a representar: constituye, por el contrario, una auténtica experiencia del objeto.

Ahora bien: en la medida que el modelo es artificial se hace posible comprender cómo está hecho y esta aprehensión del modo de fabricación del objeto aporta una nueva dimensión a su esencia.

La virtud intrínseca del modelo reducido es que compensa la renuncia a dimensiones sensibles por la adquisición de dimensiones inteligibles. Eso es lo que pasa técnicamente con la fundación de la perspectiva renacentista (y extensivamente de la construcción de la noción moderna de proyecto): se gana control cognitivo de la operación formal a cambio de perder parte del control sensorial.

---

<sup>50</sup> Rubert de Ventós, X., *Teoría de la Sensibilidad*, Península, Barcelona, 1979.

<sup>51</sup> Levi Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1969.

Pero el trayecto que recorre toda la etapa renacentista y manierista hasta llegarse al apogeo óptico del Barroco también coincide con una transformación de la eficacia del novedoso instrumento técnico y cognitivo que había supuesto la perspectiva al avanzar cierta autonomía de este procedimiento en sí, no ya para anticipar, representar y ayudar a construir lo real, sino al contrario, para separar el contenido de apariencia de la consistencia del dispositivo técnico, y así sí Brunelleschi requería la perspectiva para pensar a la vez una composición y una construcción (por ejemplo, en su Capella Pazzi); los diseñadores ilusionistas barrocos, como el fraile jesuita Andrea Pozzo, se apropiarán de este instrumento para dibujar la virtualidad espacial de sus *trompe-l'œil*, las pinturas perspectílicas cenitales que simulaban con precisión espacios que no existían.

### **5. *Metier* y enseñanza: especialización y transmisión del saber técnico**

En un ensayo acerca de Carlo Scarpa, sin proponérselo, Francesco Dal Co ofrece algunos argumentos para iniciar este apartado al reflexionar que la palabra que designa cierta destreza técnica –“*metier*”, “*mestiere*”, “maestría” en las diversas lenguas latinas– puede llegar a provenir del sánscrito *matiri*, que tiene que ver con el concepto de “medida”, y así, en este recorrido, podría uno postular que la destreza de los diferentes *metiers* de las prácticas técnicas tiene que ver con saber mensurar, conmensurar, definir la forma otorgando sus medidas correctas, destrezas indudablemente correlacionadas con la importancia de las relaciones entre belleza y armonía devenida del saber usar

las geometrías, saber de sabor clásico y arcaico, pero a la vez de fuerte resonancia en la reconstrucción profesional del arte de la arquitectura en el Renacimiento.

Se puede así empezar apuntando algo acerca de la diversidad de orígenes –o puntos de partida de cierto saber o conocimiento básico o especial– de los nuevos profesionales –en cuanto expertos– renacentistas: Michelozzo era *acuñador de monedas y orfebre*, como lo eran Donatello y Ghiberti, aunque este participaba del concurso para la cúpula del Duomo; Giuliano da Maiano era *constructor de muebles y ebanista*, con gran habilidad en los trabajos de talla de madera; Buontalenti, quien a fines del siglo XVI era quien diseñaba los jardines de Boboli, detrás de Palacio Pitti, era *constructor de autómatas* y experto en ingenios mecánicos y de relojería; Palladio, en fin, era un humilde aprendiz de cantería en la obra de la Villa Trissino en Cricoli hacia 1535.

Ya a partir de la praxis brunelleschiana (arquitecto, experimentador del diseño perspectívico en sus célebres tablas demostrativas más que pinturas, orfebre –que participa y pierde frente a Ghiberti en el concurso de las puertas del Bautisterio en 1401–) y de la sistematización intelectual del arte del proyecto realizada por Alberti (sacerdote y funcionario curial, licenciado en Derecho como profesión básica, inaugurador del rol de *architecte philosophe* con sus tratados, restaurador o arreglador de edificios comenzados), la posibilidad humanista integradora del *uomo universalis* queda perfectamente abierta para la teórica *obra de arte total* que afrontarán Rafael, Leonardo, Miguel Ángel, Piero della Francesca (que abandona la pintura luego de sus *Flagelaciones* para la corte urbinesca de los Montefeltro, para dedicarse, por una parte, al diseño de complejos muebles de madera taraceada para Federico y, por otra, a escribir su tratado filosófico *Libellus de*

*quinque corporibus regularibus*) o Giulio Romano (avezado recopilador de historias que hoy llamaríamos pornográficas), hasta la reprofesionalización implícita en Palladio, quien, aunque interesado y experto en arqueología romana, circunscribe primero su trabajo a la acción teórica y práctica en lo que hoy llamaríamos “temáticas puramente arquitectónicas”, aunque asimismo acopia considerables conocimientos dadas las exigencias de organizar los territorios donde se asentarían sus célebres villas, en técnicas de manejo agropecuario, desecación de áreas pantanosas o canalización y endicamiento de aguas.

Artes hidráulicas que eran preferenciales en las tareas que gustaba realizar Leonardo al servicio de los Sforza, incluso diseñando los *naviglios* que no solo iban a permitir el manejo del agua en los alrededores de Milán mejorando o posibilitando el transporte fluvial, sino que también le permitieron esbozar una geopolítica alternativa frente a la hegemonía naval de los pisanos. Recordemos que, con su currículo de diseñador de artillería, se presentó Da Vinci a esa corte y allí desarrolló no solo sus artefactos artilleros de combate y carros de guerra, sino que también investigó en vehículos anfibios, submarinos y voladores en todos los casos como máquinas bélicas.

Es cierto que, así como Alberti tenía habilidades de acróbata como modo de distinción social y lúdica en las cortes mediceas, Leonardo también debía desarrollar talentos más acordes con cierta exigencia de frivolidad cortesana de donde salió su prestigio como organizador de festejos (con escenas y mascaradas, un prestigio que más tarde también tendrá Inigo Jones, arquitecto de la corte inglesa) y de banquetes (de donde emergió su fantasioso libro de recetas de cocina).

En este somero análisis del diversificado comportamiento proyectual o profesional de los diseñadores renacentistas, no puede soslayarse la consideración de la duplicidad de actividades que se entienden convergentes y complementarias, cuáles son aquellas de las variadas prácticas proyectuales y la acción teórica-reproductora del tratadismo, de lo cual ya hemos aludido en otros pasajes a trabajos de Alberti, Di Giorgio, Aventino o Leonardo. Una parte de esta producción literaria inherente al trabajo del diseñador es la escritura de biografías, con la intención de presentar semblanzas de ejemplaridad, como las que un conocido como el pseudo Manetti escribe sobre Brunelleschi a las *Vidas de artistas* de Vasari: el interés de estos trabajos es el registro de algunas características individuales cuyo conocimiento futuro ayudará a la comprensión histórica, pero el mero hecho de la biografía exegética o científica individual es otro rasgo que describe el espíritu humanista.

Sobre el sentido general de la tratadística, dirá Tafuri (*op. cit.*):

La tratadística tiene varias tareas que desarrollar. Sobre el plano ideal es la principal vía de coloquio con la historia y la antigüedad y asegura la transmisibilidad y la perfectibilidad de las experiencias. Sobre el plano lingüístico define un código capaz de responder a los cometidos universales y cosmopolitas del nuevo lenguaje artístico. Sobre el plano de las relaciones de producción sanciona la nueva división del trabajo dado que a la racionalización de los métodos proyectuales corresponde una profunda revolución en la ejecución, en la organización de sus corporaciones, en los ritmos y en la extensión de la actividad edificatoria.

Tafuri parece indicar así algunos rasgos técnicos de las relaciones entre profesión y tratadística, en el sentido que la primera dispersión pragmática que antes anotábamos ahora debía concurrir en un ordenamiento de saberes y

responsabilidades más acorde al régimen capitalista que se iniciaba, ello sin perjuicio de que la tratadística (o alguna de ella, la más ramplona) permitió y sostuvo, por así decir, prácticas extraprofesionales, por ejemplo las de los frailes y modestos albañiles coloniales americanos.

Así se inicia un ciclo –diría– de cultura técnica que es consustancial a la fundación de la tradición moderna, en el que las elaboraciones albertianas acerca de la utilización tipologista de los materiales de la Antigüedad, en términos de su estipulación para precisos usos filosófico-filológicos, da curso a ulteriores producciones teóricas que hacen prevalecer cierto interés –diríase– romántico con el carácter mítico de los datos antiguos (como en el caso de Filarete, Colonna o Finiguerra) o en la elaboración más empírica (con mediciones, sistemas de proporcionalidad o elucubraciones sobre modos de proyectar) de Di Giorgio y, finalmente, en las investigaciones específicamente vitruvianas (dado que, desde el punto de vista científico, era el único material teórico disponible de la Antigüedad), con las sucesivas ediciones comentadas de Cesariano (1521), Fra Giocondo (1522) o Barbaro (1556, ilustrado por Palladio) y en la creación por Tolomei de la Academia Vitruviana de Roma en 1540.

Lo que resulta de estas investigaciones es la ostensible oscuridad y ambigüedad de Vitruvio y, por lo tanto, el desarrollo de tendencias interpretativas basadas en una sistematización bastante liberada del análisis histórico (incluso de los vestigios que aportaban las ruinas y que permitían deducciones compositivas) que tiende a dejar disponibles los elementos tipológicos para una proyección menos o nada dependiente de sus contenidos simbólicos presuntamente históricos o cotejables con otras fuentes, que es

lo que habría preocupado específicamente a Alberti y que ahora liberaba Vignola en su *Regola dei Cinque Ordine* (1562).

Frente a esta simplificación proproyectual, se desarrolla, al contrario, una exploración de los asuntos oscuros o heréticos del texto originario y, consecuentemente, la proposición de una casi infinita variabilidad surrealista de utilización de los repertorios originales, por ejemplo en los *Otto Libri*, de Sebastiano Serlio, publicados entre 1541 y 1554. Podría también entenderse esta polaridad interpretativa de Vitruvio que tendrán Vignola y Serlio como otro buen punto de partida dialéctico para entender la fundación de lo moderno, en este caso forjado por el racionalismo acotadista de Vignola, frente al cual, en franca minoría, emergen los discursos críticos serlianos a favor de mantener la complejidad de lo significado.

Por otra parte, tratadistas seicentistas como el germano Hans Zeising no solo se interesan en las *scenae technica* de las construcciones y el renovado uso devenido del Medioevo de maquinarias de elevación y desplazamiento, sino también en imaginar a la manera piranesiana el paisaje de ese *work in progress* protagonizado por las máquinas mecánicas.

El proceso tratadístico se cierra muy bien con Palladio (*Quattro Libri*, 1570) precisamente por su deliberada elección de autonomía disciplinar y antiintelectualismo, capacitada así para establecer un territorio definido para la acción proyectual incluso en cuanto a establecer con la historia un preciso diálogo operativo. Por ello Tafuri (*op. cit.*) dirá del tratadismo palladiano:

Norma y herejía ya no están más en litigio. Las contradicciones pueden componerse en una síntesis superior que evite su explotación, como expresa el significado último de las síntesis formales de Palladio, y no será difícil descubrir en esa tarea una carac-

terística ideológica pre-burguesa. El hecho de que las opciones palladianas asuman el valor de modelos suprahistóricos durante más de dos siglos en todo el mundo es debido sin duda a la nueva disponibilidad atribuida al léxico clasicista y al nuevo significado dado en este ámbito, a la investigación tipológica.

Curiosamente, esta capacidad desplegada por una proyectabilidad ingeniosa en la manipulación de los materiales compositivos disponibles en el depósito de la Antigüedad se afirmaba en la limitación del saber de Palladio: desarrolló, por ejemplo, el uso de pórticos con frontones de templo clásico en la composición de algunas villas porque erróneamente creía que así se empleaban en las *domus* romanas.

## 6. Arquitectura de las ingenierías. De Paxton a Labrouste

Algunos acontecimientos propios de la historia específica de la arquitectura servirán para completar las imágenes del desarrollo histórico de esta etapa de concreción de los principios cientificistas implícitos en el desarrollo del modo productivo industrial.

La dicotomía entre las ingenierías y las arquitecturas es uno de los hechos predominantes, y así puede seguirse una continuada derivación de investigaciones proyectuales en torno de puentes, *halles* de mercados y galerías, instalaciones ferroviarias y portuarias, edificios industriales y utilitarios, depósitos, elementos propios del desarrollo industrial como usinas, tanques, ductos, etc, que en rigor corresponderán a trabajos surgidos en el campo de las ingenierías, con la multiplicada producción de diseñadores como Brunel, Paxton, Telford, Dutert, Baltard, Stephen-

son, etc. que se genera un tanto al margen de la historia, por así decirlo, *arquitectónica*, aunque desde luego influirá preponderantemente en las arquitecturas subsiguientes.

Las salas de la Bibliothéque de París, de Henri Labrouste –de 1868, que había construido la biblioteca de Sante Genevieve en 1840, y obtenido el *Prix du Rome* en 1842– marcan, para la arquitectura, una posición en la cual la articulación entre proyección clásica y capacidad innovativa deducida de las nuevas tecnologías, sobre todo del acero, marcan, en un sentido, una de las relaciones posibles –y fructíferas– de ingeniería y arquitectura, de uso apropiado de los avances del desarrollo científico, los nuevos materiales, el uso del cálculo estructural, etc.

Si Labrouste representa el arquitecto *nuevo* –como sagaz articulador de la tradición y la innovación–, Charles Garnier, que construye la Ópera de París en 1861 –quizá el edificio académico más elaborado y más rico en propuesta proveniente de este filón–, viene a representar el ala de los arquitectos *conservadores*, los que solían ocuparse de resolver arquitectónicamente el frente de las construcciones industriales de las estaciones ferrocarrileras centrales.

Thomas Telford es uno de los exponentes de las ingenierías: autor del puente sobre el Severn –de 40 metros de luz entre apoyos– y, más tarde, en 1825, del puente sobre el estrecho del Menai, realizador de carreteras, redes de canales, de los *docks* de St. Catherine en el puerto de Londres, en 1829. Por todas esas obras se identifica al organizador audaz, casi temerario, capaz de resolver problemas, como por otra parte fue el caso del jardinero constructor de invernaderos Joseph Paxton, a propósito de la exposición de 1851.

Isambard Brunel, autor de la estación de Paddington en 1852 y del puente de Clifton, entre 1829-1864, es otro de los exponentes de esta clase de representantes del campo

de las ingenierías, como lo será también John Roebling, ingeniero y empresario, autor del puente de Brooklyn en Estados Unidos, ya sobre 1877 y con más de 500 metros de luz.

Robert Stephenson, que en 1825 había inventado el ferrocarril –adaptando diversos proyectos, como la máquina de vapor de Watt, etc.–, realizará, entre otras diversas aportaciones ingenieriles, el puente Britannia, el primero de la tecnología de construcción tubular. En Estados Unidos constructores de raigambre ingenieril, como James Bogardus, desarrollan la tipología de edificios en altura, construidos en perfilería de hierro, por ejemplo el Haughwout Building, en Nueva York, erigido en 1859, en el cual Elisha Otis instala su primer ascensor.

Otra vertiente de arquitectura es la de los edificios vinculados al comercio, las exposiciones y algunos *halls* ferroviarios. Toda una larga tradición funcionalista unirá, por ejemplo, edificios como las galerías de Orleans, en París, curiosamente proyectadas por Percier et Fontaine, la firma de los arquitectos oficiales del imperio con Napoleón, con la Galleria Vittorio Emanuele, en Milán, de Giuseppe Mengoni, de 1860.

Esta clase de edificios expositivos del nuevo mundo de las mercancías serán agudamente estudiados en algunos ensayos de Walter Benjamin y también se replicarán en diversas latitudes, como el caso del porteño Bon Marché –las antiguas Galerías Pacífico–, desarrollados por la sociedad Agrelo-Le Vacher.

Pasando, desde luego, por algunos proyectos célebres en cuanto salones para las grandes exposiciones universales, como la mencionada de Paxton para el Crystal Palace (que debe bastante de su filiación a los Kew Gardens, invernaderos reales que Turner y Burton habían construido en Bath en 1845) o la gran sala de la Galería de la Máquinas,

construida por el despacho de Dutert y Contamin como una de las salas para alojar la exposición parisina de 1889, que tiene 107 metros de luz en sus arquerías triarticuladas de metal.

Dicho sea de paso, en esa misma exposición Gustave Eiffel, otro constructor-empresario, levanta entonces su torre alcanzando el inédito récord de una altura de 300 metros para una construcción metálica. Eiffel poblará de trabajos ingenieriles buena parte de una geografía variada que incluye obras en Chile y Bolivia.

En el campo de la arquitectura académica, pero dentro de las profundas innovaciones urbanas que se vislumbran por esos años, debería mencionarse, en Londres, para el mismo año 1823, el comienzo de dos obras importantes: el British Museum, de Robert Smirke, y la National Gallery, de William Wilkins, obras que imponen un severo orden neogriego dentro del tenor historicista de los ejercicios académicos, para la valoración de importantes áreas abiertas del centro de la ciudad.

En París, acompañando las obras de modernización urbana haussmaniana, surgirán programas nuevos, como los establecimientos asistenciales de Charendon y Santa Ana, el matadero de La Villete, el Mercado de Les Halles, los grandes almacenes, como La Samaritaine, construido en 1850, los grandes hoteles, como el precisamente llamado Grand Hotel, de 1855, etc.

Pero a todo esto que brevemente ejemplifica sobre la clase de obras de arquitectura hecha por arquitectos pertenecientes al campo del *establishment* profesional (arquitectos del Estado, profesores de la Ecole de Beaux Arts, *prix* de Roma, miembros de la Academia, etc.), más aquella otra variada gama de realizaciones de los empresarios-ingenieros, que se ocuparon de montar la ingente infraestructura motorizadora de la Revolución Industrial, e

incluso también las arquitecturas resultantes de los asentamientos fabriles obreros, hay que agregar, sobre todo, la múltiple proliferación de acciones urbanísticas, más o menos relacionadas con intereses especulativos, que iban conformando ciudades en trance de adquirir su condición metropolitana.

Toda esta profusa interacción de diferentes prácticas productivas y de productos consecuentes abrió así una primera presentación de la complejidad moderna de la construcción de las ciudades: esa complejidad interactiva de prácticas, esta simultaneidad de diferentes productos permaneció como cuestión central en el desarrollo subsiguiente de *lo moderno*.

## **7. Arquitectura científica. Hilberseimer: construcción y función**

La publicación en 1927 del texto de Ludwig Hilberseimer, *Großstadtarchitektur*, introduce el racionalismo desencantado de su autor, al destruir toda la utopía nietzscheana y simmeliana que había por detrás de los modelos comunitaristas de la ciudad de los *siedlungs* y plantear el programa exclusivamente *técnico* de pensar *ciudades maquínicas*, como partes explícitas de los procesos de racionalización capitalista.

Cuando en 1925 Hilberseimer presenta su proyecto teórico de *ciudad vertical*, ya demarca nítidamente su diferencia con el componente de idealismo antimercadístico del socialismo puesto a urbanizar de Ernst May y otros arquitectos racionalistas, pero también del criterio de diferenciación de usos con el que el proyecto de Le Corbusier de 1922, la ciudad contemporánea de 3 millones de

habitantes, anticipaba la filosofía Ciam: *a la jerarquización funcional y geométrica del esquema corbusierano* –citamos a Carlos Martí Aris<sup>52</sup>–,

Hilberseimer opone una trama homogénea y equipotencial, de crecimiento lineal, en la que se apura la concentración y la densidad mediante el recurso de superponer a los usos industriales y comerciales, instalados en un basamento de 5 plantas, una ciudad residencial formada por bloques de 15 plantas. La ciudad se despliega en dirección Norte-Sur, coincidiendo con la directriz principal de los edificios y está formada por manzanas de 100×600 metros y calles de 60 metros de ancho. Los edificios comerciales, de 15 metros de profundidad, se organizan formando una sucesión de patios cuadrados (7 en cada manzana) mientras que los edificios residenciales, de 10 metros de profundidad, son bloques lineales apoyados en los lados largos de las manzanas y dispuestos a intervalos regulares de 70 metros, de manera que los bloques tanto en la calle como en el interior de las manzanas guardan la misma separación.

La ciudad vertical es pues el fruto implacable de una reflexión orientada a racionalizar y poner en adecuada relación los ingredientes que configuran el desarrollo urbano en el mundo moderno y las famosas perspectivas que las escenifican, lejos de disimular o edulcorar la condición abstracta de la nueva realidad urbana, tienden a exhibirla de modo descarnado.

La silenciosa (y quizá patética) victoria de este modelo de ciudad, visible tanto en la expansión de los nuevos ensanches europeos, como en las *perspectiven* que se montaron en las ciudades de inspiración stalinista, demuestra, si cabe, el grado de utopía del planteo racionalista de las *siedlung*, su tributación profunda al pensamiento humanista y neorromántico howardiano y unwiniano y la incapacidad intrínseca de pretender regular la lógica del desarrollo urbano ligado a la maximización del capital inmobiliario.

---

<sup>52</sup> Martí Aris, C., *Las variaciones de la identidad*, Serbal, Barcelona, 1993.

Hilberseimer ya no distingue *ciudad-mala-central* de *ciudad-buena-periférica*, al reconocer como un imperativo del despliegue capitalista una única transformación productiva de ciudad, que será kafkiana o taylorizada, sin atributos y sin calidad. Solo queda como tarea intelectual entender esa realidad y como tarea proyectual hacerse cargo del residuo de silencio y mero ordenamiento que tal situación conlleva. Por tanto, será claro o previsible que en 1933 llegue Hitler al poder y que Hilberseimer migre a Estados Unidos, donde le será posible planificar y proyectar ciudades o fragmentos de ellas, insoportablemente *realistas*.

El último proyecto europeo de Hilberseimer, antes de su definitivo traslado a América, será su propuesta de restructuración urbana de Dessau, planteado en 1932. Allí simplifica el modo del *survey* tradicional de Geddes en una indagación del aformismo lleno-vacío con que se había desarrollado históricamente la mancha urbana, puntuada de pequeños hitos y atravesada por enlaces viarios y ferroviarios.

De esa masa amorfa o desestructurada (en rigor, más bien de una estructuración microtópica), Hilberseimer, anticipando quizá una idea casi posmoderna de *arquitecturizar la forma de la ciudad*, propone un criterio racional de *ciudad lineal*, componiendo bloques de alta densidad multifuncional junto a tramas de baja densidad residencial, en un concepto de crecimiento indefinido a lo largo del eje principal de movilidad territorial que divide además ambas categorías tipológicas de ciudad.

El brutal esquematismo funcional-territorial del planteo no evade, sin embargo, el reconocimiento de los elementos estructuradores del territorio y, por cierto, asegura

las masas de edificación compatibles con las demandas demográficas y con las posibilidades del mercado inmobiliario.

Por esas formas de pensar la ciudad (el modelo de Hilberseimer para Dessau es muy semejante a los esquemas de *ciudad lineal* que proponía en la URSS Nicolai Miljutin en 1930) y también por los cambios políticos que se acercaban, se pone en marcha un éxodo generalizado hacia otra frontera ideológica, que revelará que no posee tanta alternativa productiva en cuanto a la organización social urbana y la producción de ciudad. Entre otros, Ernst May, en 1930, emigra a la Unión Soviética con el encargo de proyectar una nueva ciudad, Magnitogorsk, en los Urales, para lo cual se traslada con un conjunto de colegas y forma la llamada *Brigada May* (integrada, entre otros, por Forbart, Hassenplug, Schmidt, Stam, etc.). El mismo camino de la URSS seguirán otros connotados representantes del racionalismo -y, a la vez, de filiación comunista o socialista-, como los alemanes Bruno Taut y Alfred Korn, el suizo Hannes Meyer y el francés André Lurçat.

## Lo moderno

### 1. Lo moderno como *ricorsi* (fracturas históricas), lo moderno nuevo

En historiografía artística parece ser que el primero en usar la expresión “moderno” en sus *Vita dei Pittori...* fue el romano Pietro Bellori en 1672, aunque, curiosamente para él, *los modernos* eran los capaces de retornar a una esencia clásica (Carracci, por ejemplo) frente a los extraviados experimentalistas barrocos o posmanieristas de artistas como Caravaggio. Desde un punto de vista evolutivo o de superación conceptual, Caravaggio empero parece más avanzado o moderno, pero Bellori introduce la idea de una actualidad clásica (ordenada, reposada, racional) como antídoto estético de la extravagancia experimental. Moderno sería lo que sostiene en el hoy la larga duración (clásica) de lo justo y equilibrado.

En la *querelle* francesa entre Perrault y Blondel, los *modernos* se oponían a los *anciens* en cuanto disponían de mayores licencias para operar los materiales clásicos. En cualquier caso, la *oscilación expresiva* en los resultados o productos y por tanto en la recepción (objetividad versus subjetividad, realismo versus emocionalidad, etc.) entre lo clásico y lo barroco bien puede convertirse en una *oscilación metodológica* o conceptual en procesos y procedimientos y, por lo tanto, en la producción entre lo clásico y lo moderno en cuanto diferencias operativas con

el manejo del arsenal figurativo disponible. La modernidad de la Colonnade de Perrault es la libertad del manejo filológico del material clásico.

Para otras lecturas –como *Cosmópolis* de Stephen Toulmin<sup>53</sup>–, la modernidad es un aparato cultural que acompaña (pero también prepara y fundamenta) el proceso iluminista como vía filosófica que integra el racionalismo metódico de raíz científicista –contra el saber más bien hermético o arcano– con el despliegue operativo capitalista de la primera expansión mundial que debe organizar un discurso integrativo de las diferencias conquistadas en un mundo unificado.

Aunque Toulmin no descarta incorporar un ala antirracionalista de modernidad que ejemplifica con Leibniz (en su crítica al cartesianismo) y con Montaigne (como el primer pensador respetuoso del *otro cultural*, el *diferente* a punto de perder su alma en la colonización imperativa desplegada desde el XVII en adelante).

Habría, pues, una mirada viquiana de lo moderno entendida como fase de ciclos *corsi/ricorsi* que supone una renovación de lo dado/normado no siempre tendiente a una innovación de procedimientos o lenguajes, sino, en ocasiones, a retornos, renacimientos, etc.

Y desde un punto de vista menos cíclico o más civilizatorio en un sentido de *historia total*, lo moderno podría ser visto exclusivamente como revestimiento formal, lingüístico o simbólico del específico proceso histórico de la modernización o proceso de cambio político-económico-social propio del despliegue del modo productivo capita-

---

<sup>53</sup> Toulmin, S., *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Península, Barcelona, 2001 (1991). Diez años después de esta primera obra, Toulmin escribió una segunda incursión en la reconstrucción arqueológica de lo moderno en lo contemporáneo: Toulmin, S., *Regreso a la razón. El debate entre la racionalidad y la experiencia y la práctica personales en el mundo contemporáneo*, Península, Barcelona, 2003 (2001).

lista, en torno de una serie de sucesos/procesos (apogeo de la mercancía y el mercado, prevalencia de la vida urbana-industrial y del esquema de producción fordista, laicidad, democracias representativas, creación de la llamada “esfera pública”, organización del trabajo/producción/consumo y de sujetos como el proletariado, el lumpen o el prosumidor, etc.).

En todo caso, esta idea de modernidad sustantiva e históricamente precisa –digamos, la extendida entre los siglos XVIII y XX– fue propuesta y descrita por Foucault y Habermas, problematizada en sus alcances y novedades por Benjamin y presentada como antesala de un cese o fractura, de cara a una ulterior posmodernidad, por Lyotard o Jameson.

La cuestión de *lo moderno* pudo apresuradamente ser vista como una suerte de ahistoricidad que habría sobrevenido en el campo cultural como pura consecuencia del *progreso*: progreso técnico, en el desarrollo de los medios de producción; progreso social, en la absolutización de un universo aparentemente integrado en cuanto a alternativas de producción y consumo; progreso político, en cuanto sustanciación de modelos propios del liberalismo teórico del iluminismo francés, sobre todo el concepto de “democracia representativa”.

Perry Anderson<sup>54</sup> ofrece una caracterización histórica del momento fundante de la modernidad europea que precisamente encadena tal presunta ahistoricidad novedosa y fundante en lo político y en lo técnico del progreso en los fermentos de una larga construcción de la europeidad burguesa que se incubaba entre el fin de la Edad Media y los albores revolucionarios del cierre del siglo XVIII.

---

<sup>54</sup> Anderson, P., *El estado absolutista*, Siglo XXI, México, 1986.

En aquella perspectiva ideológica ahistórica, lo moderno es entendido como natural-universal, y las consecuencias culturales sectoriales (como la idea sociopolítica del *proyecto moderno* o la formación conceptual, en arte y arquitectura, del *movimiento moderno*) son asumidas como llegada común de toda la humanidad a una condición evolutiva de progreso, una condición leída como transhistórica –por ejemplo, en su resistencia a ser evaluada como una oferta estilística o lingüística contingente: “Lo moderno no es un estilo”, nos dirán Le Corbusier o Gropius– a partir de la cual se arribaría a una *verdad* ética, anclada en un dogmatismo estético con nociones tales como identidad estructura-apariencia, autonomía de los tipos respecto del contexto y memoria urbana, tematización de las metáforas de la modernidad: la luz, la máquina, la complejidad formal de la metrópolis moderna; la función abstraída en su condición de univocidad y exaltada como factor sustantivo del trabajo proyectual (es decir: la idea moderna de *form follows function*), etc.

El contenido de novedad crítica del proyecto moderno –y sus limitaciones transformadoras de lo sociohistórico– puede acordarse con las propuestas de Theodor Adorno<sup>55</sup>, que, sin embargo, es tributario del grado de desarrollo y evolución que esta novedad tiene con relación al proyecto iluminista, en parte resultado y en parte crítica de la formación del estalinismo absolutista, tal como lo estudian Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo*, especialmente en el capítulo “La industria cultural. Iluminismo

---

<sup>55</sup> Adorno, T., “La crítica de la cultura y la sociedad”, ensayo en *Crítica cultural y sociedad*, Taurus, Madrid, 1984.

como mistificación de masas”<sup>56</sup>, que relativiza la autonomía de la estética moderna y señala su convergencia hacia el modo de producción industrial.

Una primera tarea para identificar lo que llamamos “modo moderno” de proyecto sería el reconocimiento de la *historicidad* de este proceso, es decir, su concreta situacionalidad sociohistórica y sus reales determinaciones en el campo de la cultura material. Una y otra pretensión suponen la suspensión de los juicios universales y la aceptación de un relativismo específico en lo sociocultural: en efecto, una tarea de la historización es radicar en escenarios concretos de ciertas culturas urbanas precisas los rasgos con que se presenta la construcción cultural de *lo moderno*, como formas precisas de expresión cultural de procesos de organización socioproductiva, sobre todo con relación al ascenso de nuevas capas y funciones sociales (la burguesía industrial, el proletariado, los movimientos intelectuales, etc.).

En rigor, este trabajo de historización crítica de la modernidad fuera de las pseudohistorias ditirámicas como la de Giedion fue emprendido, por ejemplo, por Francesco Dal Co<sup>57</sup>, Massimo Cacciari<sup>58</sup>, Manfredo Tafuri<sup>59</sup> y en los estudios históricos conjuntos de Tafuri y Dal Co<sup>60</sup>.

---

56 Adorno, T. y Horkheimer, M., *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

57 Dal Co, F., *Abitare nel Moderno*, Laterza, Bari, 1982, hay traducción española en Paidós.

58 Cacciari, M., “Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli”, ensayo en el libro de Tafuri, M., Cacciari, M. y Dal Co, F., *De la Vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura*, Gili, Barcelona, 1972.

59 Tafuri, M., “Para una crítica de la ideología arquitectónica”, ensayo en el libro precedentemente indicado y en *La esfera y el laberinto*, Gili, Barcelona, 1984, especialmente la parte II.

60 Tafuri, M. y Dal Co, F., *Arquitectura contemporánea*, tomos 1 y 2, Viscontea, Buenos Aires, 1982.

En un segundo plano, importa el reconocimiento de, por una parte, los aspectos de concomitancia de procesos culturales en diferentes ciudades, examinándose, en tal caso, las *relaciones horizontales* que admiten una historización en paralelo de ciertos procesos artísticos, lingüísticos o culturales, ya que un rasgo básico de la modernización será cierta circulación de las ideas y, por tanto, cierta posibilidad de discusión, reelaboración y aplicación de estas en diferentes contextos, por así decir, históricamente más abiertos a explorar experimentaciones sociales y estéticas, contra la tendencia generalizada hasta entonces del conservadurismo ligado al apego a tradiciones de la vida social y cultural. En ese reconocimiento se puede instalar, por una parte, la larga duración histórica de lo moderno (Tafuri no vacila en darle inicio como concepto en el siglo XV) y, por otra, dentro del criterio de esta historia modal que presentamos en estos estudios, la constatación de fenómenos o atributos de modernidad a lo largo del tiempo y el espacio; es decir, durante toda la historia y a través de todas las geografías.

Un texto ya clásico sobre la importancia de ciertos *locus* urbano-metropolitanos específicos en el despliegue de lo moderno es el de Walter Benjamin sobre París<sup>61</sup>: también se plantea aquí el carácter de centro emisor de experiencia propio de tal capitalidad y de cómo ello engendra redes y constelaciones de relaciones entre productores y consumidores de nueva cultura material.

Una de tales redes de producción/consumo es, por ejemplo, la constituida por el *art nouveau* o, más precisamente, los circuitos de relaciones existentes entre experiencias simultáneas en Viena, Glasgow, París, Bruselas,

---

<sup>61</sup> Benjamin, W., "París, capital del siglo XIX", ensayo en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Madrid, 1986. Extensivamente el trabajo benjaminiano sobre París se explora y ramifica en su *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005.

etc. Estas concomitancias, podrá advertirse, responden normalmente a semejantes desarrollos del cuadro socio-productivo y del surgimiento de funciones culturales e intelectuales de acompañamiento de la emergencia de dichas renovaciones de índole social y productiva, que devienen en consecuencias en la cultura material.

Pero, por otra parte, también convendrá estudiar no solo las relaciones unívocas, sino asimismo aquellas de dominancia o influencia, por lo cual se establecen, como condición misma de la modernidad, *centros emisores* de condiciones virtualmente *hegemónicas*, al nivel de los discursos artísticos, como lo pudieron ser Berlín o París, y también Viena en los siglos XIX y XX.

El punto crucial de esta cuestión no es tanto la verificación de relaciones –que a veces pasa por actores concretos, sean promotores o artistas-productores de innovaciones–, sino cómo esa dinámica de traslado de ideas de un lugar a otro ocurre en relación con estructuras socioculturales receptoras diferentes, sea en las posibilidades técnicas o factores de producción, sea en las estipulaciones del gusto o regulaciones del consumo cultural.

El grado profundo en que la modernidad transforma la entidad histórica de la obra de arte, como sumun de la producción cultural material, despojándola de su aura e instalándola en procesos inéditos de producción, es analizado por Walter Benjamin en su célebre ensayo sobre la reproductibilidad técnica<sup>62</sup> como inédito factor de modernidad, y también en Susan Buck-Morss<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, inserto en *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1971.

<sup>63</sup> Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011, especialmente el capítulo 8, "Teoría y arte: en búsqueda de un modelo".

De cualquier forma, estas condiciones de supuestas hegemonías en la emisión de discursos innovativos es algo que debería demostrarse desde el punto de vista historiográfico, revelándose la precedencia de los discursos y las concretas incidencias de estos en los otros, a través del establecimiento de las formas de circulación y articulación de ideas, estímulos y referencias.

Existe aquí un instrumento de análisis preferencial que es precisamente un instrumento de la modernidad: nos referimos especialmente a las revistas de arquitectura y de arte, protagonistas de ciertas *regulaciones* en la circulación de las ideas de arquitectura. Colateralmente, pero de semejante importancia, cobra especial interés el estudio de las muestras, exposiciones y reuniones colectivas, cuyo análisis también ayuda al conocimiento de las condiciones de hegemonía en la emisión de discursos y en el análisis de las relaciones establecidas entre productores de distintas procedencias.

Las referencias anteriores aluden a la necesidad de correlacionar el desarrollo de los rasgos propios de la producción artística moderna con ciertas condiciones universalistas en detrimento expreso de supuestas condiciones propias de culturas locales y regionales: una voluntad universalista o cosmopolita relacionable con las características de la vida metropolitana, es decir, esa modalidad histórica que Simmel llamó “de vida nerviosa”, que, siendo propia de ciertas ciudades con ciertas acumulaciones de capital económico-financiero y simbólico, surge a la vez como una cualidad cosmopolita y ecuménica. Y aquí también puede entenderse que lo metropolitano también puede alcanzar una larga duración histórica (Roma, Alejandría, Bizancio, etc.).

Cierto omnipresente estímulo a todo el trabajo artístico proviene de la moderna condición de metropolitaneidad: esta condición es bastante equivalente a la errancia o a una instalación puramente intelectual en un sitio determinado (Benjamin) o al exilio o extrañamiento respecto de la cultura receptora, lo cual explica la naturalidad feroz de las transgresiones a elementos de culturas populares urbanas (Le Corbusier, Apollinaire, Picasso): Raymond Williams llega a situar la institución moderna de la *vanguardia* alrededor de esta idea de extrañamiento y exilio, de extranjeros en el seno de una cultura receptiva, como París o Berlín, y mucho más tarde, Nueva York<sup>64</sup>. La otredad cultural del errante, extranjero o intruso también atraviesa una larga duración histórica.

Tanto las mencionadas condiciones de *emisión* de discursos modernos desde un determinado sitio signado por un grado de modernidad en cuanto a su desarrollo socio-productivo, como las relaciones tanto de concomitancia o simultaneidad cuanto de circulación o influencias suponen una concepción historiográfica, en el sentido de analizar las articulaciones entre cultura, ciudad (como estructura física y como sociedad) y arquitectura (como fragmento calificado de la producción material): es decir, introducirnos al análisis de la modernidad como constelación de situaciones histórico-urbanas precisas.

Algunas de esas situaciones histórico-urbanas admiten, incluso, la consideración de cierto tipo de relaciones que tienden a la negación del determinismo o relativismo cultural, las cuales serían aquellas construcciones tendientes a figuras de cosmopolitismo que también ayudan a entender la modernidad, aunque son inseparables de ciertos contextos productivos –Berlín, París– desde los cuales

---

<sup>64</sup> Williams, R., *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1982.

se configuran polos hegemónicos de emisión de discursos, sobre todo estéticos e incluso programáticos, como algunas ideas de intención universalizante: la ciudad moderna abstracta, el ensanche de la ciudad o el concepto de “ciudad industrial”, ciertas ideas acerca de las instituciones y sus cambios de funcionalidad social, etc.

Es importante, aunque aún no del todo estudiado, ver cómo los cambios sociopolíticos de la modernización se cristalizan en nuevas tipologías generadoras de la ciudad moderna, a partir no solo de grandes actores transformativos –emblemáticos en Haussmann–, sino también del cambio físico concreto de la forma de las ciudades. En este tipo de análisis, es precursor el tipo de estudios urbanomorfológicos de Jean Castex, Jean-Charles Depaule y Philippe Panerai<sup>65</sup>.

Sin embargo, el *ethos* complejo de la modernidad no es abarcable desde el proyecto único de una *sociología de la cultura moderna* y el determinismo ciudad-arquitectura (u otra producción cultural material sectorial); con ser cierto es insuficiente en cuanto a la explicación o intelección cabal de sus fundamentos.

Ello es así por la fuerte carga de subjetividad que alienta tales producciones fragmentarias, lo que equivale a reconocer un espacio de autonomía relativa en la generación de tales producciones y evitar así el desliz y la tentación de una historia de los hechos urbano-arquitecturales mecánicamente emergente de condiciones socioeconómicas y sus configuraciones ideológico-culturales.

La intersección entre historia y biografía –de los autores o productores individuales concretos– es así un camino indispensable para aprehender la condición de expresividad y subjetivismo que forma parte del discurso de

---

<sup>65</sup> Castex, J., Depaule, J. y Panerai, P., *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Parentheses, París, 1977.

las producciones modernas: a una estructuralidad de lo moderno, configurada en el desarrollo del capitalismo de las mercancías y en la complejización de la circulación y consumo de bienes y servicios, se le superpone una subjetividad en la producción de los referentes expresivos de la modernidad (arte, arquitectura, poesía, pintura, cine, etc.), y es por tanto necesario tratar de manejar ambas dimensiones del análisis, como lo manifiesta de manera ejemplar el tipo de investigaciones culturales desarrollada por Fredric Jameson<sup>66</sup>.

Por eso resulta correcta esa apreciación de Walter Benjamín<sup>67</sup> cuando señala que no solo hay que estudiar *lo que el artista dice* sobre las relaciones de producción (en lo que sería la producción artística como representación o reflejo de las condiciones estructurales de la producción), sino, esencialmente, *lo que el artista es* en el cuadro de las relaciones de producción, lo que constituye su propia y real lógica de producción y, en tal caso, su situación concreta en la división del trabajo y no su mera posición de representador consciente o no de condiciones sociales de producción en un medio cultural determinado.

En una entrevista periodística que le hacen a Georges Steiner<sup>68</sup>, este se define como “un maestro de lectura, una actividad ligada a la tradición judía”. Allí describe su método analítico-crítico:

En principio elegimos un texto importante, un poema, un texto en prosa. Comenzamos por el diccionario y por la gramática. Si en los primeros seis versos del “Lcidas” de Milton –quizá el más

---

<sup>66</sup> Jameson, F., *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000. En el tercer ensayo de este volumen (“Las restricciones del postmodernismo”), Jameson aborda críticamente aspectos de la arquitectura contemporánea.

<sup>67</sup> Benjamín, W., “El artista como productor”, ensayo desarrollado en torno del análisis del paradigmático artista moderno, Bertold Brecht, en *Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1975.

<sup>68</sup> Steiner, G., *La pasión intacta*, Clarín, Buenos Aires, abril 2, 1998.

grande poema breve de la lengua inglesa- encontramos cuatro gerundios y tres ablativos absolutos no es porque Milton haga alardes, sino porque la gramática es la música del pensamiento. La sintaxis contiene una visión del mundo, una metafísica.

Hasta aquí Steiner acomete el trabajo técnico *sucio*, el desmontaje de la *cocina* constructiva de un texto, pero sin perder de vista la relación entre *habitus* literario y contexto epocal o cosmovisión, haciendo ver que tales *habitus* no son *ni automatistas ni innovativos*: en esa franja de *repetición y diferencia*, se mueve la *calidad* constructiva (y eventualmente, la *novedad*) del producto artístico.

Sigue Steiner con su descripción:

Luego, en la medida de lo posible intentamos reconstruir el contexto histórico, social, porque contra gran parte de la teoría moderna -tengo aquí una importante deuda con la tradición marxista, Lukács, la escuela de Francfort- creo que es importante saber por ejemplo, cuál era la estructura económica detrás de la novela inglesa del siglo XVIII.

La óptica del analista abre un poco más el foco y no solo contextúa lo técnico en el campo ideológico epocal -el paso anterior-, sino que, aceptando el modelo marxista, se detiene en la consideración del ámbito de *determinaciones* contextuales al problema de generar un texto. Es decir, asumir el doble movimiento: tanto cómo el texto resulta del manejo de dispositivos epocales estrictos (*contemporáneos* o *anacrónicos*: en tal opción también hay voluntad poética), cuanto cómo desde el *afuera social* el texto resulta *determinado*. “Luego, poco a poco, nos acercamos”, continúa Steiner, “al plano semántico, el sentido, la hermenéutica, sin esperar respuestas sino más bien mejores preguntas”. En este punto, se arriba a la *fecundidad de la crítica*, centrada en la multiplicación del componente enigmático-problemático del producto analizado, con lo cual, y sobre

todo, no se anula el efecto de fricción implícito en la lectura: no se busca *tranquilidad* sino *tensión*, y ello supone un objetivo de *goce* en todo el proceso.

“Un gran maestro o un gran crítico”, termina Steiner su descripción metodológica, “debe hacer florecer el deslumbramiento del lector. No trata de decirnos que debemos amar u odiar, sino que rodea el texto con una serie de preguntas que, con suerte, permiten que la obra se abra un poco más”. Aquí no puedo prescindir de traer como referencia el estilo del trabajo crítico de Tafuri –por ejemplo, el análisis de la Iglesia de Steinhof, de Wägner<sup>69</sup>–, que cumple puntillosamente el precepto de Steiner acerca de multiplicar las preguntas o incrementar la *problematicidad* de la cosa en análisis.

La modernidad, en tal sentido, constituye un espacio de producción cultural doblemente definido por tal situación genérica de determinación cultural –que, en nuestro caso, hace figurar una dependencia global de la arquitectura respecto de su ciudad contextual, no solo como estructura o entorno físico ambiental, sino como organización social– y por los aspectos que también definen cualidades del producto artístico o cultural moderno, como consecuencia del ejercicio de esa peculiar connotación de subjetividad expresable en la autonomía del productor y de ciertas organizaciones productivas protagónicas conocidas historiográficamente bajo el nombre de “vanguardias”.

Situación concreta en una cultura urbana real, trabajo de grupos hegemónicos o *vanguardias*, desarrollo de propuestas de lenguaje articuladas en trayectorias de *artistas* individuales son entonces, desde nuestro punto de vista

---

<sup>69</sup> Tafuri, M., “Am Steinhof: Centrality and surface in Otto Wägner’s architecture”, ensayo en *Lotus* 29, Milan, 1981.

crítico-historiográfico, los ejes de desarrollo del enfoque histórico tendiente a presentar la cuestión de la modernidad.

La innovación racional y la modernidad filosófica explicable en Aristóteles y la confrontación materialismo-idealismo como par moderno y no moderno que ya se suscita en la Grecia clásica alude a rasgos de tal modernidad larga o a la persistencia histórica del modo moderno incluso con las tempranas tensiones que ya presenta el caso Pitágoras como *summa* de razón y sensación que da como resultado la inédita *razón cabalista* que también es rasgo modal moderno. La geometrización del territorio como tarea esencial de la teoría de la arquitectura genera una subcultura de modernidad que puede leerse como inscripción delimitativa y diferencial, y eso llega a confluir con los modelos estructuralistas (Foucault) y hermeneúticos (Blumenberg o el citado Steiner).

La reconstrucción romántica de la cultura moderna (como *teleología*: super-hombre, muerte de Dios, etc.) en Nietzsche y en su *El nacimiento de la tragedia* sintetiza filosofías previas y es pórtico de la novedad moderna de un pensar que presenta *lo apolíneo versus lo dionisiaco* como clave dialéctica general de la modernidad.

El ajuste tipológico y la ruptura progresiva o reformadora (por ejemplo en relación con el dispositivo evanescente del orden griego) aparece tempranamente como indicio de modernidad, y en una posible modernidad gótica debe entenderse tal rasgo de modalidad como ajuste técnico y discursivo en pos de eficiencia y economía de medios.

En la modernidad renacentista que se presenta como crítica negativa de la antimodernidad de la ciudad gótica, la vuelta al lenguaje clásico es utilizada como distinción/fundación de ciudad, y el ascesis comunicativo de tal giro

clasicista se verifica como lenguaje abstracto de *progreso*, frente a lo cual, sin embargo, emergen *modernidades heréticas* al control ideológico de la clasicidad.

Ya desde el siglo XVIII, la *Querelle des Anciens et des Modernes* presentará lo nuevo-moderno como uso libre de lo clásico, abierto, sin embargo, a recoger en ese contexto la modernidad de la novedad técnica y el impacto científico (por ejemplo en Soufflot), y el discurso positivista-iluminista se ocupará de cartografiados históricos para generalizar la biológica noción de *evolución* donde la *novedad* se presenta como última estación de *progreso* y el concepto darwiniano ayuda a desarrollar múltiples dispositivos de *clasificación* como sistema comparativo de progreso. Sobre esa base, bien descrita en su fermental génesis por Foucault, los avances en la eficacia comunicativa y prestacional (discursivos y funcionales) ya desembocarán plenamente en la modernidad del mundo industrial.

Lo moderno en el siglo XX extiende ese doble estatuto: silencio de la arquitectura con la supresión del ornamento como suplemento comunicativo como estrategia discursiva y estéticas de la depuración y la funcionalidad como argumentación de eficacia prestacional y determinismos *problem-solving*. En ese contexto, cabrán las diferentes definiciones de lo moderno en Adorno (anticapitalismo) y en Bürger (oposición modernidad-vanguardia: lo moderno progresa cautamente; lo vanguardista revoluciona el gusto y la política) y lo moderno idealizado en el fugaz maridaje de *ideología moderna* (socialismo) y *lenguaje moderno* (racionalismo), con todas las desviaciones y contaminaciones de esa ideal conjunción en ambientes periféricos. El célebre Narkomfin ginzburgiano testimonia la brutal novedad del progreso político trasvasado a una utopía social.

## 2. La invención moderna de la catedral: St. Denis y el Abbé Suger

Otto von Simson<sup>70</sup> reduce la originalidad del gótico a cierto desarrollo más conceptual que tecnológico:

El rasgo decisivo del nuevo estilo gótico no es la bóveda de crucería ni tampoco el arco apuntado o el arbotante. Todos ellos son medios de construcción creados o preparados por la arquitectura pregótica pero no con fines artísticos. Los maestros de la escuela angevina manejan la bóveda de crucería con una destreza que no superan sus contemporáneos góticos y sin embargo a las grandes iglesias del siglo XII, de Angers o Le Mans, no las llamaríamos góticas. La gran altura tampoco es el aspecto más característico de la arquitectura gótica ya que en Cluny se habrá advertido ese efecto de enorme altura que los maestros góticos, al menos durante el primer siglo, se cuidaron deliberadamente de producir. Hay dos aspectos de la arquitectura gótica, sin embargo, que carecen de precedente y de paralelo: la utilización de la luz y una relación original entre la estructura y la apariencia.

En rigor, las diferencias entre lo románico y lo gótico se revelan en algunas cuestiones artísticas que operan como resultado de ciertas confrontaciones ideológicas, quizá situando lo románico en el contexto de una multiplicidad diversificada de experiencias regionales y lo gótico en el germen de pretensiones más ecuménicas.

Es lo que podría ilustrarse con la disputa que hacia 1130 se dio entre Bernardo de Clairvaux y el abate Suger. Este era regente del reino de Ile de France y abad del monasterio de St. Denis, y reemplazaba al rey Luis VII, ausente en la segunda cruzada; por tanto, sumaba a su función eclesiástica un cometido político, y esa sería una de las marcas de modernidad que definen lo gótico.

---

<sup>70</sup> Von Simson, O., *La catedral gótica*, Alianza, Madrid, 1980.

Al final de la década de 1130, Suger comienza a reconstruir la iglesia de St. Denis, enfocada como una gran campaña de participación popular. Suger recorre el reino, mostrando reliquias, predicando y recaudando fondos ya que necesitaba alrededor de 54 millones de dólares en equivalente de moneda actual. Calcula que  $\frac{3}{4}$  partes de ello serían aportadas por donaciones de peregrinos y sostendrá que aportar a la obra catedralicia es alternativo a ir a las cruzadas, que ya no eran, al contrario de las dos primeras, un proyecto popular.

El entusiasmo de las comunidades de prósperos burgos norteños (básicamente dedicados al comercio e industria textil) era inusitado: entre 1150 y 1280 se erigieron cerca de 80 catedrales inscritas en un radio de no más de 200 kilómetros. Frente a ello, Bernardo despotricaba y se dirigía a los monjes implicados en el nuevo auge, según cita Arnold Pacey<sup>71</sup>, diciéndoles lo siguiente:

La gran altura de vuestras iglesias, su largo inmoderado, su anchura superflua, sus costosos adornos, las curiosas esculturas y cuadros que atraen la mirada de los fieles [...] [quienes] son deleitados con reliquias rodeadas de oro [...] [que hacen] aflojar los cordones de sus bolsas [...] [mientras que] la iglesia resplandece en sus muros y es una pordiosera con sus pobres, viste a sus piedras en oro y deja a sus hijos desnudos.

Algo semejante plantea, citado por la misma referencia, el teólogo del clero de Notre Dame, Petrus Cantor, quien en 1180 señala que “los edificios monásticos o eclesiásticos son levantados con la usura y con el engendro del metal árido entre hombres codiciosos y con los engaños mentirosos y las mentiras engañosas de predicadores mercenarios”. Algunos monjes, como el franciscano Roger Bacon, creían simultáneamente en el desarrollo de

---

<sup>71</sup> Pacey, A., *El laberinto del ingenio*, Gili, Barcelona, 1980.

la ciencia y la tecnología y en la inminente llegada del Anticristo y su destrucción del mundo, como lo prefiguraba el discurso agustiniano de *De Civitate* y sus imágenes de coetánea construcción humana y destrucción demoníaca.

El momento político-cultural de la Ile de France –del cual St. Denis es la capital religiosa– hace que una obra específica (el nuevo coro de la abadía) y la gestión de Suger origine en forma precisa lo que llamamos arquitectura gótica en su doble factor innovador de clarificación estructural y una especialidad tendiente a maximizar la luminosidad, lo que da paso explícito, según Sedlmayr, al surgimiento de un *ars nova* en la cual una serie de innovaciones técnicas (cuatro pisos, nueva línea de ventanas dobles, iconología tipológica anagógica, organización de capillas y pilares radiales tal que garanticen el adecuado pasaje de la luz, a lo que contribuye la extrema delgadez de las columnas) son, sin embargo, los instrumentos para una poderosa operación simbólico-expresiva por la cual se concreta una nueva visión de la ciudad de Dios que afirma en el presente, el más allá.

Erwin Panosfky<sup>72</sup> cita así a Suger:

Quienquiera que seas el que pretenda honrar el valor de esta puerta no te asombres por el oro o la suntuosidad; es preciso que mires el trabajo. La obra irradia nobleza, pero la obra que irradia noblemente tiene que clarificar los espíritus para que vayan por la luz verdadera; luz verdadera en donde Cristo es la verdadera puerta. La puerta de oro determina cuál va a ser el interior: el espíritu débil se levanta hacia la verdad a través de lo material y anhelante se levanta por la luz del abismo.

La profunda imbricación de realidad e ideas califica absolutamente el pensamiento medieval –la conjunción advertida por Panofsky entre arquitectura y escolástica– y

---

<sup>72</sup> Panosfky, E., *Arquitectura y escolástica*, Infinito, Buenos Aires, 1967.

en rigor la operación de St. Denis significará honrar a San Dionisio –el santo mártir cuyas reliquias se guardaban en la abadía, que había convertido a Francia al cristianismo en el siglo III y de quien era el santo patrono–, pero también a su segundo o pseudo Dionisio o Denis, teólogo sirio del siglo V con quien la tradición confunde al mártir original: confusión quizá ideológicamente calculada, pues el pensamiento del doble Dionisio sintetizaba mística neoplatónica y cristiana articulada en una semejante metafísica de la luz.

La importancia de esa referencia teológica era tan grande en Suger que lo obligará a inventar una arquitectura capaz de conseguir la máxima luminosidad y claridad, estudiando para el caso la reciente innovación de la bóveda de crucería de Durham y de algunos otros aspectos de arquitectura normanda; a analizar críticamente el coro de Saint-Martin-des-Champs (una de las más importantes sedes cluniacenses en que el desfase de las dos coronas de pilares obstaculiza la transparencia); a investigar las posibilidades de la piedra borgoñesa (ya que el descubrimiento de las canteras de Pontoise va a permitir reducir a la mitad el espesor de las nuevas bóvedas comparadas con las bóvedas normandas de mampostería, con la consecuente reducción de cargas y espesores de columnas); y, en fin, a salir personalmente en busca de madera de solidez suficiente para los tirantes de la nueva estructura después que sus carpinteros guardas forestales le hubieran asegurado que en toda la región no había troncos de tal tamaño.

Había otros modelos –seguramente tamizados en referencias metafóricas– en la mente del abad, como Santa Sofía o el Templo mítico de Salomón, que tradicionalmente se consideraba un proyecto guiado por Dios, pero

siempre alrededor de la *lux nova* que expresara la teología de Dionisio y la idea anagógica (en el sentido de ilustrar la conducción de la mente hacia verdades inefables).

Todo esto termina en una propuesta muy elaborada en la metaforización de la estatuaria y en decisiones proyectuales fastuosas (ante las que, como vimos, reaccionaron muchos monjes y teólogos del ala ascética bernardiana), como el mosaico en los tímpanos de los portales, el revestimiento de pan de oro, los zafiros fundidos en el vidrio azulado de los clerestorios, el piso recubierto de una *lámina de cristal* (que probablemente era piedra pulida y encerada), etc.

### **3. La catedral como artefacto de modernidad burguesa**

El proyecto catedralicio –luego del inicio del ciclo en St. Denis y su centralidad en la organización política del reino de Ile de France, que abre un proceso de cruzada popular alternativa– está indisolublemente ligado a la temática del poder y la utilización representativa de tal poder local en la erección de sus templos. Así, por ejemplo, es explicable la puja de las alturas que conmueve los proyectos de los poderosos burgos comerciales de Reims y Amiens, que obliga a Beauvais –ciudad de particular competencia con Amiens– a intentar superar la altura de la catedral competitiva, siendo llevada la altura de sus bóvedas a casi 48 metros (en 1247, proyecto del cual parece haber participado el maestro cantero Villard de Honnecourt y del cual se conservan sus apuntes de proyectos y que solo igualarían un año más tarde Colonia y Westminster), pero que se verá reducida a la única construcción del coro por su peligrosa inestabilidad. Las alturas comparativas fueron así: Chartres y Notre Dame, 33,5 metros; Rouen y Reims, 38; Amiens,

42,5. Lo mismo sucedía con la competencia por el número de torres: Chartes debía de tener 8 de las que solo se construyeron 2, Reims tenía 6 y en Laon se completaron 5.

Puesto que luego de la segunda cruzada estas se convirtieron en un proyecto militar-nobiliario y atento al despertar devocionario que habían acarreado, Suger, como ya se apuntó, hace equivaler el participar en la construcción de una catedral donando tiempo o dinero en algo equivalente a participar en aquellas gestas, lo que caracterizará el proyecto catedralicio como las nuevas cruzadas populares y de alta participación, algo que en rigor supondrá la novedad modernizadora de acercar este emprendimiento a propósitos encarnados en la ideología de las nuevas burguesías urbanas, las que verán a las catedrales más como proyectos de desarrollo de las economías locales y regionales antes que núcleos expresivos de la devoción cristiana. De allí que pudieron construirse casi 80 proyectos en poco más de un siglo.

Otra articulación entre el clero y el comercio burgués fueron las ferias que aquel organizara. La correspondiente a St. Denis –su célebre *lemdit*–, más la feria anual patronal aunada al constante estímulo del peregrinaje suscitado a partir de la exhibición de las reliquias de San Dionisio y sus compañeros expuestas a partir de 1053, generó no solo una importante renovación económica y financiera, sino asimismo la necesidad de construir cierto equipamiento socialmente necesario para tales eventos, y esos equipamientos serían precisamente las catedrales.

Cuando Suger calculó los costos de su obra, señaló que necesitaría, en dinero actual, unos 108 000 dólares anuales: de ellos, unos 30 000 serían ingresos ordinarios del obispado, y el resto se obtendría con los aportes de los peregrinos que asistiesen a las dos ferias anuales.

Adicionalmente, Suger suspendió en 1125 los impuestos llamados “de manos muertas”, lo cual posibilitó la afluencia de donaciones. Dice Von Simson en la obra ya citada:

Se dijo que el propio santo patrón se le había aparecido al emperador en un sueño y que le había prometido que intercedería por todos los benefactores. Cuando esa revelación se hizo pública todos pagaron de buena gana y adquirieron con ello el título de “*frankus S. Dionysii*”, expresión que iba a dar además una explicación etimológica del nombre del reino.

En dicho contexto, *frankus* debe leerse como franquicia o gracia concedida por el santo.

En el caso de Chartes, cuando estaba avanzada la construcción del templo románico precedente al gótico, sobrevino un incendio generalizado en el verano de 1194. Este templo era uno de los más venerados de Occidente porque contenía la reliquia de la túnica que la Virgen María portaba cuando el nacimiento de Cristo; era por ello el centro del culto mariano de Francia y tal vez de toda Europa. La reliquia era considerada protectora de la ciudad ya que en 911, desplegada como estandarte, había aterrorizado y puesto en fuga a los invasores normandos.

Después del incendio –que se decía había quemado la reliquia–, Chartes se sentía abandonada por su protectora. El papa Celestino III envió a Francia al cardenal Melior de Pisa: este célebre orador, en un día festivo y ante la asamblea de habitantes, convocó a la reconstrucción apareciendo en procesión la célebre túnica, milagrosamente salvada. La catedral era importante por su convocatoria cuatro veces al año (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad) de enormes contingentes de peregrinos que daban lugar a ferias comerciales en paralelo a las actividades religiosas: la compra de artículos devocionales –pequeñas

imágenes de plomo de la Virgen, réplicas bendecidas de la túnica- era un renglón económicamente muy importante para la comunidad.

Lo mismo pasaba con los alimentos y el vino del Beauce; no solo se ocupaban los accesos de la catedral para su exhibición y venta, sino que los viñateros, por ejemplo, vendían sus productos en la nave central y en la cripta, y los carpinteros, canteros y otros artesanos se reunían en el interior de la iglesia a la espera de algún patrón que los empleara. Los gremios de Chartres eran, en su mayoría, hermandades religiosas, como el caso de *los confreres de St. Vincent*, los tejedores de lino, representados por su patrono en una de las ventanas catedralicias que, además, ellos habían sufragado.

No se puede, en resumen, explicar cómo una pequeña comunidad de 10 000 habitantes pudo construir estas obras sin entender que significaron una absoluta implicación social y productiva, más allá de lo religioso. El condado de Chartres, por otra parte, no solo pudo emerger como la sede religiosa de los soberanos capetos, sino que por diversas alianzas, a fines del siglo XII, formaban parte del poder soberano de Francia. Había, por lo demás, un enorme poder eclesiástico -Roma la llamaba "la gran diócesis"-, y sus casi mil parroquias aseguraban para el obispo -solo de las cosechas de granos y plata- la enorme renta anual del equivalente a 2,1 millones de dólares.

Solamente el deán de Chartres superaba anualmente unos ingresos de más de 840 000 dólares, y en rigor fueron estos recursos los que se virtieron en la vasta producción edilicia y en la posibilidad de garantizar la afluencia a las obras de la mejor clase de artesanos. Los canónigos de Chartres, por otra parte, solicitaron donativos por toda Europa, y reyes en guerra con Francia, como Ricardo

Corazón de León, avalaron y protegieron las expediciones de los clérigos, aceptaron sus relicarios y decidieron que el arzobispo de Canterbury donara una de las ventanas.

#### **4. Guarini como eslabón entre lo clásico y lo moderno**

Guarino Guarini (1624-1683) representa el momento, por así decir, final del apogeo del Barroco como expresión de la voluntad neoeclesial contrarreformista, puesto que la evolución ulterior de esta arquitectura se centrará en resolver demandas más vinculadas con los programas de las cortes absolutistas europeas (que también requerirán sus respectivos aparatos de propaganda), derivando hacia adjetivaciones diversas y discutibles por su contradicción intrínseca que pueden ser agrupadas dentro del término “Barroco clasicista”. En rigor, ya Guarini, instalado en Turín, una ciudad provincial, se conecta con las necesidades comunicacionales de la Corte de los Saboya, si bien todavía en el doble requisito de atender necesidades eclesiales contrarreformistas y exigencias de la naciente y expansiva corte como poder monárquico provincial.

La reciente capitalidad piemontesa –Turín será sede cortesana a partir de la decisión de Emanuele Filiberto de Saboya en 1563– había fundado una fuerte corriente edificatoria confiada principalmente a Bernardo Vitozzi y a la familia de los Castellamonte, arquitectos netamente regionales.

Bajo la administración de Carlo Emanuele II (1638-1675), la ciudad y la región turinesa tuvieron grandes cambios y decisiones de organización física y funcional, como la sistematización de la Plaza San Carlos, la Via Roma –primera calle de fachada continua proyectada íntegramente– o el ensanche de la ciudad en 1673. Todas estas

decisiones situaron a Turín como unos de los centros más expansivos y activos en esta fase final del Barroco como arte religioso.

Guarini, nacido en Módena y sacerdote teatino desde 1638, formó parte de esa expansión fundamentalmente a través de la construcción de algunos edificios religiosos. Perteneciendo a su orden, estudió en Roma, conoció profundamente la obra de Borromini y realizó unas primeras incursiones proyectuales en Messina, Módena y Lisboa.

La Iglesia de los Somascos, proyectada en 1660 en Messina, ya insinúa elementos del desarrollo posterior de la arquitectura guariniana, como el caso de una cúpula construida mediante el entrecruzamiento complejo de arquerías. El mismo principio aplicará en Sainte Anne-la-Royale, construida en París a partir de 1662, si bien el motivo está circunscripto a un elemento notablemente reducido entre los fuertes linterna y tambor. La Santa María proyectada para Lisboa tiene una planta de sucesivas formas elípticas eslabonadas que recuerda motivos bávaros.

Las dos obras turinesas de Guarini son la Capilla del Santo Sudario –erigida para alojar el manto de Cristo, presuntamente apócrifo pero asumido por la corte saboyana como una reliquia– y San Lorenzo. La capilla proyectada sobre bases muy anteriores en 1667 está anexa a la Catedral y es un espacio circular al que se accede por dos escaleras de remate abovedado. La célebre cúpula, de fuerte tambor cilíndrico y de un volumen compuesto sobre la base de nervios espiralados ascendentes, remite sin duda a antecedentes borrominianos como Sant'Ivo, siendo un ejercicio culminante del proyecto barroco, ya que une toda una investigación matemática a la que era muy afecto Guarini, junto a complejas propuestas ópticas en la presentación tanto interior como exterior del objeto cónico, que cumplía la importante función de relicario.

San Lorenzo (1668-1687) es todavía más complejo, y es el proyecto quizá culminante de todas las investigaciones barrocas. Es una planta cuadrada con un rectángulo adosado para el coro. Hay numerosas citas históricas en este edificio: desde las iglesias bizantinas hasta las bóvedas moriscas hispanas, desde los motivos palladianos hasta variados homenajes y reelaboraciones del Barroco romano.

La vocación matemática y filosófica de Guarini –era un seguidor de Malebranche, cultor de la doctrina *ocasionalista* y comentarista teológico del sistema cartesiano– se expresará en una voluntad rigurosa de trabajar los espacios descomponiéndolos en sus líneas estructurales, con lo cual se arribará a reelaboraciones de la espacialidad barroca –con sus juegos ilusionistas tanto como con su complejidad metafórico-alusiva– mediante un manejo de la construcción casi a la manera medieval por la rigurosa exposición de los componentes estructurales y por la distinción de lo portante de lo no portante.

En ese sentido, San Lorenzo se presenta como un edificio que reelabora la idea de profundidad muraria del Barroco no ya a través de una flexión del muro –que, sin embargo, Guarini también trabajará en su Palacio cortesano de Carignano (1673), resuelto muy plásticamente en ladrillo como un nuevo homenaje y citación borrominiana–, sino a través de una exposición de los problemas proyectuales en capas sucesivas que van integrando el espacio, la estructura, la luz y la ornamentación. Esta capacidad de distinguir los subsistemas arquitectónicos en una especie de Barroco *deconstruido* quizá esté dependiendo de la alta formación intelectual de Guarini y de su pretensión de rearticular los problemas proyectuales con las exigencias propias de la nueva clientela cortesano-eclesiástica. Formación, como decíamos, seguramente derivada del *pro-*

*torrationalismo* cartesiano, pero capaz de establecer un nuevo punto de llegada para el largo camino de experimentación del arte barroco ahora ya preparado para ser ofertado a las nuevas demandas político-ideológicas de las monarquías civiles con las que se abrirá el siglo XVIII, el de las Luces.

### **5. La Querelle des Anciens et Modernes en París del siglo XVII**

Las experiencias del siglo XVIII (con sus antecedentes de fines del XVII) suscitan en Londres y en París novedades y transformaciones en el pensamiento arquitectónico diversamente vinculadas con cambios que una nueva división del trabajo engendrará como consecuencia del inicio del montaje del capitalismo en su fase ascendente industrialista.

A influjo de las nacientes burguesías londinenses, surge la noción de negocio o emprendimiento inmobiliario, mientras que una París todavía cortesana pero con incipientes turbulencias sociales prevalece o se intensifica el rol de los *architects philosophes* y la actividad teórica de la arquitectura entendida como el campo en que debía instalarse cierta modernización estética y metodológica.

En Londres se editan pocos textos de *Teoría de la arquitectura* conectados a la discusión cultural del momento: en 1645 y 1652 salen los escritos de Hartlib y Winstanley respectivamente, dos trabajos modestos y vinculados a los problemas concretos de los trazados urbanos y el reordenamiento de la ocupación del suelo, prefigurando criterios para la expansión de la ciudad.

También se presta dedicación a la cuestión del paisaje agrario, algo relevante para la conformación del movimiento paisajista británico. Por esos años la edición de *La*

*Nueva Atlántida* de Francis Bacon supone la aparición de una de las primeras utopías mucho más fantástica que la casi contemporánea del italiano Campanella. Bacon presenta la utopía de la Casa de Salomón, una cofradía de científicos que deben gobernar una ciudad ideal usando las novedades aportadas por la ciencia.

En París las discusiones intelectuales sobre la arquitectura y la ciudad son mucho más complejas y forman parte central del entramado de producciones intelectuales que conforman la cultura de la época, a veces en vinculación con el relevante protagonismo social de algunos arquitectos, como el caso de Claude Perrault, activo protagonista en la fundación de las Academias de Ciencias (1666) y de Arquitectura (1671).

Completando tal institucionalización académica de los saberes y en el control o regulación de los progresos de las artes y las ciencias, en 1664 se había fundado la Academia de Pintura y Escultura y en 1671 se creó la Academia Francesa, una especie de Parnaso tendiente sobre todo a normativizar la producción de la literatura y el teatro tanto como a entronizar notables en el favor de la monarquía.

Esta academia no vacilará en censurar las deficiencias de estilo en *El Cid* de Corneille, en aquello que se aparta de las convenciones teatrales establecidas.

Hay aquí cierta interesante tensión entre norma y transgresión dentro del aparato canónico, sin que ello deba inexorablemente suponer que la novedad moderna vaya únicamente por el rumbo de la transgresión.

Por ello la publicación por Claude Perrault en 1692 de su *Parallele des Anciens et Modernes* trascenderá las polémicas específicas de la arquitectura y planteará cuestiones centrales en las relaciones entre arte, política y sociedad. Perrault, arquitecto de práctica escasa (realiza en 1671 la fachada oeste del Louvre: un verdadero *case study* de

relaciones entre teoría y práctica del proyecto) se ocupará de trascender las ideas estéticas cartesianas al establecer una condición de modernidad que define como separación de fe y razón.

Tal dependencia teologal que no había podido romper Descartes (pero que había sido seriamente conmovida durante el humanismo renacentista) formará ahora parte sustancial del ideario perraultiano quizá como consecuencia lógica de la preponderancia de la monarquía.

Los preceptos de la cultura canónica que Perrault introduce en el debate francés de fines del siglo XVII estipulan tres características de regulación de los productos artísticos que, si bien emergen como prescripciones canónicas, se tiñen de un alto grado de subjetividad operativa (inaugurando un experimentalismo en el forjamiento del gusto que solo quedará controlado recién con la estética kantiana, más de un siglo más tarde): el *dégagement* (que podríamos entenderlo como la capacidad de deducir un lenguaje artístico de la estructura del gusto establecido o la tradición), la *accoutumance* (que sería la concordancia o el ajuste a las características del gusto académico) y la arbitrariedad del signo (esto es, superado el funcionamiento fuertemente alegorizante del gusto barroco, los problemas del lenguaje arquitectónico, dentro de los dos preceptos anteriores –tradición consuetudinaria y académica–, quedan librados a un trabajo autónomo propio de la justa composición y ensamblaje de los componentes de la construcción sin ninguna referencia simbólica o alegórica).

Esta independencia del signo, verdadera condición de la modernidad lingüística del Barroco clasicista, también será preconizada por Wren en cuanto fundamento verdadero de una *ciencia de la arquitectura*.

Perrault, por otra parte, instala su cosmovisión de modernidad compositiva de los fragmentos clásicos en su temprana incursión en la zoología comparada situada en el análisis de la evolución de formas y estructuras animales.

La producción teórica ulterior a Perrault es muy intensa, y solo comentaremos la obra de algunos autores, como Michel de Frémin, quien publica en 1702 sus *Memoires critiques de l'architecture*, a la que define como “el arte de construir acorde al objeto, el tema y el lugar” y que revalora la capacidad crítica que había exhibido el modo barroco de proyectar. El abate Cordemoy, un sacerdote que publica su *Nouveau Traité* en 1706, reivindica el concepto de “módulo” en la organización de los objetos arquitectónicos, cooperando en la enfatización de los problemas sintácticos que desde Perrault iban lentamente a redefinir el cometido principal del proyecto.

Frézier y Le Clevel, entre otros muchos tratadistas, inciden en *la cientifización de la profesión*, sobre todo proviniéndose, como en su caso, del arte de la cantería. En 1741 Pierre André publica su *Essai sur le Beau*, donde distingue *lo bello histórico* (es decir, belleza conferida por la autoridad de la tradición) de *lo bello científico* (es decir, belleza proveniente de la perfección de la geometría). En este contexto, la irrupción de un talante moderno en la reelaboración teórica de la arquitectura deviene preferentemente del impacto de aquella modernidad instaurada por las novedades científicas de fines del siglo XVI e inicios del XVII, como bien encarrará Toulmin en su *Cosmópolis*, en donde se sorprende de la idea de modernidad restringida temporalmente a fines del siglo XIX e inicios del XX que suele utilizarse en los discursos historiográficos de la arquitectura.

En 1753 otro sacerdote, el abate Laugier, publicará sus *Essai sur l'Architecture y Observations sur l'Architecture*, en los que se inicia la larga genealogía de la discusión sobre la formación histórica de los *tipos*, tan influyente en los tratadistas del siglo siguiente y luego en la *tendenza* milanesa de los años 60 del siglo XX.

Boffrand y Briseux, en sus escritos respectivamente de 1745 y 1752, insisten en las cuestiones inherentes a la definición de *lo bello*, temática recurrente en la *querelle* entre *anciens* y *modernes*, los primeros a favor de la tradición, los segundos a favor de la innovación técnica y semántica (o descontentidista, antisimbólica, etc.). Soufflot, el arquitecto de Santa Genoveva (que tiene, detrás de su apariencia clasicista, muchas innovaciones técnico-constructivas, sobre todo en los refuerzos estructurales metálicos) escribirá en 1755 sus *Memoires sur les proportions de l'Architecture*, un tratado que cuestiona severamente el gótico y el barroco, como expresiones de irracionalidad, preconizando, en su lugar, las ventajas de un modo de proyecto científico basado en la composición geométrica que se apoya en las novedades del cálculo estructural.

Ya avanzado el siglo XVIII, y en conexión con el desarrollo iluminista que se abre a la llamada "arquitectura revolucionaria", esta vasta producción de teoría interesada en reinsertar la arquitectura en el centro de los debates culturales se podría aludir a Pierre Patte, el arquitecto del Plan de París de 1749. Veinte años más tarde, y en relación con sus actividades académicas, publica sus *Memoires sur les objets les plus importants de l'Architecture*, un escrito que celebra el experimentalismo como la base de la proyección arquitectónica urbana. Proyectualidad pues basada en una de las más connotadas virtudes del método científico tal cual se estaba perfilando en la segunda mitad del siglo XVIII.

La cultura figurativa, el campo que daba contexto a las múltiples indagaciones del gusto en un medio tan riguroso como el los cánones absolutistas, estaba lentamente reca- yendo en una decantación científicista, en una justifica- ción de los procedimientos artísticos según los criterios del pensamiento científico, tan claramente apoyado en las téc- nicas de la clasificación, la enumeración y la codificación.

Si el siglo y medio que transcurrió entre mediados del XVII y finales del XVIII había comenzado en lo político- cultural con un acomodamiento de los discursos barrocos a las necesidades de *grandeur* de una corte inédita en sus exigencias representativas (comienzo conectado con los proyectos de Bernini para el Louvre, de 1664, que fueron remplazados por las adustas contribuciones de Perrault de pocos años más tarde), culminó estabilizado tal absolu- tismo –pero a la vez tamizado y cuestionado por el dis- curso de los *philosophes* liberales– en una articulación de ciencias y artes, de conocimientos científicos y procedi- mientos apoyados en los lineamientos metódicos junto a un margen más amplio de experimentalismo estético cada vez más autonomizado de los efectos de sentido retórico- simbólicos, combinación compleja que afirma incuestio- nablemente un filamento de modernidad.

## **6. Modernidad en Loos como crítica a la Belle Époque**

Para Loos, Estados Unidos será la esencia de la vida moder- na, fundamentalmente por su pragmatismo funcionalista y por la importancia del mundo tecnológico. Tres décadas más tarde, su coterráneo e ingeniero de origen, Sigfried Giedion, lo confirmará con la publicación de sus estudios

agrupados bajo el título *La mecanización toma el mando*<sup>73</sup>, que antepone un mundo proyectual enteramente divergente en actores, problemas y métodos al que su anterior trabajo –*Espacio, tiempo y arquitectura*– había reconocido en Europa.

Las actividades de Loos en los Estados Unidos fueron las de un forzado viajero autodidacta que debía trabajar para financiar su periplo, y así lo hizo como albañil y cloaquista, lo que le permitió conocer por dentro la realidad de la construcción. Visitó largamente la exposición colombina de Chicago y, por fuera del reconocimiento de la capacidad de hacer ciudad desde la nada, debió cuestionar el ilusionismo de Burnham y su gente, demasiado encandilada por el estilismo historizante de matriz parisina.

De tal encantamiento tecnológico experimentado por el Loos que vivió en Estados Unidos, saldrían muchos de sus textos programáticos, por ejemplo “El elogio del plomero” (en la colección de escritos loosianos editada bajo el nombre *Ornamento y delito*<sup>74</sup>, junto a otros que elogian otros oficios, como el guarnicionero o el tipógrafo), que representa, frente a los excesos tradicionalistas y del mismo *art nouveau*, la reivindicación de lo esencial en cuanto pura construcción y aparición del confort que solamente podía provenir de los avances tecnológicos y sin los cuales la innovación funcionalista no tenía asidero. En su paso por Estados Unidos, también parece Loos haber resultado influenciado por los escritos de Sullivan, cuya postura moral fuertemente mesiánica debió de resultarle muy aleccionadora.

---

<sup>73</sup> Giedeon, S., *La mecanización toma el mando*, Gili, Barcelona, 1984.

<sup>74</sup> Loos, A., *Ornamento y delito*, Gili, Barcelona, 1972. El ensayo mencionado figura como “Los plumber”, pp. 108-112.

De vuelta en Viena, Loos se convirtió en cronista del diario *Neue Freie Presse*, uno de los más prestigiosos de la ciudad, en el cual tendrá una columna fija desde donde se ocupó de temas cotidianos de la cultura de la ciudad, como moda, música, espectáculos, costumbres, etc. En esta época escribió textos como “De un pobre hombre rico”, en el que satiriza ferozmente la tiranía del diseñador omnímodo al estilo de Van de Velde o de Olbrich, desde luego invalidando la teoría de la *obra de arte total*, puesto que, como Loos señala agudamente, en la época contemporánea de la civilización industrial hay que configurar los ambientes cotidianos precisamente en torno de los productos disponibles en tal civilización, en lugar de añorar épocas del más rancio y elitista artesanado individualista.

De este momento data asimismo su amistad con Karl Kraus, el ensayista satírico que, desde la publicación de su revista *Die Fackel -La Antorcha-*, de la que era el único escritor, no solo apoyaría solitariamente las posturas de Loos –por ejemplo en torno del debate suscitado por la polémica construcción de su edificio para las tiendas Goldman & Salatsch–, sino que generaría las campañas críticas más profundas contra la banalidad de la cultura vienesa finisecular.

En 1903 comenzó a publicar su revista *Das Andere (Lo Otro)*, subtitulada como *Revista de introducción de la civilización occidental en Austria*, donde editaría algunos de sus ensayos más importantes, como fundamentalmente *Ornamento y delito*, de 1908, en el que establece el contenido primitivista en las formas de la ornamentación y, desaparecida la raíz mítica de estas, su absoluta inconveniencia en el seno de las culturas racionales de la modernidad. Sobre la base de estas posiciones, Loos establecería una devastadora crítica a las posturas *secesionistas*, fundamentalmente aquellas propias del maestro Wägner.

Sin embargo, los planteos de Loos resultaban extremadamente complejos y no carentes de profundas contradicciones. Por ejemplo, tenía una marcada anglofilia, un poco debido a su conocimiento de los Estados Unidos y otro poco a la frecuentación de los escritos de Muthesius y su deslumbramiento frente al mundo de la Revolución Industrial británica, todo lo cual conducía a cierto reconocimiento de las virtudes de un diseño pragmáticamente *free style*. Pero a la vez era un crítico implacable del pensamiento morrisiano en relación con las ideas de cierto retorno neomedievalista a las artesanías. Por otra parte, era admirador de Schinkel en cuanto a la posibilidad de sostener un discurso estilístico a la vez racional-clasicista y romántico.

A veces estas diversas solicitaciones e intereses se tendían a expresar en manifestaciones dualistas latentes dentro de su propia concepción de la arquitectura, como la que se encontró en sus viviendas, entre una forma rigurosa y geométrica y unos interiores complejos, casi barrocos en cuanto a la fragmentación de los planos y a la expresividad de los materiales preferidos, a la vez cercanos, si se quiere, a una estética *free style*.

De su primera época ensayística, fue también su célebre acuñación del concepto de "arquitectura" como aquello en lo que puede expresarse plenamente la condición de autonomía de la práctica artística, por lo que, coincidiendo con el planteo de Hegel sobre la no autonomía (y por tanto la no artísticidad) de la arquitectura debido a las exigencias del tema de la función o utilidad del objeto arquitectural, solo quedaría como territorio pleno de una arquitectura-arte, según Loos, el caso de la tumba y el monumento, en donde la función se reduce a expresión y es absorbida en el puro trabajo de la arquitectura en cuanto manipulación de forma.

Desde 1910 Loos inició el desarrollo de sus trabajos esenciales en la arquitectura ya que en ese año proyectó la casa Steiner y las tiendas Goldman & Salatsch. La casa Steiner es un prisma que reúne las diferentes alturas de frente y contrafrente con una forma curva que tiende a exaltar la contundencia externa del monovolumen que la define. Por dentro es un intrincado desarrollo de pequeños recintos en donde comenzó a plantearse su idea de *raumplan*, que quedará prácticamente definido en la casa Rufer de 1912.

La idea de *raumplan* consiste en organizar el interior de una forma simple –en general, un cubo– según una imbricación de medios niveles que maximizan la desmembración del programa y la relativa autonomía de cada parte aun a costa de ciertas deseconomías circulatorias o alguna irracionalidad en el agrupamiento de los volúmenes de servicio.

Las casas Müller en Praga, de 1930, y la Möller en Viena, de 1928, quizá constituyan las experiencias más acabadas de estas investigaciones alrededor del tema del plan-espacio basadas en interiores complejos dentro de envolventes simples, capaces de erigirse en módulos más bien anónimos de cierta posible morfología urbana.

Las Tiendas Goldman & Salatsch fueron, como se sabe, parte de una compleja campaña pública debido a la voluntad de Loos de resolver un tema utilitario mediante una simplificación extrema de la ornamentación de este edificio, ciertamente muy central en Viena y que por tanto despertó la crítica de los funcionarios municipales y desató un debate mediático sobre la oportunidad de aprobar su construcción.

Loos se dispuso a eliminar todos los elementos convencionales de decoración tales como pilastras, guardapolvos, cornisas, etc. ubicando paños estucados con una perforación regularizada de ventanas rectangulares y apenas un revestimiento de mármol en los pisos inferiores.

El resultado era un edificio neutral y abstracto que fue tildado como equivalente a una rejilla de alcantarillado, como se lo dibujó en caricaturas de la época, prohibido varias veces por el municipio y construido casi clandestinamente por Loos.

En el interior de este edificio, Loos dispondría otra innovación significativa al diseñar un equipamiento interno totalmente móvil y por tanto reubicable y reemplazable.

Por esa época también desarrolló un conjunto de textos en los que fundamentalmente establece teóricamente su noción de *raumplan* como un aspecto intermedio entre las necesidades de una sociedad burguesa que había rechazado lo vernáculo y que no podía reclamar lenguajes clasicistas, reservados para el gusto de la alta burguesía. Este curioso argumento sociológico tiende a formular que la aparición y triunfo de las ideas del racionalismo funcionalista moderno obedecería, en rigor, a la ocupación de una especie de vacío en el gusto de las capas medias de la sociedad.

En 1922 Loos entregó su propuesta para el célebre concurso del *Chicago Tribune* como la paradoja moderna de un complejo prisma regular, solo que con forma de columna clásica: una especie de *architectural joke* que en realidad interpretaba cabalmente la necesidad técnica del cliente junto a sus veleidades clasicistas burgo-capitalistas, cuya renderización contemporánea lo coloca *avant la lettre*, en el panteón más concentrado del *postmodern*, cerca de los satíricos Tigrerman o Moore. Un proyecto de villa

para el Lido de Venecia que diseñó en 1923 parece condensar sus ideas *raumplan*, de forma tal que resultaría influyente en el diseño que Le Corbusier encararía en 1927 para su Villa en Garches. Le Corbusier sería uno de los más encendidos defensores de la moral loosiana, mediante su publicación en 1920 en la revista *L'Esprit Nouveau* del ensayo *Ornamento y delito*.

Con ser continuada y obstinada la búsqueda de Loos a favor de un desemboque racional-moderno que cerrara la compleja turbulencia cultural de la Viena finisecular, lo cierto es que su propia personalidad proyectual, aunque transformada en su educación anglófila, no podía desprenderse de la intensidad de las tradiciones y legados que tensionaban esa cultura y la convertían en un emporio más preocupado por su historia que por su futuro; más aún, la gente más críticamente lúcida de la Viena anterior a la Gran Guerra intuía que no tenían futuro.

Loos nunca pudo despegar su mirada de modernidad de un decantado intento de retorno a lo clásico: en 1916 su proyecto –bastante parecido al estilo compositivo de Perret– para conmemorar al emperador Franz Josef optaba por un *modus* francamente schinkeliano; sus referencias contextualistas para la revulsiva tienda de la Michaelerplatz se centraban en retomar sintéticamente el lenguaje de la arquitectura del siglo XIX de su alrededor. En parte cuestionaba la *secesión* no como innovación fallida o frívola, sino como traición a la clasicidad.

En rigor, su enfoque no era demasiado distinto del pensamiento del filósofo Ludwig Wittgenstein, quien había estudiado matemáticas e ingeniería y que demostraba una fuerte afición por el diseño cuando en 1916 se ocupaba de ambientar y amoblar la vivienda de su amigo y excondiscípulo de sus estudios de ingeniería en Mánchester, William Eccles.

El filósofo, afecto a la mecánica y la tecnología, parece haber estado siempre muy interesado en la articulación conceptual de pensamiento y proyecto, y en eso era muy cercano a los razonamientos de su amigo Loos.

El ensayo de Carlos Muñoz Gutiérrez<sup>75</sup> llamado “Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio” desarrolla particularmente esa conexión y analiza el proyecto que el filósofo construyó en Viena para su hermana en un largo proceso de pensamiento proyectual desarrollado entre 1926 y 1928, con la ayuda, por lo demás, de dos arquitectos cercanos a Loos, Paul Engelmann y Jacques Groag, aunque se sabe la alta participación de Wittgenstein, que incluso parece hasta haber dibujado los planos de la presentación municipal.

Antes de este proyecto, sin embargo, el filósofo había tenido otras relaciones con la arquitectura de su época, pero curiosamente los dos trabajos que encargó no los resolvió Loos, sino su archienemigo Hoffmann, como el departamento decorado en 1905 en Viena (que en rigor fue más bien un amueblamiento resuelto muy abstractamente con productos Wiener Werkstätte) y la casa de veraneo de la familia terminada en Hohenberg en 1907, que resultó ser una versión abstractizada y simplificada de la arquitectura vernácula.

Lo cierto es que la mansión Stonborough –el nombre de casada de su hermana– sí resulta el verdadero campo de experimentación de la posible fusión de una filosofía estrictamente restringida a lo lingüístico y una traducción al mundo arquitectural, que el filósofo entendía como perfectamente válido para alcanzar una verdad decible, una

---

<sup>75</sup> Muñoz Gutiérrez, C., “Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio”, ensayo publicado en la revista *A Parte Rei*, 16, Madrid, 2008.

reducción de lo expresivo al contenido inmanente y ontológico del lenguaje y su potencia precisa de relacionar palabras y cosas.

Y esa casa, muy loosiana, muy pensada en las condiciones de dicha articulación entre pensamiento y lenguaje, no puede ir más allá de una modernidad entendida como desnudamiento y simplificación extrema del repertorio conceptual de la clasicidad.

Antivanguardística e indiferente a la expresividad de la nueva tecnología (aunque incluye todos los adelantos disponibles del confort de entonces), no puede dejar de mirar ese pasado omnipresente en la Viena del inicio del siglo y se presenta como un signo de cierre antes que de apertura.

## **7. Le Corbusier como afirmación de lo moderno**

La segunda mitad de los años 20 fue muy fructífera para Le Corbusier porque se instala definitivamente en París y en la vanguardia moderna y porque concreta sus *manifestos-casa* más significativos de tal vanguardia, a caballo de una febril actividad artística y su capacidad para organizar sus experimentos proyectuales en una teoría del proyecto, alrededor de su idea maquínica –la *machine a habiter*– y su concepto de “canon estético-compositivo”, los cinco puntos de la arquitectura moderna.

Un poco antes había trabajado en sus utopías urbanas y sus nociones constitutivas de ciudad en torno de algunas ideas de hábitat colectivo, y un poco después empezará a proyectar edificios más complejos de equipamiento. Quizá en el medio justo de este intenso devenir de década y media, está la Villa Savoye, en Poissy, de 1929.

En un dibujito de esos años, Corbu resume su pensamiento en torno de cuatro casas, la Roche, la Stein, la del Weissenhof de Stuttgart (la *caja*, no la tira) y la *ville* en Poissy (prefería nombrarla por su lugar de implantación, no por el nombre de su propietaria), y tiene razón: en ese paquete está condensada la aportación moderna esencial, una estética, un modo de concepción de la materialidad (la jaula de hormigón tabicada libremente), una manera de proyectar, un estilo de vida.

La Roche contiene su quintaesencia de diseño, allí está en plenitud una idea de espacio y un concepto de envoltura continua que llega hasta hoy (Siza, Llinás, etc.). La Stein –y también la Cook– plantean los trazados reguladores y la continuidad con Palladio que le detectó certeramente Colin Rowe y antes el historiador Rudolf Wittkower. La caja del Weissenhof empalma con sus trabajos de intención más popular (Loucher, Pessac) y su postulación de una *arquitectura universal* casi prosocialista y compatible con el experimento del Weimar que lo había convocado.

La Savoye, en cambio, siempre fue problemática al expresar en crudo la disonancia entre su pretensión de construir manifiestos y la comprensible intención de habitarla de sus dueños. De hecho, es conocida la carta de Madame Savoye que le anunciaba al maestro que abandonaba la casa poco después de inaugurada, porque era inhabitable. Algo parecido a lo que ocurrió con el circunspecto Dr. Curutchet, que nunca acabó de entender por qué *el mejor arquitecto del mundo* (según la recomendación de Amancio Williams) hacía cosas que se llenaban de estudiantes inquietos, pero que eran imposibles de usarse con discreción.

La realidad concreta de la casa de Poissy siempre fue más bien desafortunada: caballeriza durante la ocupación nazi, monumento nacional a instancias de André Malraux,

debió ser restaurada radicalmente al menos tres veces y, a juicio de los corbusierólogos más fanáticos, nunca del todo bien salvo en la última, aunque tiene cuestiones de reconstrucción discutibles en parte debidas al escaso interés del maestro por la yuxtaposición de hormigón y mampostería, masas de dilatación bien diferentes.

Pero su fortuna en el campo de la historiografía moderna es indiscutible ya que es la casa que encarna de manera casi brutal por lo explícito los famosos cinco puntos de la arquitectura (ventanas alargadas, techo como quinta fachada, pilotis, planta libre basada en separar estructura de cerramiento, *promenade architectural*). También incluye trazados reguladores y una concepción que trata de ablandar su noción maquínica armonizando las vistas con la orientación.

Es la casa que posee esa planta baja que se proyecta pensando en el radio de giro del automóvil y esa terraza donde las paredes curvas del solarío ofrecen una primera versión de las formas puras que brillan a la luz del sol. Si la primera y la tercera planta son, a su manera, atributos de la poética corbusierana, la segunda, en cambio, es bastante pobre, y su calidad debe buscarse caminándola, no en la nitidez del dibujo. Le falta partido, diría un exagerado. Si no fuera por la conexión espacial de la rampa, las plantas son bien distintas y están *apiladas*.

Tampoco es una casa que logra desmentir del todo el bagaje académico del autor, precisamente visible en esa planta principal, que tildaríamos de *poche-funcionalista*, aludiendo a la idea de acumulación de estancias del enfoque Beaux Arts, cierto que cada una resuelta según conceptos ligados a las novedades funcionalistas (por ejemplo en los baños y cocinas maquínicos, a modo de pequeños laboratorios). La planta es así un poco *sucia* -si se la compara con las composiciones mondriaanescas del Mies de

la misma época-, con un pasillo un poco tortuoso y una relación entre lo público y privado de esa planta tal vez demasiado drástica, pero ese funcionalismo pragmatista se compensa con la potencia poética del eje vertebrador de la rampa o con las variadas relaciones de cada sitio con la banda perforada de la fachada envolvente.

Es una casa pensada para ser mirada desde fuera, desde donde adquiere su valor pregnante como caja separada del suelo, artefacto signo de nueva cultura que levita contra los árboles y el cielo y que explota para definir esa entidad de forma regular al implantarse en la cima de una pequeña colina.

En los lindes del terreno, Corbu edificó una pequeña casa para el cuidador de este predio, objeto que ha sido casi totalmente escamoteado de las publicaciones y que ofrece, como en el caso de la casa semejante que colocó Williams al borde de su Casa del Puente, alguna información sobre el modo que la vanguardia moderna matizaba sus hallazgos a favor o disfrute de tal o cual estrato social.

La casita de Poissy es un pequeño prisma, más frontal porque no puede exhibirse como objeto recorrible, que tiene, sin embargo, sus versiones jibarizadas de planta de pilotis y *fenêtre en longueur*. Se la puede ver como media botella y de allí considerar que LC creía que, moderando la dosis, su arquitectura era para todo el mundo, o, por el contrario, que la idea de las casas manifiesto solo eran viables en un grado de calificación social en que podía montarse un estilo de vida compatible con tal exhibición, como ocurrirá con el apartamento parisino de Beistegui, donde era posible la contemplación estética o la tertulia filosófica de conocedores.

Sin embargo, sería desmesurado pedirle a Corbu cuentas con la ideología de su época (aunque su megalomanía lo instigaba: *architecture ou revolution*). En todo

caso, sí se puede decir sin equívocos que la compleja casa en Poissy *revolucionó la arquitectura* y que esta advino plenamente a un estatuto estético de modernidad.

## Lo vanguardista

### 1. Vanguardias como motores elitistas y críticos

A fines del siglo XIX, se produce un desplazamiento del uso de la noción militar de “vanguardia” que se había acuñado en el siglo precedente a la descripción de movimientos de fuerte contenido innovativo y revulsivo en el seno del arte moderno. Las vanguardias reflejarán así expresiones más bien *periféricas* (a la *centralidad* de la cultura de *establishment*) y cuestionadoras del estatus previo al cual rechazan y subvierten, pero la novedad principal de las vanguardias será su relevancia política y cultural mucho más allá de su especificidad artística o estética.

Eso es lo que Peter Bürger<sup>76</sup> planteará directamente como divergencia entre *modernidad* y *vanguardia*: la primera se presenta como aportación específica a la evolución de la modernización enfocándose desde su peculiaridad estética a expandir el potencial redentor del iluminismo devenido procuración del *welfare state*, mientras que la segunda exalta su contenido crítico al estado de realidad político y social que observa y objeta, imaginando una clase de acciones que cuestionen y aun dismantelen esa realidad. Esa dicotomía bürgeriana podemos referirla a la dualidad que presentamos entre modo moderno y modo vanguardista de proyecto. Y luego en la saga vanguardista

---

<sup>76</sup> Bürger., P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1985.

de expresiones articuladas con instancias o formaciones fuertemente cuestionadoras en lo político-cultural desde el *situacionismo* hasta los fenómenos *hip-hop*.

De allí que las vanguardias en general unieran un perfil revolucionario en lo estético con otro en lo social, visible por ejemplo en la confluencia entre Lenin y Rodchenko/Lissitzky/Malevich o en la articulación entre anarquismo y dadaísmo en el caso de Schwitters, Baader o Richter o en artistas autónomos (sin encuadramientos en movimientos) como Gordon Matta-Clark<sup>77</sup> o Joseph Cornell<sup>78</sup>.

Sin embargo, las vanguardias, como movimientos o instituciones culturales como las estudia por ejemplo Raymond Williams<sup>79</sup>, resultarán en general posturas elitistas, enquistadas en grupos pequeños cuyos máximos resultados serán algunas obras o manifiestos, como por caso el poema “Zone” de Apollinaire estudiado en su potencial de revulsión sociopolítica por Alain Badiou<sup>80</sup>.

En ese trabajo de Badiou, se incluyen varias exploraciones sobre aspectos de manifestación del modo vanguardista en el siglo XX, como el denominado “Siete variaciones”, que desarrolla cauces analíticos políticos, ideológicos y epistémicos sobre la naturaleza del yo moderno, o el ensayo “Crueldades”, que efectúa cierta exégesis del pesimismo en Pessoa y Brecht. También se incluye el texto llamado “Vanguardias”, en el que, después de comentarios sobre los obvios protagonistas de este término tales como Webern, Malevich, Breton o Debord, se aborda un típico

<sup>77</sup> Véase la antología compilada por Corbeira, D., *¿Construir... o deconstruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

<sup>78</sup> Hay numerosas aportaciones investigativas sobre Cornell, como los estudios de Corman, C., *Joseph Cornell's Dreams*, Exact Change, Cambridge, 2007; Solomon, D., *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997; y Leonard Starr, S., *Joseph Cornell: Art and Metaphysics*, Castelli Corcoran Feigen, Nueva York, 1982.

<sup>79</sup> Williams, R. *Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1982.

<sup>80</sup> Badiou. A., *El Siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

producto de estas formaciones como fueron (y ya no son) los *manifestos*, que, a su manera, un tanto patética hoy, consisten en formas específicas de construcción volitiva de lo real mediante un cierto modo de pensar sobre el tiempo de la modernidad cuya pretensión máxima en el siglo ha sido hipertrofiar la *conciencia de presentness*, y tal desaforada presentidad moderna exploró en los manifiestos una clase de prospectiva que propusiera futuros cuya garantía fuera construir –aunque sea simbólicamente– tal futuro en el presente.

La obra de vanguardia trata de ser eso; una previsión actual de los futuros imaginados o deseados. La pulsión moderna al manejo o diseño del tiempo se diferencia de la vocación utópica de los dos siglos precedentes a causa no solo de la aceleración técnica que comprimía y presentizaba rápidamente los imaginarios tecnológicos, sino además de la extrema vocación de hacer que *el futuro suceda ya*, aunque sea mediante el único expediente de ruptura vanguardista, que fueron la acción formalista o las modificaciones estéticas. El siglo también manifiesta, según Badiou, la generalización de un modo de pensar político, científico, filosófico y estético que tributa enteramente al *kunstwollen*, la *voluntad de forma* como *a priori*.

Otro ensayo del libro de Badiou (“Lo infinito”) aborda el un tanto trabajado tema de las relaciones entre las vanguardias estéticas y políticas; de entre ambas, Badiou parece reconocer el peso más relevante en el siglo en las primeras, y no en las segundas, lo que ejemplifica en la postura del grupo de la revista *Tel Quel* y emblemáticamente también en la práctica crítica de Jacques Rancière, y en el decimotercer y final escrito del citado texto (“Desapariciones conjuntas del hombre y de Dios”) se reelabora todo el vitriólico discurso de Nietzsche (quien quizá sea, a la postre, el verdadero fundador o diseñador del siglo) para

confirmar el modo en que el moderno siglo XX se retira, en su devenir, de toda certidumbre para imponer teóricamente la paradoja de que lo único cierto es la constante, genérica y sistemática incertidumbre, incluso llevándose en ello el valor de verdad de las figuras de recambio secular de Dios como todas esas construcciones pretenciosas de la *revolución* o la *libertad* o los sistemas de legitimación social de la *política* y la *historia*. Como si el siglo pagase su abolición de Dios con el simultáneo antihumanismo que conseguirá la irrelevancia del sujeto, de donde pensadores críticos de la modernidad como Guattari extraerán el programa de que lo único revolucionario y reconstructor de cierta esperanza histórica deberá ser la empresa de la *resubjetivización*.

Retrospectivamente, podría argumentarse una previda histórica de esta noción de vanguardia, en cuanto propuesta de fuerte novedad formal, pero a la vez de directa implicación cáustica en el análisis de las condiciones epocales de su intervención o emergencia, y en ese sentido, podrían rastrearse conductas vanguardistas por ejemplo en Giulio Romano, Piranesi, Boullée, Morris, Stam, Archigram, Koolhaas, etc.

La posibilidad de trabajar este concepto en la perspectiva general de la historia de la arquitectura y el urbanismo merece matizar y diversificar el sentido que esta noción adquiere en la explicación de innovaciones social y estéticamente críticas que Bürger le atribuye en el origen del movimiento moderno.

Es posible, empero, pensar de forma más históricamente extensiva la idea de vanguardia como aquella que caracteriza un proceso innovativo más abierto a la necesidad integral de configurar un orden nuevo (dentro de la cuestión de organizar una nueva propuesta habitativa acorde a un nuevo o transicional modo de producción o

formación histórica) antes que a procedimientos más vinculados con la reutilización de materiales emergentes de cierta tradición.

En esta perspectiva, es posible hablar de una dimensión vanguardista por ejemplo al proceso de regeneración de la vida urbana ulterior a los varios siglos de dispersividad rural comunal que se despliegan después de la caída de Roma: cierta creatividad inherente a la disposición de fermentos de lo que luego podremos llamar Europa (y que es otra cosa que el mero propósito de reconstruir el episteme romano imperial) que proponen, incluso sin demasiada consciencia de su importancia histórica, por ejemplo, episodios del llamado “renacimiento carolingio” (como la invención de las *minúsculas* de escritura) o de la actividad protocientificista-enciclopedista, que va desde las nuevas órdenes monásticas como la de Cluny hasta el trabajo sistematizador de ciertos puentes con lo clásico que emprenderá San Isidoro de Sevilla (en paralelo a otras actividades de recopilación y archivo, por ejemplo, aquellas a cargo de Alfonso el Sabio); esto puede verse en el sentido de una creación innovativa de un sistema cultural allí donde se había producido un violento quiebre de las continuidades históricas y el incipiente caso de un mundo multicultural, dadas las autónomas experiencias bizantinas e islámicas, además del variado bagaje de microtradiciones propias de cada pueblo bárbaro.

Justamente también podría otorgársele a la fundación del modelo religioso, político, económico y cultural de la novedad del islam a partir del siglo VIII un matiz de vanguardia como obligada invención crítica de una alternativa habitativa evidente en nuevas propuestas de organización territorial, urbana y arquitectónica, voluntad crítico-vanguardista que en este caso contiene el proyecto de una alternatividad supuestamente total a la simultánea

conformación de lo que se llamó Occidente. Y en este caso, podría hablarse de figura de vanguardia en cuanto *operación cultural y política de confrontación*, lo que no se da en otras formaciones no occidentales de Asia o África.

Sería posible definir una *declinación* de la arquitectura moderna (en aquello ulterior a ella que se nombra de varias maneras, por ejemplo, “arquitectura posmoderna”, tan necesaria como casuística a la hora de encontrar ejemplos de posmodernidad cultural, por ejemplo, en Lyotard o sobre todo en Jameson, quien le encuentra un sesgo hasta perverso<sup>81</sup>, como si la arquitectura *signée post-modern* hubiera hecho enormes esfuerzos de inmoralidad para situarse en el centro de esa cultura *light* y, con tal frivolidad asumida, hubiera podido revertir las correspondencias estructuralistas entre forma y contenido, entre significante y significado al servicio antiideológico de la *autonomía del significante* en la gran novedad deconstructivista de Derrida) por su retiro de actuación en el seno del mundo de lo social y de sus políticas. Desde cierto punto de vista, la inmoralidad posmoderna expresa la revulsión crítica político-cultural del vanguardismo, aunque su producción no pueda fugarse de lo mercantil, como pedía Adorno, sino más bien ayudar a un proceso de intensificación de las mercancías ahora en una dimensión más abiertamente inmaterial o simbólica.

En efecto, si bien este fenómeno podría articularse con realidades que significarían el relativo desmantelamiento del Estado (al menos en lo referente a una deman-

---

<sup>81</sup> Jameson, F., *Las semillas del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2000, en especial el tercer capítulo, dedicado a la arquitectura posmoderna de fines de siglo, “Las restricciones del posmodernismo”. En este libro, que reelabora el sempiterno tema jamesiano del deseo utópico, se señala que en la actualidad se considera más viable la destrucción total de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo, preferencia del imaginario social del capitalismo avanzado que la arquitectura aborda con entusiasmo.

da de servicios de arquitectura suministrados mediante procedimientos democráticos) y –atada a ello– la declinación de la clase media como sector social fuertemente articulado a un modelo de *estado de bienestar*, algunos resultados emergentes son aquellos de la pérdida de la potencia social de la arquitectura, en un sentido, entendida como el campo que se hace cargo, por así decirlo, de un *derecho a la ciudad y al hábitat*.

En todo caso, estas últimas cuestiones pasarán a ser manejadas por actores y grupos relevantes, pero que ya no pertenecen al campo de las vanguardias o al estamento más calificado de la institución arquitectónica según la valoración de sus regímenes de calidad otorgados por escuelas, revistas, etc.

Declinada así tal potencia social tan sustancial en la modernidad (donde hasta puede hablarse de una articulación entre *estética racionalista* y *ética socialista*), la relación nueva de la arquitectura con la sociedad histórica es del orden de lo cultural, esfera superestructural predominantemente simbólica y política (dicho con Gramsci); es por esto por lo que cabe preguntarnos sobre nuevas relaciones entre cultura y proyecto, no tanto porque tales relaciones carezcan de espesor histórico, sino porque quizá en esta época es la *única* relación existente.

Por cierto, esta constatación se estaría dando tanto en las escenas que alcanzaron un estado de bienestar (la escena eurocéntrica), como en aquellas que nunca llegaron a consumir características básicas de la modernización –ese “Nunca fuimos modernos” de Latour–, como el despliegue de formas complejas de producción industrial o de modelos consistentes de democracia política (más allá de lo formal), es decir, con su especificidad, la escena latinoamericana, entre otras.

Una y otra escena con historias diversas advienen a un estatus posmoderno en que la arquitectura se articula más con *lo cultural-simbólico* que con *lo social*, si se quiere, más con la dimensión del *deseo* que con la dimensión de la *necesidad*.

Empero, hay que hacerse cargo de este peculiar viraje (*cultural turn*) con toda la potencia crítica y política de lo cultural en cuanto fenómenos recientes –y, por tal proximidad, fenómenos trasmodernos (si es que *lo moderno acaba con la utopía incumplida del estado de bienestar colectivo* preconizado por el ideario iluminista)– que transitan en una revisión de la simbólica del mundo social en torno de los comportamientos políticos multitudinarios (Negri, Virno), de la proliferación crítica de *antimedia* (Brea, Calabrese), de la revalidación cultural de las subalternidades etnoclasistas de viejos y nuevos proletarios tanto como de antiguos y recientes migrantes marginalizados y vestigios periféricos de sociedades desmanteladas por influjos destructivos de la globalización capitalista (Jacobs, Babha, Davis, Wacquant).

Esto vendría a resustancializar el devenir cultural en que la arquitectura aparece situada, que entonces podría caracterizarse más como analítico-crítico que como frívolo o meramente instalado en la iconografía del devenir del consumo de clase alta, una de cuyas aristas recientes es, por cierto, el *minimal style*.

Un giro cultural más de tipo crítico puede acoplarse en lo políticamente correcto de la época, y, si la arquitectura de esta clase o sesgo deja de ser socialmente proactiva, emergería sin embargo como la avanzada crítico-política de una reinstalación en *lo social del futuro*, y ello sería en sí otra manifestación del modo vanguardista de proyecto, puesto que es aquella tarea que tuvo el arte de las vanguardias en cuanto anticipación o proposición de una suerte

de utopía, quizá no tan vinculada a una modelística concretamente social, pero sí al descubrimiento y potenciación de una subjetividad cuya generalización anticiparía la posibilidad de nuevas características de vida social, coincidiendo con críticos o utopistas de nueva sociedad que, como Félix Guattari<sup>82</sup>, creían en los 90 que ningún cambio social evolutivo podría prescindir de una *revolución de las subjetividades*.

Por tanto, tal vez no sea la escena actual de la arquitectura solamente la expresión de una inmoralidad (respecto de la ética moderna) basada en el enaltecimiento superficial o hipervisual del estatus mercantil de nuestra vida relacional o en la promoción de nuevos paraísos aristocráticos segregados de las miserias metropolitanas, sino que algunas experiencias, marginales respecto de la centralidad de las simbólicas del terciario avanzado, intentan reubicar lo proyectual en las lógicas del proceso contemporáneo de producción de arte, asumiendo que el arte contemporáneo se *desestetiza* y deviene propulsor de discursos críticos de la sociedad actual.

---

<sup>82</sup> Guattari desarrolla esa temática de la subjetividad como única vía para construir una mejor sociedad (socialista) en casi todas sus obras, por ejemplo en el ensayo "Liminar" de su libro *Cartografías Esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 2000, donde se lee lo siguiente: "Mi deseo es que todos los que siguen apegados a la idea de progreso social [...] se consagren seriamente a las cuestiones de producción de subjetividad [...]. La subjetividad sigue estando hoy masivamente controlada por dispositivos de poder y saber que ponen las innovaciones técnicas, científicas y artísticas al servicio de las figuras más retrógradas de la sociedad. Y sin embargo otras modalidades de producción subjetiva -procesuales y singularizantes esta vez- pueden concebirse. Estas formas alternativas de reapropiación existencial y de autovalorización pueden convertirse mañana en la razón de vida de las colectividades humanas y de los individuos que rehúsan abandonarse a la entropía mortífera característica del período que atravesamos" (p. 29).

En este mismo libro de Guattari, figura el único texto de este destinado específicamente a la arquitectura: "La enunciación arquitectónica", en donde se describen 8 *modos de enunciación* (geopolítica, económica, funcional, técnica, signifiicante, de territorialización existencial y escritural) (p. 263).

Una arquitectura como arte en la condición contemporánea obliga, por un lado, a rastrear la arqueología política del *arte moderno inorgánico*, mediante lo que podría ser la necesaria relectura de la *Teoría estética* adorniana, escritos póstumos bastante rabiosos pero certeros al situar el arte en la problemática y quizá imposible tarea de *fugar del mundo de las mercancías*.

Tarea harto más necesaria en esta era de hipertrofia de las relaciones sociales en intercambios materiales y simbólicos del orden del capitalismo avanzado y que replantea el dilema de la arquitectura de cara a su estatuto de utilidad o funcionalidad y, por tanto, a una tal vez inevitable adquisición de valor de cambio: o sea que en la arquitectura se redobra aquella dificultad o imposibilidad adorniana de fugar de las mercancías salvo que se acuerde la posibilidad de la inutilidad, a veces involucrada en la carga de nueva sobreestetización de las cosas útiles.

Pero el arte de hoy ha contrapuesto aquel destino de mercantilización a una endógena transformación que lo instala en una crisis de la idea de *obra* (de arte) quizá definible como el pasaje de la obra (como tarea y resultado de objetivación) al proceso de producción-consumo de la obra y por tanto a la mutación de aquella *obra-objeto* (situación que todavía incluye a buena parte de la producción de la modernidad abstracta) a un estatus de *obra-proceso*, de obra cuya objetividad se disuelve en las fluyentes instancias de su concepción y su recepción incluso perdiendo su entidad de obra única o aurática e ingresando en temáticas de la serialidad y el archivo<sup>83</sup>, como en los trabajos analíticos y acumulativos de Gerhard Richter o de Sophie Calle.

---

<sup>83</sup> Anna María Guasch describe estos aspectos de desarrollo y alcance de un arte dominado por cuestiones más bien analíticas en su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.

Incluso en temas que ya parecían cerrados, como la modernidad de Le Corbusier, nuevas investigaciones como la de Beatriz Colomina<sup>84</sup> destacan el interés de LC en la colección y el museo, en la clasificación de la producción cultural y de productos industriales de uso cotidiano y en la proposición de funciones museográficas (como el Museo de Crecimiento Ilimitado o el *Mundaneum*) en que el propósito era ofrecer una versión desjerarquizada de la producción del mundo o en la vocación corbusierana de acumular y estudiar la objetología de la vida cotidiana –desde bidés hasta aviones, valijas y ficheros de oficina y casas prefabricadas, desde turbinas hasta ventiladores centrífugos– y su presentación publicitaria (LC era el encargado de conseguir la publicidad que financiaba la revista *L'Esprit Nouveau*): es decir, una agenda que reinserta el supuesto énfasis de LC en la pura producción de proyectos vanguardistas en una dimensión poética, investigativa y experimental mucho más diversificada que lo conecta con aspectos y protagonistas centrales de las vanguardias estéticas de su tiempo, como Picabia o Duchamp. En este caso, Colomina compara la *Boîte-en-valise* (las 20 cajas firmadas que reproducían a escala las obras principales de Duchamp) con la *Œuvre complète* que LC empieza a editar en Zúrich en 1930 o con la propia Fundación LC, virtualmente una colección de fenómenos del siglo XX tamizados por la voracidad cultural enciclopedista de su referente.

---

<sup>84</sup> Colomina, B., *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Madrid, 2006. El ensayo que estudia el rol de LC con relación al arte de vanguardias es el segundo, “Le Corbusier y Duchamp: el inseguro estatus del objeto”, página 35. Incidentalmente, en ese texto Colomina alude a que el *corpus* de LC como objeto referencial de la modernidad son alrededor de 50 obras y 50 libros y que esos libros están repletos de interpretaciones y planteos concurrentes al debate instalador del nuevo arte conceptual.

Es decir, obra como acción o procedimiento en lugar de *obra en sí*, incluso yendo más allá de la condición de la abstracción moderna que fijaba como valor preponderante de fruición de la obra no al entendimiento de su (perdida) mimesis, sino a la comprensión de su proceso conceptual y técnico de realización, pero que todavía no renunciaba a la cualidad cósmica de su condición de objeto-obra de arte.

En definitiva, Kandinsky o Klee seguían haciendo *cuadros* que, entre otras cosas, no quisieron o no pudieron vulnerar el estatus de apoderamiento y disfrute situado en el orden de la *colección* y el *museo*.

En todo caso, el arte más contemporáneo –por ejemplo, el de Beuys, Vostell, Kounellis o Kiefer– pone en crisis también la noción de *colección* (museo) de obras de arte al establecer como variantes de obra a procesos de observación, análisis y registro, trabajos multiactorales o de reescrituras y traducciones y citas, acumulaciones de referencias o alusiones, ensamblados y procesados diversos de materiales dados a la manera de actividades de *sampleo* como en la música compuesta de fragmentos ajenos, arte enunciado o descubierto respecto de *alteridades* propias de un *arte social*, profundización y desarrollo del enfoque benjaminiano de la acumulación de rasgos o de los criterios duchampianos de sorpresa y extrañamiento. Todo esto requiere inventar otra instancia de apoderamiento-disfrute<sup>85</sup> que ya no será aquella del tándem colección-museo, sino un campo más complejo que incluye una

---

<sup>85</sup> Estos temas se desarrollan en las varias obras de Nicolas Bourriaud, tales como *Estética relacional* (2008) –que se dedica a lo que llama en general “arte social”–, *Radicante* (2009) –dedicado a investigar la *altermodernidad* o relectura de lo moderno desde la presentidad– y *Postproducción*. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo (2004) –en que indaga sobre las perspectivas de un *arte de ensamblado*, como lo hacen los DJ o *samplers* con la música–, todas editadas por A. Hidalgo en Buenos Aires. También se puede encontrar en su *Formas de vida. El arte moderno y su invención de*

diversa esponsorización del tiempo del artista en producción y del tiempo del consumidor (en todo caso, nunca eterno y más bien circunstancial) de la neoobra en la eventualidad de su exposición o en la instauración de nuevas escenas de presentación de las acciones artísticas, como el caso de *Documenta Kassel* o directamente el no-espacio propio del espacio urbano o territorial (en Christo, Oldenburgo, Burri o DeMaria).

Hay soporte de financiamiento de las acciones artísticas, pero deja de haber un investimento notorio de la obra –ahora evento o acción– en mercancía, en el sentido de un valor de cambio permanente más allá de la circunstancia económica de la *performance* en sí.

Cambia entonces la economía de la obra y se problematiza o diversifica la inserción de esta nueva clase de obras-proceso u obras-acción en el campo de la economía convencional del arte.

Esto, además, otorga un peso sustancial al *performer* o productor-montajista-*regisseur* del evento, al rol del curador-instalador-selector-editor (que asume un trabajo semejante al de *intérprete* respecto del autor, digamos la relación Brook-Beckett o Gould-Bach) de la muestra o episodio en que se sustancia transitoriamente el momento aurático de la obra-acción, y al registro, crónica o transmisión de lo ocurrido, que, ya deshecho, invade un espacio mediático de valoración y recuerdo y, en el mejor de los casos, un impacto en la sensibilidad, el gusto o la nueva potencia filosófica y política emergente del nuevo arte.

El arte contemporáneo plantea entonces, desde sus diversas formaciones de vanguardia, dos operaciones: la primera, diría todavía inherente al orden del significado, es

---

sí, Cendeac, Murcia, 2009, en el que realiza cierta historización del devenir artístico moderno alrededor de lo que llama “modernidad olvidada de los artistas que se oponen a la división del trabajo” (Baudelaire, Dada, Fluxus, Debord, etc.).

la suspensión o crisis de la *imitación*, que incluye la destrucción del contenido, alusión o referencia; la segunda, que acabamos de presentar en los párrafos precedentes, es la final desobjetivación de la obra y la simultánea cancelación de los dispositivos de la colección y el museo.

La crisis de la imitación y la desaparición de la voluntad representativa instauran no solo obviamente la anulación del objeto externo que la obra representa, sino, dentro de las categorías de la abstracción o desreferencialidad, la necesidad de recursos propios de una neorretórica y una sobrerretórica, y, en ellas, la emergencia de nuevas categorías de significación: si desaparece la referencia a la cual la obra alude, esta debe resolver en sí un efecto retórico o discursivo, una enunciación, que es lo único que le queda, sustraídos los efectos miméticos.

Por ejemplo, cuando Mondrian abandona la etapa figurativa o representativa, sus trabajos se basan únicamente en categorías discursivas: enunciaciones respecto del ritmo y la composición, de las relaciones entre la composición y el borde, del manejo de relaciones de disonancia o complementación de colores primarios, etc., lo que acompaña, por otra parte, el progresivo desreferenciamiento enunciativo o explicativo de los títulos o nombres de las obras que pasan de *Gray Tree* (1912) a *Composition III* (1917).

Las últimas cinco décadas presentan casi sucesivamente estas dos operaciones de desemboque en el arte conceptual contemporáneo: primero, el desarrollo de la cancelación o supresión de los procedimientos miméticos; y segundo, la voluntad de descosificar la obra y revertirla en acción.

Estas dos fases o etapas, dentro de un históricamente sistemático efecto de anticipación del arte sobre la arquitectura, engendran dos momentos de impacto relativo del

despliegue de aquel sobre esta (desmantelada su positividad moderna socialmente proactiva y decantada una primera posmodernidad desafortunadamente frívola, *kitsch* e historicista), la primera más del orden de los encuadres esteticistas, basada en *manieras de gusto* (por ejemplo, la influencia esteticista minimalista de Donald Judd en arquitecturas así llamadas, por ejemplo las de Fretton, Ando, Pawson, Chipperfield, Souto de Moura, Van Duysen, etc.), y la segunda, aún en proceso de desenvolvimiento, más del orden diagramático de arquitecturas trasfuncionalistas y caracterizadas por la desmaterialidad, los eventos transitorios y las *performances* situacionistas (por ejemplo, en propuestas de Koolhaas, Sejima, Van Berkel o Tschumi, en montajes de Diller y Scofidio, Eisenman, Prix, Soriano, FOA, PLOT, NO-MAD o Lynn).

Sin embargo, y fuera del impacto esteticista del primer vanguardismo abstracto, pero aún cosificado (por ejemplo, las pinturas urbanas de Ruscha –en este caso, transfigurativas– o los objetos definidos por su manufactura, en el caso de Twombly, Wols o Rothko), son atributos del segundo vanguardismo actuacionista, tales como la centralidad del *acting* y la acción-situación-disposición-instalación –claves de, por ejemplo, Matta-Clark, Rhoades o Merz–, los que estarían estableciendo nuevas relaciones de cara a unas arquitecturas precisamente de mayor pretensión de impacto o relevancia cultural desde luego en terrenos críticos e inútiles, antes que en formas convencionales de proyecto.

No obstante, estos circuitos de relación arte-arquitectura, dentro de un posible reingreso a una instancia de significación cultural de la arquitectura después de su fase de modernidad social, tienen que inscribirse en otros procesos histórico-culturales del arte contemporáneo, como su situación de *descentración* en relación con la

estabilidad del gusto y de la virtual suspensión de las axiologías y los consecuentes problemas para otorgar valor a la obra (cosa o acción) de arte que desemboca nuevamente en la dialéctica entre belleza y verdad o, más todavía, en la casi desaparición de esas categorías en la fundamentación de la acción artística.

Por otra parte, y en complementariedad con esa desfocalización de las categorías estéticas kantianas de belleza-verdad, devienen efectos derivados de la *pérdida del centro* (usando la premonitoria imagen del libro de Hans Sedlmayr, editado en 1948, que en su caso remite a una profunda nostalgia cuasi religiosa por la pérdida de lo sagrado en la cotidianidad moderna, en sintonía con el derechista discurso heideggeriano) en una suerte de multiculturalidad que puede entenderse como globalización tácticamente multacentralizada de cuyas diversas y variables focalizaciones se tejen diferentes redes y enjambres con sus derivas, flujos, circuitos.

Pero no puede dejar de advertirse un proceso de reubicación del arte en el centro de la cultura y, a la vez, una reubicación de la cultura como cosmovisión política, con los que volverían a instalarse desde los procesamientos estéticos (como había ocurrido en el futurismo o el constructivismo en Europa o con el expresionismo abstracto en Estados Unidos) los discursos de las éticas-ideologías que estarían en el seno, por una parte, de cierta recuperación de la noción de verdad y, por otra, de la afirmación de una autonomía (relativa) del arte respecto del mundo de la mercancía.

Los argumentos precedentes, como siempre ocurre con las nuevas miradas acerca del pasado histórico, permiten organizar una representación que extraiga del depósito de nociones e imágenes históricas conceptos constitutivos de una revisión de la arquitectura como arte, dentro

del proceso de abstracción y desreferenciamiento que la arquitectura también pudo acometer en otras instancias históricas, de manera asociada a lo aquí llamado “modo vanguardista de proyecto”. En primer lugar, la capacidad de resolver un discurso de la abstracción como *mediación* para obtener un determinado ensamble significativo entre el gesto arquitectural y la preexistencia territorial, de donde devienen procesos basados en el entronque de geometrías y lugares, como en el fundante caso de Deir-el-Bahari, una de las primeras expresiones de *arquitectura de autor* (Senenmut, siglo XVI a. C.).

En ese sentido, si la arquitectura se abstrae en leyes puramente geométricas para establecer una lógica de posicionamiento en lo territorial (creando la primera noción de *paisaje*, como elaboración-confrontación de cultura [geometrizada] frente a la territorialidad topográfica) el proceso de avanzar en su posibilidad abstracta se vincula estrechamente a la noción de inutilidad, en la cual aquello que anticipaba Hegel y a lo que suscribió Loos (la única arquitectura en cuanto arte serán las de la *tumba* y el *monumento*) se resuelve como una forma de proyectar *geometrías del rito*, como las construcciones abstractas y afuncionales de Jaipur. Aunque, a veces, estas geometrías ritualizadas advienen a funcionar como sustratos de observación cósmica, por meras disposiciones reflectivas de los artefactos proyectados (que, por ejemplo, configuran sombras que permiten medir el pasaje del tiempo) o aun en una manipulación romántica, como en la imagen que William Simpson pintó en 1867, nominando a la ruina hindú bajo el rótulo “Ancient Observatory”.

Basada en la posibilidad de alcanzar cierta comprensión de un *arché* de la arquitectura situada en la disposición de formas innaturales en formas naturales (relaciones geometría-territorio y relaciones micro-topológicas y

macro-topográficas, uniendo lo artificial y lo natural de esta articulación), podría pensarse un origen de la teoría de la arquitectura bajo esta condición originaria, por ejemplo en los análisis cuidadosamente deshistorizados de las relaciones entre geometría y territorio que realiza Filarete, con su peculiar interés en las descripciones analíticas verificables en su *Trattato di Architettura* de 1460, precedida en pocos años por su utópica figuración de *Sforzinda*.

En el origen de este pensar teórico que remite a la originaria fundación de un saber de la relación justa entre geometría y naturaleza en sus formatos territoriales o receptivos de modalidades de asentamiento y paisaje, parece incubarse una protonoción maquínica de esas arquitecturas reducidas a sus leyes geométricas, y en esa voluntad de distanciamiento o neutralidad hay un potencial de expresión de lo que llamamos “modo vanguardista”.

La máquina puede emerger como *máquina óptica*<sup>86</sup>, precientífica o simbólica (soporte o encarnación de rituales), pero siempre incluye un potencial *operativo* sobre la territorialidad a que se opone, tensión que, dicho sea de paso, también funda la misma noción de “paisaje”.

El concepto de “utopía” es otra formulación importante para la constitución de una teoría del proyecto: en rigor, todo proyecto –como prefiguración de una realidad futura– siempre es conceptualmente *u-topos*, no lugar, topos del orden del deseo. Las utopías siempre se definen del lado de la potencia maquínica del proyecto-geometría y su voluntad de operar lo territorial-dado tanto en las

---

<sup>86</sup> Jonathan Crary en su libro *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2008, se ocupa de recrear la instancia de lo que llama un “modernismo visual”, relacionado con una modernidad social que presencia la construcción histórica del observador abastecido por un arsenal de aparatos ópticos y dispositivos precinematográficos interesados en fortalecer la aprehensión de lo verdaderamente *nuevo de la modernidad*: la *cultura técnica* que engendra instancias de *movimiento*.

versiones maximalistas de neonaturalezas o de máquinas sociales: esta desmesura impositiva de la utopía conlleva otra referencia al modo vanguardista de proyecto.

Si un aspecto de la era barroca se articula con la voluntad de transformar la simplificación de las geometrías euclídeas en máquinas ópticas (acercándose a un ideal de evento o fenómeno, subversivo respecto de la eternidad clasicista del inmutable matrimonio entre geometrías y territorios), un devenir de esta postura estética que se desliza, en el siglo XVII, al despliegue iluminista recae en otra voluntad utópica y maquinica ahora del orden interminable de la acumulación, clasificación y colección de las singularidades del mundo bajo los ideales enciclopedistas del Iluminismo.

Lo maquinico ya no pasa por la proposición de un objeto geométrico activado en lo territorial, sino por una relativización de lo objetual, ahora pieza desmembrada o componente de totalidades enciclopédicamente construibles. Por esto se pierde la noción de trabajar objetos llegando a la voluntad de totalizar su descripción singular y de proponer reglas analíticas para la observación y manipulación de las combinatorias posibles.

La teoría de la arquitectura en su momento de gloria será así la capacidad comprensiva de describir la totalidad de lo singular según reglas operativas que incluyen instrucciones para generar nuevas singularidades reensambladas con materiales históricos, lo que da paso al procedimiento ecléctico.

La intención de fusionar (maquinalmente) artefactos y naturaleza despliega en la era barroca una peculiar idea de paisaje en el que la geometría regulariza y domestica la naturaleza –el *efecto Versailles*–, y hasta le puede adicionar un matiz de extrañamiento que casi anticipa el estuor surrealista en la relación de *cosas fuera de lugar*, por

ejemplo en las formas geométricas naturales que organizan visiones escenográficas antinaturales en los dibujos –que quizá quisieron ser documentos propositivos de un infructuoso proyecto utópico– del Parque de Enghien que el excéntrico polígrafo holandés Romeyn de Hooghe hiciera en Ámsterdam hacia 1680. El carácter desestabilizador en lo cultural y en lo político de esta clase de proposiciones (en línea con las propuestas de Piranesi) expresan la larga duración histórica de la idea de modo vanguardista de proyecto.

La asociación acumulativa de cosas coleccionables y suscitadoras de cierta totalidad enciclopédica que diera por resultado tanto el magno trabajo de Diderot y D'Alembert, cuanto la voluntad taxonómica de Linneo o Cuvier impacta en la arquitectura ulterior al credo iluminista –es decir, la escena romántico-sublime-historicista-eclectica de inicios del siglo XIX–, por ejemplo, en los trabajos de John Soane y, en particular, en su propia concepción de casa-museo, que será descrito en una clase de pintura también de voluntad clasificatoria, como la pieza que Michael Gandy llamará *Buildings by Soane*, pintada en 1818, acuarela también conocida con el más complejo nombre *Selección de partes de edificios del señor John Soane*, denominación más precisamente analítica y clasificatoria, así como proactiva a la combinatoria que el propio cuadro propone.

Las láminas taxonomistas y normativas del gusto imperial napoleónico de la pareja real de diseñadores Percier y Fontaine que se recopilan en el *Recueil de Decorations*, editado fascicularmente entre 1801 y 1812 y muchas veces reimpresso, no solo adscribían a la voluntad política de fundar un *gusto* (luego conocido como *Estilo Imperio*), sino que pretendían establecer una gramática compositiva capaz de definir los *inscapes* requeridos para aquella

estipulación política, ya sea en el orden del ornamento, ya en la regulación formal de toda la objetología del *interieur* neoclasicista. Hay un efecto rupturista y vanguardista en la voluntad de instituir un canon alternativo equivalente a la fundación completa de tipologías y lenguajes desplegados por el islam desde el siglo VIII.

Un poco más tarde, las enseñanzas del académico *Beaux Arts* Jean Nicolas Louis Durand se editaron bajo el nombre *Precis d'Architecture* en 1805, en la forma de unas tablas ordenadoras de reglas combinatorias básicamente de plantas y alzados, según principios de articulación de partes y una voluntad de vincular fragmentos y totalidades de alguna manera semejante al modo descriptivo de las ciencias exactas positivistas, como las tablas elementales de la química de Mendeleev o los gráficos demostrativos de la evolución de las especies de Buffon, y aquí lo vanguardista estaría relacionado con la propuesta de reducir la ideación proyectual a procedimiento combinatorio.

En rigor, los episodios enhebrados en la historia que van desde Sakkara hasta las preceptivas academicistas exhiben el tránsito de una teoría de la arquitectura en búsqueda de su autonomía, de su posibilidad de configurar maquinalmente una artefactualidad susceptible de independizarse de atributos como la función, la utilidad o la implantación: de tal forma podría rastrearse una suerte de arqueología del pensamiento arquitectural ligado al devenir de las artes, en los términos comentados más arriba, es decir, tratando de inscribirse en la preceptiva hegeliana y acompañando así los diversos momentos crítico-rupturistas de la historia del arte.

Si se quiere, los argumentos comentados prefiguran una teoría histórica de la arquitectura que prepara maneras de huir del talante ultrafuncional, o sea, de pensar y practicar, en lo posible, una arquitectura como arte y, por

tanto, una arquitectura situada en una dimensión estrictamente cultural y en ello una apertura al discurso vanguardista de la crítica político-cultural.

Con esa peculiaridad la irrupción del arte moderno como formulación de lo posrepresentativo (o vocación de anulación de los principios de la mimesis) se produjo en un momento histórico en el cual la modernidad arquitectónica se tensaba por su pretensión de erigirse en actividad predominantemente sociopolítica, desplegando el interés científico y racionalista por metodologías técnicas de satisfacción de las nuevas grandes demandas del hábitat.

No significa ello el abandono o la anulación de planteos estéticos convergentes a entender las nuevas propuestas como aportes a una emergente cultura dominada por *lo técnico* (ello queda claro incluso en los trabajos de los racionalistas más militantes, como Meyer o Stam), pero sí la intención de subalternizar el componente cultural a la perspectiva utópico-social<sup>87</sup>, o, en todo caso, la inclusión del componente lingüístico no como atributo estético, sino como discursividad política al servicio de reformas o revoluciones sociales, clara manifestación de la modalidad vanguardista.

Es en ese contexto en que se acomete la más radical propuesta revulsiva del arte históricamente considerado, dada en la superación de lo mimético-referencial que planteará Marcel Duchamp y su idea-programa de *action-art*, tanto desde la fase disolutoria de la imagen estabilizada a partir de cierta apología del movimiento

---

<sup>87</sup> Uso esta argumentación que relaciona cultura técnica y utopía social para describir los ejes de la historia de la modernidad en su momento canónico y canalizador de las propuestas de las vanguardias, entre 1910 y 1940, precisamente verificable en las vanguardias arquitectónicas asociadas a las artísticas -por ejemplo, en el *Der Stijl*, los variados constructivismos, el futurismo o los movimientos tradicionalistas G y ABC-, en mi libro *Utopías sociales y cultura técnica. Estudios de Historia de la Arquitectura Moderna*, Concentra, Buenos Aires, 2000.

(entendible junto a lo técnico como lo radicalmente propio de la modernidad) en el *Nu descendant...* de 1912, o mucho más profundamente, y ya destruyendo la idea de soporte y pasando a una pura conceptualidad, en el *Grand Verre*, obra-proceso que Duchamp aborda entre 1921 y 1956.

Las propuestas duchampianas eluden su estatuto de *obra* y explotan en su formulación de *proceso*: proceso de análisis y pensamiento, proceso de producción, ideación y conformación, proceso de instalación y recepción, proceso de registración y replicación de sus planteos. Desde esa perspectiva, Duchamp se hace cargo de la definitiva e irreversible *transformación de la obra en máquina*, forma operante, inestable, mutante y multirreferencial.

La *muerte del arte* (clásico-moderno abstracta) que instaura Duchamp abre muchas perspectivas para fundar un *arte del concepto*, una peculiar forma de recurrir a cierta esencia de lo artístico basada en una identidad entre cosa material y concepto, como aparece, por ejemplo, en la obra de Alberto Burri, como el *Cretto di Gibellina*, de 1985-1989, que es una cosa resquebrajada puesta sobre un territorio, pero no cualquier territorio, sino aquel que había sufrido el devastador terremoto de 1968: así, entonces, como en Duchamp, las (ahora) *cosas-acciones de arte*, ya no *obras*, se potencian en su pura conceptualidad, pero también pueden adquirir una resonancia política o rememorativa mucho más densa que la antigua referencialidad mimética.

Por cierto, la derivación de un *hacer-arte* en la manufacturación concreta de una cosa deducida de un proceso conceptual que se advierte en Burri y que deviene de la invención de la nueva forma de *pensar-hacer arte* de Duchamp no excluye variantes todavía figuracionales que tratan de postular un *arte de situaciones* en que la motivación conceptual de la obra reemplaza la representación

tradicional por una voluntad de *mostrar como acto crítico*, actitud evidente, por ejemplo, en trabajos de Sol Le Witt como *Barolo Chapel* de 1999 –turbador en su oscilación anacrónica en lo que muestra (una pieza de arquitectura *kitsch*) y en la factura en que se resuelve (una suerte de escultura bidimensional o achatada)– o en las pinturas casi relacionadas con el ilustracionismo de la publicidad de Edward Ruscha, como el *Intitled* de 1964, que reenvía a una imaginería de la abstracción de paisajes urbanos de la banalidad mediante un proceso de minimización de las referencias.

Pero la brecha que abre Duchamp con su cancelación de una modalidad de arte (que llega hasta Picasso o Kandinsky, hasta Dalí o Bacon: es decir, todos aquellos todavía situados dentro de un marco y sobre un soporte bidimensional) remite a entender y fundar las temáticas de la situación, el evento o el montaje –entendido como una operación dinámica, no como la mera yuxtaposición del *collage*– en que busque representar lo real como *fait d'art* mediante una teóricamente calculada violencia de lo extraño, por ejemplo, en las piezas de Paul Belyi (*Urban*, 1986), Andy Goldsworthy (*Vegetalis 1*, 1998) o Nils-Udo (*Soucher des pins*, 2000), en las que incluso desaparecen no solo los efectos de representación, sino también los materiales o mediaciones que producen a esta, al apelarse a una tautológica factura de arte hecha con puro objeto real-natural (hojas, tierra, pasto, etc.).

Con una común apelación a la manipulación de cosas dadas de una realidad precedente que se reensamblan y vuelven a mostrarse (en la línea del efecto de sorpresa y desubicación del modelo conceptual primario del *ready-made* duchampiano), también destaca un arte basado en la *disposición* de cosas, pero no para provocar extrañamiento o sorpresa, sino como metodología de un arte

que ahora llamaríamos político, en la medida que significan apelaciones a la crítica social de la vida contemporánea o a la crisis alienada de la subjetividad, al deterioro de una comunidad avasallada por el consumo capitalista o a los daños que ese sistema inflige a la naturaleza, por ejemplo en los trabajos de Jason Rhoades (*The secret life of the onion*, 2002), Joseph Beuys (*Volkswagen*, 1971, o mejor todavía, el montaje-procedimiento de *Thousand Oaks*), Anselm Kiefer (*Volhahung*, 1997), Wolf Vostell (*V.O.A.E.X.*, 1976), Gordon Matta-Clark (*Cutaway NY*, 1975) o Jessica Stockholder (*From Sailcloth Tears*, 2009).

Es en esta clase de trabajos, expresivos de características de las derivas del arte contemporáneo a una pura potencia conceptual que organiza situaciones cuya lectura o fruición contiene claves de análisis sociocultural, en lo que encontramos visible en los artistas una metodología de producción de sus objetos que trasunta la operacionalidad del proyecto; son *proyectos* en cuanto voluntad de diagnóstico y de propuesta, y son *proyectos* como producciones basadas en estrategias de experimentalidad, con los materiales que se utilizan o con las formas perceptivas-activas de la recepción que proponen, y en ellas resuena cierta teoría general del proyecto, entendible como aparato de análisis y cuestionamiento del mundo objetivo y social al que aluden y en el que se insertan, destacándose nuevamente aquella *noción de proyecto ligada a la producción de máquinas de utopía*.

*Máquinas* porque son objetos *activos* (en su forma de producción y en su modo de recepción); *utopías* porque se presentan como distorsiones críticas de sociotopos inexistentes, pero de ominosa posibilidad de existencia, sobre todo en el imaginario social (en el cual la experiencia o cualidad estética es casi enfermiza o ligada a la expresividad simbólica del *malestar de la cultura*).

Es tal reformulación del arte en dispositivos susceptibles de entenderse como proyectuales (a través de los cuales el arte conceptual trasmoderno inaugura o potencia una función analítico-crítica de lo social) la que permite establecer algunas direcciones concurrentes con las vicisitudes de la arquitectura sobre todo en su deriva tardomoderna hacia la noción de proyecto-diagrama que podía empezar a verificarse en los modelos de nueva sociedad amparada en el optimismo técnico que Norman Bell Gedes presentaba en su *Futurama*, enorme maqueta contratada por la GM con varios miles de edificios diferentes y de vehículos a escala, en la Expo Nueva York de 1937, en las investigaciones de Frederick Kiesler bajo el rótulo *Endless*, transcurridas entre los primeros 40 y 1958 alrededor de la noción de forma sin fin, forma inestable o variable, forma más biotécnica que emergente del depósito genético de la tecnología, ligada a las incipientes investigaciones de su autor sobre lo que llamó el *co-realism*. O con más pertinencia aún en cuanto a la convergencia de arte conceptual y nuevas alternativas proyectuales, en los trabajos de Cedric Price, el cibernético Gordon Pask y la dramaturga Joan Littlewood alrededor de la noción de *Fun Palace*, de 1956, suerte de artefacto indefinido y mutante capaz de albergar variables y flexibles funciones de ocio y tiempo libre, máquina de prestaciones culturales que anticipará además los trabajos territoriales de Price en el proyecto PTB.

La visión desencantada del modernismo funcionalista y en cambio las proposiciones en torno de pensar las ciudades como elementos dinámicos, signados por la movilidad y la multifuncionalidad, va a ser asimismo tema de Alison y Peter Smithson, ya en sus primeras incursiones en diseño urbano, como las propuestas de *Hauptstadt Berlin* de 1957, que se vinculan al desarrollo ya programáticamente articulado de arte, arquitectura y política que

pondrá en marcha el *movimiento situacionista* liderado por el crítico y activista Guy Debord, que había procesado los aportes artísticos del Grupo Cobra y amparado el desarrollo de una peculiar noción de un urbanismo de derivas psicogeográficas y de unos usos urbanos más perceptivos que funcionalistas; por ejemplo, en las propuestas de Constant Nieuwenhuys como *New Babylon* de 1966, que iba a ser muy importante para los jóvenes anglohollandeses de los 80, como Rem Koolhaas.

Entre los 60 y 70, dentro del talante *swinging London* y cierto entusiasmo *tecno-welfare state* (visible en el discurso de Reyner Banham o en la historia artístico-política de Greg Marcus<sup>88</sup>), aparece dentro del devenir de unas arquitecturas prourbanas decididamente anarquistas el tema de las utopías tecnosociales que asumen características de *máquinas críticas*, con confianza inalterable en lo técnico (todavía no había indicios de las crisis energética y de sustentabilidad), desilusión sobre lo político e ingenuo interés en las neocomunas (algo que compartirá el movimiento *hippie*); por ejemplo, en las propuestas de Archigram, Zuperzoom, Superstudio, Metabolism Group o en los trabajos de Yona Friedman (con sus varios libros y proyectos teórico-diagrámaticos hasta sus planteos localizados de su última época como la propuesta del Puente Schulze-Fielitz), o también en derivaciones más bien místicas como las que mantienen y ejecutan el ideario de Rudolf Steiner o el proyecto de Roger Anger para *Auroville*, en 1968, la ciudad-sede del culto de Aurobindo en la India, hasta llegar a derivaciones contemporáneas menos críticas y más

---

<sup>88</sup> Marcus, G., *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993 (edición original inglesa de 1989), que, a partir del *punk* de Sex Pistols, eslabona una secuencia que articula el dadaísmo con las *Internacionales Letrista y Situacionista* y el discurso debordiano que crítica el *capitalismo del espectáculo*, presentándose un fresco contracultural perfectamente convergente al *giro cultural de arte y arquitectura* que presentamos en este capítulo.

vinculadas al oportunismo de los *developers*, como los proyectos de Vincent Callebote llamados *Lilypads* como el propuesto para las Maldivas en 2008.

Frente a estas maquinaciones que explotan el proyecto y lo trasladan a una dimensión utopizante exasperada, y que casi conllevan al elogio de la aleatoriedad e incertidumbre de la reciente vida urbana, se podría rastrear dentro del persistente dualismo que pareciera poder explicar las tensiones de cualquier etapa cultural otras formas de pensamiento maquínico-utópico, que *fugan hacia atrás* (en una noción de *posutopía*, *lo inalcanzable porque ya ocurrió*) y que aluden a una conceptualidad lindante con la búsqueda de lo ontológico o presunto *arqué* arquitectónico susceptible de fundar un pensamiento teórico de lo inmutable o esencial, que en todo caso converge con otros movimientos, más bien nihilistas, del arte contemporáneo (aquel que va, por ejemplo, de Kazimir Malevich hasta Franz Kline, Ellsworth Kelly, Barnett Newman o Carl André) para organizar unas *derivas retro hacia lo elemental-clásico*, que, en algunos casos, pudo tener que ver con un programa de representación política –como a las nuevas ciudades de Mussolini, por ejemplo, el *intervento* de Luigi Piccinato en Sabaudia de 1938– o la vertiente asociada a la moderna crítica religiosa de inspiración heideggeriana –como los trabajos del cura dominico Hans Van der Laan, su *Iglesia de Vaals* de 1972, por ejemplo–; el cientificismo de articulación de una esencialidad clásico-marxista en el caso de Aldo Rossi (Cementerio de San Cataldo, 1974) o Antonio Monestiroli (Centro Cívico de Pioltello, 2006) y su utilización como fundamento figurativo de modos de proyecto de voluntad deshistorizante, pero, a su vez, operantes en aquella figura de *retro-utopía*: por ejemplo, en los trabajos teóricos de Renato Rizzi (NT, Pujiand, 2004) o en algunos proyectos de cierto linaje

*ultramoderno* que, en el caso ibérico pretende extender y a la vez negar la obsolescencia del lenguaje moderno, por ejemplo, de Alberto Campo Baeza (*Caja Granada*, 2001).

Sin embargo, este par de temas de arquitecturas más o menos recientes –el tema diagramático, antimaterial y de utopías de futuros sociotécnicos esperanzados y el tema de las retroutopías clasicistas y neutrales–, que intentamos correlacionar con el movimiento del arte que mutó hasta convertirse en su conceptualismo, en una forma de arte político-cultural, adquiere en una suerte de tercer paquete temático cierta condensación que asume de su ligazón en el devenir reciente del arte un interés en la potencia del objeto, del que el sujeto sufre extrañamientos y que se resuelve en disposiciones sobre lo dado, esos paisajes sociales e informáticos en que se entremezclan los residuos finales de naturaleza.

La obra reciente y *neokitsch* que había emprendido Enric Miralles se define como una caligrafía en la que cuesta separar artefacto de cultura proyectado y ese maremagno informe hecho de desechos de productos culturales previos (Miralles y Tagliabue, *Tienda Camper*, 2008), o los extraños objetos del grupo RCR –que aparentemente se destinan a habitantes provincianos de la villa catalana de Olot– extrapolan ese destino banal y también una pertenencia a territorios convencionales para convertirse en cajas o joyas bruñidas y herméticas, tan amables como un ciclotrón o la consola de un químico (RCR, *Casa del Editor*, 1998), tan extraños, en fin, como las geometrías pseudo-naturales de los bloques de excrecencias de Winy Maas y su interés topográfico ante las limitaciones de la geografía holandesa (MVRVD *Wozoco Bd.* 1998), los montajes de formas apoyadas en largos puntales (Jason Griffiths, 2001, y también el trabajo de Will Alsop, *The Sharpe* en Toronto) que segregan artefactos en lugares insípidos y armando

ficciones de nuevas poblaciones técnicas, discursos que también alcanzan a veces la sedimentación de unos depósitos de formas remanentes que crean esa cultura mutante que funde retórica publicitaria con ruinas de urbanidad histórica (Andrés Jaque, *Casa en Neverland*, 2009: ese *neverland* que es una *ninguna parte* más de la *black fiction* de Philip Dick que del optimismo de William Morris).

Pero también hay que ubicar en esta fauna de culturas ancladas en lo reactivo propio del arte conceptual a los trabajos que navegan en la cancelación de toda memoria funcionalista y de toda disciplina de uso (que inaugura una maquinabilidad ya no sujeta al tándem fines-funciones, sino a una supuesta libertad total del usuario de estos espacios-contenedores: como los edificios escolares daneses del grupo 3XN, en Copenhague, 2009, continuos que permiten una creación táctica infinita de modos de uso-agrupación y lugar indefinido) o que imponen una colonización drástica de artefactos arquitectónicos superpuestos a ámbitos naturales presuntamente inhabitables (OMA, *Jebel*, 2001) para recaer en discursos que en la línea fundadora de John Hejduk reenvían la arquitectura, en clave propia del deconstruccionismo derrideano, a una autonomía del relato y la búsqueda de una posible discursividad específica de lo arquitectural (Brodsky y Utkin, *The Complete Works*, 1990; Georges Gric, *Dehydration*, 2007).

## **2. El islam: la formación innovativa de otra ciudad**

El desarrollo del islam se liga a la vida caudillesca de Muhammad, Mahoma, líder social y religioso que se enfrenta entre 570 y 632 (año de su muerte) a las capas arábicas dominantes de comerciantes, y formula su doctrina monoteísta plasmada en el *Qur'ran*, un libro de 114

capítulos conocido como el Corán o la Recitación. La tribu familiar de los *qurays*, a través de la figura de herederos directos del profeta o califas, construye el concepto de islam (*Dar-al-islam*= Tierra de Paz, opuesta a lo que queda afuera, *Dar-al-Harb*= Tierra de Guerra) a partir de una prodigiosa expansión imperial religiosa que tendrá dos momentos culminantes hacia el 700 con los omeya, con centro en Damasco, y los abásidas hacia el 1000, con centro en Bagdad, e incluso expresiones periféricas como los originarios bereberes, que sustentan las vertientes almorávides y almohades en el Maghreb (de donde se derivan los reinos de Taifas hispánicas), los sultanatos hindúes o la conformación del Imperio otomano en Turquía y sobre la anterior conformación bizantina. La hispana Granada o la persa Isfahan serán expresiones del esplendor urbano islámico hacia el siglo XI.

El modelo mahometano asume el nomadismo comercial caravanero, es decir, superpondrá la religión expansiva de *guerra santa* a la movilidad comercial y a vastas operaciones de control territorial junto a la virtud de *religar* religiosamente los pueblos árabigos precedentes y de intentar formular cierto acuerdo social entre la clase aristocrática de los mercaderes y el tribalismo nomadista mediante una poderosa alianza de poder político y religión. Hay dos instrumentos en esa estrategia: la distribución social de los excedentes comerciales (buena parte de los que se usan para configurar el aparato ideológico dominante de mezquitas y madrasas o universidades asociadas al culto: solo en Córdoba había más de 400 mezquitas para una población cercana al millón de almas hacia el siglo X) y la nivelación lingüística impuesta por el lenguaje escrito común, que se superpondrá a la multiplicidad de dialectos orales y será base de la estética religiosa iconoclástica.

El carácter innovativo de esta formación histórica, cuya primera fase coincide con la decadencia del imperio romano y la experiencia aldeana germánica, se manifiesta también en factores novedosos de su desarrollo, tales como la inexistencia (salvo escasas excepciones) de formas esclavistas o el carácter integrativo de etnias y religiones ajenas, tales como la lograda convivencia de judíos y cristianos en el mundo hispánico y magrebí.

Estos factores, además, ayudaron a la velocidad de la expansión, ya que el islam quedó más o menos completo como tal no más allá de 750, lo cual también se explica por la característica singular de un control territorial de áreas predominantemente rurales según una red de ciudades, nuevas o redefinidas por completo, superestructura de gobierno y producción que, según economistas como Samir Amin, constituía, paradójicamente, su punto débil como organización imperial de gran expansividad territorial. La red de ciudades incluye las ya mencionadas además de las magrebíes Fez, Tlemcen, Kairouan y Constantine, las hispanas de fundación romana Córdoba, Málaga, Sevilla, Valencia, Gerona, Zaragoza y Lugo, las persas Damasco, Aleppo y Ctesifonte, Alejandría en el delta del Nilo o Palermo en Sicilia.

Anthony Morris<sup>89</sup> sintetiza lo novedoso de la ciudad islámica, que introduce en cierta forma una austeridad religiosa en detrimento de la ciudad de tipo público, y esa es la mayor aportación, si se quiere, disruptiva o vanguardista respecto de la historia urbana occidental:

Las ciudades crecieron de abajo hacia arriba, desde la casa individual de la familia, de la unidad étnica o de la secta. Las ciudades islámicas eran mucho menos complejas que sus equivalentes romanas o helenísticas [pero pudieron ser hasta 50 veces más

---

<sup>89</sup> Morris, A., *Historia de la forma urbana*, Gili, Barcelona, 1984.

grandes y con menores diferencias sociales] y su reducida actividad social no planteó la necesidad de edificios públicos como teatros, auditorios, establecimientos de baños públicos, etc., ni tampoco había necesidad de lugares públicos de reunión de la naturaleza grandiosa de los complejos del foro o del ágora.

La ciudad islámica de tal forma es la primera ciudad (*moderna* en el sentido extendido, ya que llega hasta nuestros días) pensada como puro tejido habitativo, sin hitos o focos monumentales, su sistema de calles concebido no como espacio público, sino como la mínima y funcionalista expresión de un sistema conectivo. Esa funcionalidad fruto del simplismo del espacio público y de su trama circulatoria dio lugar a la forma intrincada de la *casbah* clásica islámica.

Además, debido a las tradiciones nómades del desierto, las ciudades carecían de las complejidades políticas occidentales ya que eran asentamientos en los que el musulmán podía cumplir de forma ordenada sus exigentes requerimientos del culto religioso y sus tareas productivas vinculadas con el comercio y la producción artesanal, lo que admitía un modo de gobierno ascendentemente representativo a partir de la base formada por las familias y los clanes y tribus que las agrupaban.

Morris, en referencia más precisa a las ciudades islámicas hispanas, sigue así diciendo que

el núcleo era la 'medina' amurallada que contenía la principal mezquita del viernes, el mercado central y el complejo comercial, apretadamente cercados por los barrios residenciales. Aquellos asentamientos cuyo crecimiento desbordaba sus reducidos límites, lo hicieron mediante la adición de uno o más suburbios (denominados por la palabra árabe "arrabal") igualmente laberínticos, cada uno de los cuales poseía mezquita y mercado propios. Huesca representó un modelo de medina con

un cinturón completo de arrabales mientras Córdoba, Toledo o Almería tuvieron desarrollos irregulares por sus topografías y Cuenca no desbordó la medina original.

Las puertas (*bab*) de las fortificaciones de la medina originaban puntos relevantes de la trama de la ciudad, y esta podía, además, tener un palacio fortificado interior (*alcazaba* o *alcázar*) o exterior (*makhzan*); lo residencial quedaba nítidamente separado en su tejido de las funciones comerciales o artesanales.

Sigue Morris:

Las tiendas de los mercaderes musulmanes no estaban situadas en plazas de mercado al aire libre ni en ampliaciones de calles de características semejantes sino que se disponían en estrechos callejones a menudo cubiertos. Cada callejón de mercado (*suc* o *zoco*) alojaba una rama particular del comercio; así cerca de la mezquita, como centro intelectual, encontramos el *suc* de los libreros y el *suc* de los encuadernadores y, como vecino de estos, el *suc* de los traficantes de cueros y de los fabricantes de babuchas, es decir, todos los relacionados con el mercadeo de los artículos de piel. Estrechamente relacionado con el *suc* estaba el “bazar” propiamente dicho o *kaisariya* (alcaicería), que era un edificio cubierto en que trabajaban los tejedores que podía cerrarse con llave y donde se elaboraban y almacenaban otros objetos de valor. Convenientemente próximos a las *bab* o puertas de la ciudad estaban los caravanserallos, donde se ofrecían los productos frescos del campo así como los *suc* de guarnicioneros y albarderos. Ceramistas, tintoreros y curtidores estaban relegados en el extremo de la ciudad, donde sus actividades provocasen las mínimas molestias.

Estas disposiciones más el carácter teosocial de gobierno permitieron ciudades muy grandes: si Lübeck, la más grande ciudad hanseática, tenía en el siglo XII 22 000 habitantes, o Londres, no más de 35 000, Córdoba un poco antes ya tenía casi un millón, Sevilla superaba los 300 000

en 1250 y, cuando cayó Granada al final del siglo XV, tenía medio millón de habitantes, todo basado en una inédita forma agregativa de tejido casi ilimitada.

Enrico Guidoni<sup>90</sup> categoriza los tipos de calles que componían la ciudad islámica y su modo de crecimiento:

Las calles urbanas podían ser de tres grupos: el tipo *shari* (calles principales, abierta en ambas puntas e interconectando *bab* y a veces saliendo de ellas y derivando en trazas o caminos territoriales), el tipo *durub* (calles secundarias conectadas a las principales pero sin salida, con una puerta sobre la calle principal que podía cerrarse y que pueden tener notables desarrollos y formas intrincadas) y el tipo *azikka* (un pequeño vínculo ciego de diversa implantación y susceptible de cerrarse en su intersección con el *durub* de acceso). Las tres categorías corresponden a funciones diversas, que pasan de la esfera pública a la esfera privada sin bruscos cambios sino siguiendo un concepto de gradualidad que se reencuentra en dos elementos morfológicos esenciales: el largo de la calle y el diseño de su traza. Las de tipo *shari*, las vías más largas, comprenden las calles principales de la ciudad y allí se encuentran la mezquita catedral y el *suq* y las vías de conexión entre barrios: se trata de una categoría netamente pública, de calles totalmente recorribles y, teóricamente, abierta. Los *durub* son en cambio calles semipúblicas pertenecientes a grupos bien determinados que pueden, cerrando el acceso, aislarse del resto del barrio o la ciudad, siendo su función, según el caso, pública o privada. El tipo *azzika* es, por su parte, totalmente privado en el sentido de que da acceso a viviendas de un mismo núcleo familiar, funcionando como un corredor de ingreso y distribución.

En esta caracterización de la formación sociohistórica del islam, emergente como un proyecto neoimperial apoyado en las precedencias arábigas en sus rasgos de tribalidad rural y fundamentos productivos ligados al comercio lejano, su atribución de matices de la noción de vanguardia debe vincularse a la novedad emergente de una alternativa

---

<sup>90</sup> Guidoni, E., *La città europea*, Electa, Milán, 1978.

al declinante ciclo de la romanidad, del cual empero se forjaría, en la mezcla con lo germánico aldeano, la noción de Europa, que se basa en una idea de confrontación que la *tierra de paz* (islam) debe necesariamente expandir, según su razón de ser teológica, mediante una guerra santa: es decir, es una alternativa de vanguardismo histórico apoyada en la confrontación de modelos.

Esta confrontación, asimismo, se expresará en otras figuras de novedad, como el apego a una comunicación caligráfica antirrepresentativa (negando la noción) de imagen y por tanto configurando un imaginario metafórico de interpretaciones textuales, no visuales o la formulación de una ciudad de pura textura habitativa que casi niega o anula el sistema de hitos monumentales y la articulación de diversas figuras de especialidad pública, alternativa que, dicho sea de paso, obtura o critica la idea clásica de una arquitectura cuyo cometido histórico principal es ocuparse de los fenómenos diferenciales (o monumentos) dentro de la homogeneidad urbana.

### **3. Reconstrucción europea posromana: de las redes monásticas a Carlomagno**

El origen de las formas monásticas se sitúa en la actitud de retiro en el desierto (*anachoresis*) que algunos miembros nobiliarios egipcios, como los conocidos como Antonio o Pacomio (la comunidad monástica de este, Tabena, en el Alto Nilo, llegó a congregarse a 5 000 hombres bajo una rígida organización de corte militar) pusieron de moda en los últimos años del Imperio romano y no muy bien visto por algunos de sus emperadores, ya incluso cristianos, que tenían que lidiar con la herejía arriana, muy fuerte hacia el siglo V.

La experiencia monástica pasa a Europa, vía Marsella, a través de los monjes Casiano y Martin, y recalca en la primera fundación europea de un monasterio que será el que crea Benito de Nursia en Monte Cassino en 480, con el que se inicia la orden benedictina bajo su célebre lema *ora et labora*.

El modelo benedictino se replicará casi como norma monástica, sobre todo en la obra diversa y compleja de Bernardo de Claraval y su orden cisterciense, que reunió los conocimientos técnicos de la época, sobre todo en cuanto a los saberes agrícolas, y anticipó el fenómeno cultural carolingio, por ejemplo en manuscritos bíblicos de alta originalidad y novedades teológicas y a la vez expositivas o gráficas, como es el caso de la *Morgan Crusader Bible*, encargada por Luis IX.

Casi al mismo tiempo de los benedictinos al sur, se instala San Columbano en Inglaterra, y los monarcas finales de la romanidad cuestionan este desarrollo; dice así Valente, uno de ellos, en 373:

Hay ciertos hombres cobardes y perezosos que procuran eludir sus deberes ciudadanos buscando la soledad con el pretexto de ideales que los unen a comunidades. Ordenamos que se los arranque del encierro y se los lleve al cumplimiento de sus deberes para la patria.

Este argumento ya implica otorgarle al movimiento abacial una importancia política y social que puede derivar en un poder alternativo.

Simultáneo a la supuesta reconstrucción de romanidad que supondrá el advenimiento de Carlomagno (quien se rodeará de monjes que formalizan el llamado “renacimiento carolingio”), se inicia la orden cluniacense, instalada en el pueblo suizo de Cluny en 910.

Claudio Caveri<sup>91</sup> dirá al respecto:

Con el movimiento cluniacense se institucionaliza el monacato como poder feudal y como visión aristocrática. El Abad, nuevo señor feudal, regentea a las comunas aldeanas que rodean el monasterio que quedan sujetas a servidumbre a cambio de una función asistencial ejercida desde aquel. El conjunto se transforma: de un pequeño patio interno, celdas, refectorio y capilla se pasa a una compleja construcción con gran cantidad de patios, iglesia inmensa, habitaciones para monjes y novicios, oficinas de administración, explotación agraria, minera o forestal de grandes posesiones, hospital y asilo de ancianos, escuela, limosnería, habitaciones para criados y trabajadores, salas de reunión, salas para juicios civiles y militares, centro de arte, museo de reliquias, bibliotecas atestadas de libros miniados y manuscritos, lugar de peregrinación, pequeño palacio para el abad y habitaciones señoriales para los huéspedes feudales: en suma, una ciudad y un nuevo sistema social.

La orden cluniacense –que dio varios papas, como Gregorio VII, Pascual II o Urbano II, el promotor de la primera Cruzada– tenía hacia 1200 más de 1 500 establecimientos, muchos de los cuales fueron epicentros de ciudades como Charité-sur-Loire, Vézelay, San Martial en Limoges, Moissac, Saint-Martin-des-Champs en Francia, Lewes en Inglaterra, Hirsau en Alemania y Romaní-Moier y Payerne en Suiza.

En 1098, cuestionando ácidamente a Cluny, se funda en el área pantanosa de Cîteaux en la Borgoña francesa, la orden cisterciense, rigurosa y reglada (según la célebre norma del abad Hardin, su tercer regente), con Bernardo de Claraval –futuro San Bernardo– como ideólogo principal, quien formula el principio de la hierocracia (según el

---

<sup>91</sup> Caveri, C., *Los sistemas sociales a través de la arquitectura*, Tierra, Buenos Aires, 1976.

cual el poder terreno es otorgado por el poder divino) e impulsa la conquista de tierras incultas mediante sus artes de desecación de marismas.

Esta casa llegó a tener 525 sedes en 1200, muchas de ellas también epicentros de ciudades como Cîteaux, Clara-val, Pontigny, Morimond, Fontenay en Francia, Fountain, Rievaulx, Kirkstall, Roche, Tintern en Inglaterra, Casamari, Fossanova, Chiaravalle en Italia, Morelula, La Oliva, Poblet, Sentés Creus en España, Eberbach, Ebrach, Maulbronn, Bronnbach, Walkenried en Alemania o Zwettl y Lilienfeld en Austria.

La extensa movilidad de estas comunidades es otro factor distintivo para activar la regeneración urbana y la transmisión de conocimientos: tanto las peregrinaciones como la larga marcha del Camino de Santiago o las visitas a Tierra Santa y luego las Cruzadas o las incursiones político-diplomáticas al mundo bizantino suponen factores de intercambio cultural que explican algunas grandes transferencias de saberes.

Aportes muy originarios como los trabajos del africano futuro San Agustín y sus teorías de las dos ciudades, la terrenal y la celestial (que, rebatiendo los heréticos postulados de Maní, acuñador hacia 250 del llamado “maniqueísmo”, le llevó a justificar las miserias terrenales y el inevitable desorden de la ciudad de los hombres bajo la esperanzada promesa de un mundo celestial más perfecto y menos sacrificado) o los incipientes trabajos de exégesis bíblica del futuro San Jerónimo (temprano autor de la llamada *Vulgata*, la Biblia medieval más difundida) constituyen hitos alternativos a la reconstrucción urbana y cultural del Medioevo.

El momento carolingio también se apoya en el rescate de formas eclesíásticas dado que establecer una continuidad imperial con la romanidad solo resultaba políticamen-

te posible mediante el modelo hierocrático. Pero también Carlomagno dependió de tales aportes para su reactivación cultural, como se evidenciaba en el séquito de monjes eruditos y cosmopolitas cercanos a Carlomagno, como Alcuino, un exponente de la británica escuela de York que resumía las tradiciones de Agustín y Benito tanto como los aportes de los compiladores de textos bíblicos como Casiodoro, Gregorio y Jerónimo.

Eruditos bíblicos como Paulino de Aquilea, Fardulfo, Pedro de Pisa, Pablo el diácono, el español Teodulfo o el irlandés Dungal estuvieron en las cortes carolingias de Metz o Aquisgrán, junto a Eginardo, el cronista que, al hablar muy exegéticamente del propio Carlomagno, pintó algunos rasgos del momento cultural de fines del siglo IX, según cita John Wallace-Hadrill<sup>92</sup>:

Cultivó las artes liberales muy asiduamente, colmó de honores a quienes las enseñaban y los hizo objeto de gran veneración. En el estudio de la gramática se dejó guiar por Pedro de Pisa, entonces un anciano. En otros estudios, su maestro fue Alcuino, apodado Albino, diácono como Pedro pero sajón de Bretaña por nacimiento y el hombre más culto de su época. Dedicó mucho tiempo al estudio de la retórica, de la dialéctica y sobre todo de la astronomía. Practicó el cálculo y demostró una real aptitud para determinar el curso de las estrellas. Más aun, trató de escribir y habitualmente colocaba tablillas y láminas de pergamino debajo de sus almohadas de modo tal que en cualquier momento de descanso podía practicar el trazado de las letras. Pero afrontó demasiado tarde la escritura y los resultados no fueron muy buenos. Se distinguió más en la observancia de la religión cristiana, en la cual había sido educado desde la infancia. Y en Aquisgrán construyó una iglesia de extraordinaria hermosura, embellecida con oro y plata y candelabros y balaustradas y enormes puertas de bronce. Tenía columnas y mármoles traídos desde Roma y Rávena, ya que podía encontrarlos en cualquier parte. Cuando se sentía bien asistía a los servicios matutinos y vesperales y

---

<sup>92</sup> Wallace-Hadrill, J., *El Oeste Bárbaro. (400-1000)*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

vigilaba cuidadosamente para que todo se hiciese con propiedad. Muy a menudo ordenaba a los sacristanes que el lugar estuviera decente. Proveía de muchos vasos sagrados, de oro y plata, y de suficientes hábitos sacerdotales para asegurar que ningún clérigo, aunque fuese humilde, tuviera que aparecer mal vestido. Por último prestó gran atención a la corrección de la lectura y la salmodia puesto que era un experto, aunque nunca leía en público y cantaba solo acompañando a los demás o para sí mismo.

Fuera del carácter exagerado de la descripción –ya que Carlomagno era un guerrero bárbaro e inculto–, se advierte el trasfondo de una corte que buscaba construir una cultura imperial sobre los vestigios romanos y los fermentos reconstructivos aportados por el saber monástico, lo cual se complementó con sus acciones políticas (fue entronizado en Roma y reconocido en Bizancio, lo que habilitó un semejante renacimiento del comercio lejano, además de su aporte a la conformación de los señoríos regionales, condados, ducados, marquesados o defensores de las marcas fronterizas, etc.) y económicas (impuso la moneda europea de los denarios de plata, competidores de los sólidos de oro bizantinos).

La conjunción del poder monástico y el llamado “renacimiento carolingio” son fuerzas que absorben todo aporte innovativo que sea susceptible, por una parte, de volver a establecer un episteme continental –pasándose de la *Pax romana* a la incipiente idea de Europa– y, por otra, de producir diversas sistematizaciones en propuestas para el poder político y territorial, para la reactivación de la economía y el comercio o para la consolidación del modelo cristiano visto como propuesta al mismo tiempo teológica, política y cultural. El programa renacentista carolingio impuso la construcción de una ruptura fuertemente innovativa respecto del truncado legado latino, así como una

voluntad de adquirir cierto cosmopolitismo frente a la rusticidad aldeana germana o céltica, y la consecuencia será la profusa experimentación de la era románica.

#### **4. Rupturas estéticas y políticas del canon clásico (1): experiencias francesas del siglo XVIII**

Una clase de procesos innovativos y, en cierta forma, de pretensiones vanguardistas ocurrirán en el París del siglo XVIII, incluso antes de la Revolución (cuyas novedades serán más bien de tipo simbólico y quizá ni siquiera ideológicas), bajo el carácter complejo de dejar de lado las cuestiones propias de los sitios reales –que motorizaron las experiencias de una primera laicización del repertorio barroco clasicista a favor de la experimentación de alternativas de fuerte normatividad cortesana implicadas en el modelo político absolutista– y cifradas más bien en proponer desarrollos conducentes a la ciudad burguesa y de sus capas medias.

El espíritu iluminista, más cerca de un utopismo vanguardista, se expresará por caso en proyectos como el Hotel Dieu, de Poyet, un inmenso panóptico circular para la atención de 5 000 enfermos, o el Hospital de Los Cisnes, de Viel, que, si bien no se construyen, anticipan las máquinas sociales de la primera mitad del siglo XIX (prisiones, hospitales, hospicios de alienados) discutidas por Foucault como elemento significativo de su concepto de “dispositivo”.

Parte del discurso vanguardista asignable a esta clase de aventuras metaprojectuales radica en el intenso trabajo teórico de una clase de arquitectos forjados en una cultura del orden y la disciplina, trabajo que conducirá a las ideas

de una urbanidad sustentada en principios de *ingeniería social* (o *de almas*, como se decía por entonces, dentro del agnóstico discurso de matriz voltaireano).

Ledoux, que caerá preso después de la Revolución y que destinará sus largos años de prisión para escribir su tratado de la villa ideal de Chaux (que se había construido parcialmente como fábrica real de sal bajo Luis XVI y que le valió su detención como funcionario monárquico), proyecta en esta época sus célebres *barrieres*, concluidas alrededor de 1785 y que eran puertas fortificadas que operaban básicamente como esclusas aduaneras, pero que también eran el propósito de una búsqueda reorganización de la expansión periurbana parisina, más bien con la voluntad de restringir los crecimientos espontaneístas no planificados, evitando radicaciones de bajos niveles sociales: a su manera la docena de *barrieres* también operan como piezas de la utópica reorganización de la maquinaria social habitacional. Ledoux, aun en su veleidad utopista, asume la prerrogativa iluminista de organizar arquitectónicamente la ciudad no solo en su proyecto de las Salinas Reales y su reelaboración teórica ulterior, sino en múltiples propuestas de arquitecturización de la infraestructura y paisaje de la ciudad.

Con el vuelco de fuertes inversionistas privados ligados ahora a los intereses inmobiliarios, se presencia el desarrollo de nuevos barrios: Odeón (1765), Choiseul (1780), Angulema (1783) y Porcherons (1785, este promovido por el más fuerte banquero de la época, Laffite, que residía en el soberbio Château de la Maison o Laffite, proyectado por Mansart en el siglo anterior para su familia). Todos estos barrios relativamente alejados del centro e imbuidos de la voluntad de orden socioespacial iluminista estaban dirigidos a las capas medias burguesas. De discreta calidad urbanística y algo modestos en sus estándares,

significan, quizá, el primer intento de montar un mercado inmobiliario de carácter abstracto, o sea, pensado sin relación con clientes concretos.

Aun así, todavía imperan los requisitos del *embellishment* y cierto control de la forma de las fachadas y los trazados. Gracias a la dispensa en el pago de impuestos (otra novedad de financiamiento de emprendimientos urbanos), algunas órdenes religiosas, sobre la base de sus tenencias de suelo estratégico, desarrollarán inmuebles especulativos que se popularizarán más tarde con el nombre “inmuebles de *rapport*”, por su bajo costo de alquiler, que alojarán progresivamente a capas populares y que diversificarán una oferta para organizar una ciudad tempranamente policlasista.

Aunque, indirecta y paradójicamente, estos desarrollos convergen a la crisis económica que desatará la revolución, que, como se sabe, fue detonada por el fuerte aumento del precio del pan, basado simultáneamente en malas cosechas y en el encarecimiento de impuestos con que la hacienda real buscaba compensar las mermas que le produjo la quita de impuestos ligada al estímulo en inversión inmobiliaria popular.

En la periferia lujosa de París, irrumpen pequeñas casas de campo, nuevo pasatiempo aristocrático que se prestaría a experimentos e innovaciones tipológicas y estilísticas, que serían las llamadas *follies*, de las que una célebre sería el Château de Bagatelle, y otra más aún, el Petit Trianon en Versailles. Estas novedades revelan, por una parte, la expansión del estamento adinerado, pero, a la vez, cierta limitación si se las compara con los *grand hotels* de medio siglo antes. La connotación ruralista se vincula al prestigio creciente de la preconizada vuelta al *estado*

*natural* (Rousseau) y a la irrupción de la estética rococó de las *fetes galantes* de las escenas campestres (como lo registrará la pintura de Watteau, Ronsard o Fragonard).

Algunos textos de la época se ocupan de cuestiones urbanas, vinculando así las nuevas temáticas con la pasión tratadista del momento iluminista-enciclopedista. Poncet de la Grave postula en 1783 una ordenanza de edificación en la que se aumentan los gravámenes de las grandes propiedades urbanas para conformar una *Caisse de Embellissements*, por la cual se financiaría un plan de mejoramiento y recalificación de la ciudad de las capas populares.

El gran Voltaire publicará en 1749 su célebre opúsculo *Des embellissements de París*, una feroz diatriba contra la mezquindad de la ciudad y su gobierno, llevando la cuestión urbana a materia central de sus reflexiones filosóficas, casi de manera equivalente al antiguo modelo aristotélico.

En 1770 Louis-Sébastien Mercier publicará en Ámsterdam los tres tomos de su ucronía *L'An 2440*, en que imagina una París para tal fecha, cercana a una imaginiería romántica en la cual, por ejemplo, Versailles era una ruina. Mercier, un discípulo de Rousseau y fervoroso crítico antiiluminista de Voltaire, era un activo preconizador del costumbrismo popular y, como tal, fue influyente en el forjado de la ideología revolucionaria.

El tipo de literatura que encarna Mercier es equivalente al rupturismo provocativo que supondrían los textos de Baudelaire en la cocina de la modernidad y canaliza cierta afición típica del naciente revolucionarismo burgués en sus encendidas críticas a la monarquía decadente y a los modelos culturales canónicos y académicos.

También eran frecuentes en esta época los llamados *cahiers de doléances*, memoriales populares que exhibían las penurias de la vida de las clases más bajas: es probable que Daumier conociera esta literatura de cordel para

inspirar sus estampas de la decadencia de la ciudad industrial de mediados del siglo XIX, y también fueron analizadas por Marx y Engels al reflexionar sobre el estado habitativo de las clases proletarias.

Otros autores importantes para esta flexión, si se quiere, crítica y a la vez vanguardista del estado de la disciplina, como Pierre Patte, se van a ocupar de problemas urbanos nuevos, propios de la visión del progreso social iluminista, como los de la higiene, la iluminación de las calles y la implantación y funcionamiento de los cementerios.

Publicará además un ejercicio de diseño urbano teórico mediante un *collage* de diversas aportaciones de fragmentos proyectuales para la París de la segunda mitad del siglo XVIII, editando un simulado plano de conjunto de la ciudad que se conocerá hacia 1765.

Continuando con las acciones iniciadas en el siglo anterior (en que emergen los primeros procesos de modernización de la ciudad), en esta época se multiplicarán intervenciones urbanas en las ciudades del interior, como el Plan de Mondran (1752) para Tolouse –que es un *assemblage* de varias plazas estrelladas y una constelación de avenidas diagonales, en donde, por otra parte, se identifican claramente los *grand travaux publics* de las urbanizaciones diferenciadas del *commerce*, es decir, los negocios inmobiliarios de optimización de las rentas *foncieres* o del suelo–, el Plan de Blondel para Estrasburgo (1768), el Plan de Morand para Lyon (1766, llamado *circulaire* por la forma prevaleciente del trazado), el Plan de Franque para Montpellier (que contiene el célebre *peyrou*, la *promenade* iniciada en el siglo XVII y desarrollada como proyecto urbano por Giral y Donnat dentro de este plan), el Plan del Prefecto Dupré para Burdeos (1786, donde se había

arrancado con una plaza dedicada a Luis XVI que curiosamente seguiría en construcción hasta 1792, bien avanzada ya la Revolución), etc.

Estas operaciones urbanas poseen, por una parte, una modernidad organizativa de las áreas centrales tal que no pueden ser confrontadas con supuestos alternativos diseños emergentes del pensamiento revolucionario –desplegando una idea de ornato capaz de soportar alternativas y diversas ideologizaciones devenidas de los cambios políticos–, así como contienen aspectos vanguardistas e innovativos ligados a las problemáticas de las expansiones urbanas, la higiene y las infraestructuras del saneamiento, los recintos de acogimiento de los diferentes sociales que requieren disciplina o internación y los programas netamente modernos de la ciudad industrial e industrializada, como los cementerios, los mataderos, los aparatos fabriles, etc.

La voracidad enciclopédica de Ledoux y sus coetáneos también le impulsan a poner en juego las *arquitecturas parlantes*, que son componentes pedagógicos de diccionarios urbanos.

La arquitectura de las piezas singulares de la utopía urbana ledouxiana se anticipa al historicismo ecléctico del siglo XIX, pero a la vez encarnan el profundo experimentalismo de su siglo que, tal como lo describiera Foucault, va a organizar el pensamiento sistemático de la división del saber especialmente en las nuevas áreas del saber biológico, económico y lingüístico.

La ingenua pero positivista ilusión de Ledoux será cerrar la brecha entre forma e imagen deduciendo la imagen de la función, lo cual lo acerca al pensamiento ideográfico, por una parte, y lo convierten en acérrimo como temprano crítico del ornamento y su potencial discursivo.

## 5. Rupturas estéticas y políticas del canon clásico (2): experiencias inglesas del siglo XVIII

El joven Soane, en su estancia del *Prix de Rome*, empieza a proyectar un palacio real que proseguirá hasta la segunda década del siguiente siglo, y en este desarrollo se insinúa la vanguardista desvirtuación del equilibrio clásico y la diseminación de su repertorio en fragmentos combinables, con lo cual va a iniciar su cancerígeno camino proyectual de desmembramiento y acumulación que concluirá en su propia casa-museo.

Avanzado el siglo XVIII, en Gran Bretaña se afianzan y desarrollan tipologías urbanísticas devenidas del siglo precedente, pero ahora en el seno de un intenso capitalismo inmobiliario, quizá el primero en el mundo e indicativo de las novedades de unas aportaciones arquitectónicas caracterizadas por la obtención de rentabilidades extraordinarias, por ejemplo en el caso del tipo de los *squares*, de los que en 1730 se haría el Cavendish –que paradójicamente tiene una planta redonda–, el Goleen o el Grovenor. En 1777 Dance proyectará los Finsbury Circus, y hacia 1788 Nash iniciará las operaciones del Bloomsbury, el más extenso de estas iniciativas urbanas junto al complejo de St. James.

En 1774 se dictan nuevas *Building Acts* que regimientan cuatro categorías edilicias según criterios tipológicos asociados a una expectativa de renta. Las innovaciones urbanas ya dependen estrechamente del lucro inmobiliario que ya había hecho célebre al magnate Nicholas Barbon, el gran operador de suelo después del gran incendio de 1666. Varias calles actuales del centro de Londres recuerdan a negociantes inmobiliarios: Bond, Clarges, Storey, Panton, Frith, etc. Arquitectos de mucho prestigio

académico como Burton, Adams, Wood o Cubitt trabajarán intensamente para quienes hoy quizá serían vistos como insensibles especuladores urbanos.

El grupo de los cuatro hermanos Adams (3 arquitectos y un financiero; Robert, uno de aquellos, era arquitecto de la Corte, puesto al que renuncia para hacerse cargo del proyecto al que ahora referiremos) se ocupará del desarrollo de las Adelphi Terraces hacia 1768. Se trataba de un viejo predio nobiliario del Duque de St. Albans frente al Támesis, por el que obtendrán una concesión de uso de 99 años donde construirán uno de los primeros conjuntos multipropósito, con viviendas, muelles, oficinas, depósitos, calles de acceso y distribución, etc.

Se trata de una de las incipientes intervenciones por las cuales la operación urbano-arquitectónica viene explícitamente concebida como un fragmento de ciudad, un trozo de tejido nuevo que se propone revitalizar la antigua urdimbre de la ciudad histórica, introduciendo conceptos radicalmente innovativos desde las nuevas ideas de función y de renta.

La ciudad se reorganiza profundamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; se estructuran los muelles y sus áreas de depósitos, se abren nuevos puentes, se organizan la City del poder y los negocios bancarios, el sector residencial del West End y el sistema de parques de la ciudad, pero también se decide la radicación de la residencia obrera, por ejemplo, al disponerse la radicación de los trabajadores de las curtiembres al sur del Támesis, los de la textilera de la seda al noroeste o los del metal al norte: sobre 1780 la ciudad había definido las radicaciones proletarias que desde entonces casi no se modificaron.

Entre las aportaciones de los teóricos dedicados a los problemas urbanos, John Gwynn publicará en 1776 su *London and Westminster improved*, una apología de las

clarificaciones urbanas iluministas tanto como un severo cuestionamiento del pragmatismo mercantilista de los procesos de transformación urbana. Gwynn proyectará fragmentos de la Londres ideal que postula su tratado: entre ellos figuran una afrancesada propuesta para el Hyde Park con una serie de trazados geométricos estrictos y un Palacio Real dispuesto en su centro.

George Dance, exponente también significativo del pensamiento iluminista, pero también arquitecto de práctica especulativa, diseña hacia 1770 un conjunto de entradas monumentales a la City y se ocupará desde 1794 del ordenamiento de los *docks* portuarios, proponiendo los llamados *legal quays* y un fantástico proyecto de puentes gemelos.

En algunas ciudades del interior británico, también se producirán novedades importantes, como en los casos de Bath y Edimburgo. En Bath los trabajos de Wood –el Circus de 95 metros de diámetro o el Crescent, una forma elíptica de 180 metros de desarrollo que contenía 30 unidades selectas de vivienda vacacional– habían abierto caminos de innovación en el diseño urbano en esa ciudad, verdadera meca del desarrollo inmobiliario.

Adam en 1770 proyecta allí el Pulteney Bridge, una especie de Ponte Vecchio pensado para asentamientos calificados que además abrió una conexión con la otra banda del río, donde Baldwin trazó la Pulteney Avenue, de 450 metros de largo y 35 de ancho y donde se desarrollaron otros *circus*, como los Camden y Lansdowne y la *new town* de Bathwick, incipiente episodio del ulterior desarrollo de las *garden cities*.

La reorganización de Edimburgo, ciudad de estructura medieval, se liga con las tareas de James Craig que introduce el discurso iluminista al proponer un módulo de redesarrollo urbano que alcanza a construirse: el grupo de

la George Street, un conjunto de 8 manzanas peculiares (puesto que están concebidas con una cinta perimetral de edificios, pero también con construcciones en su interior), al que se accede mediante calles de servicio de 8 metros de anchura.

Este conjunto remata en ambos extremos con las dos plazas de St. George y St. Andrews, a las que dan iglesias y otros edificios representativos. El conjunto armado sobre la George Street, de 30 metros de ancho, implica una fuerte referencia para el reordenamiento del centro de las ciudades y para el ensamble de las ideas urbanas iluministas con los intereses de los promotores inmobiliarios.

En paralelo a estos enfoques, se despliega en Inglaterra la cuestión del *paisajismo*, quizá como manifestación del pensamiento y la sensibilidad romántica. Sensibilidad que encuentra expresión teórica con la publicación del filósofo inglés Edmund Burke de su *Encuesta sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y maravilloso* en Londres en 1751. Burke definirá allí el *sensibilismo*, según el cual las emociones y las pasiones son la verdadera fuente de la sensibilidad.

Se instituye así el tema de la emoción, cuya consecuencia será el reconocimiento de la condición de sublimidad en el arte. Las teorías de Burke al oponer en la práctica lo bello y lo sublime como dos formas diferentes de acceder a la emoción dan paso a la praxis estética del Romanticismo: Hogarth, un pintor coetáneo de Burke, será uno de los seguidores y exponentes de esas ideas.

En Francia, Montesquieu publicará en 1765 su *Ensayo sobre el gusto*, en donde define un ingrediente primordial de la estética romántica, el *carácter*, es decir, la forma específica de un objeto de generar estímulos sensibles, emociones y pasiones. Sin embargo, el desarrollo de Le Camus de Mézières en su *Le génie de l'architecture*, editado en 1780,

si bien se define traductor arquitectónico de las ideas de Montesquieu, contribuirá junto a los trabajos de Chambers y Adams a oponerse al discurso burkiano por su posible recaída en una ausencia de toda codificación canónica, de tal manera que el control devenido de una belleza emergente de las proporciones conjurará lo errático y subjetivo del gusto sublime.

La *arquitectura parlante* de Boullée y Ledoux supondrán, en cierta forma, la aceptación de lo emocional y sensitivista, entendiendo así a la arquitectura no como un arte autónomo basado en la *ciencia de la composición*, sino como un discurso esencialmente narrativo y pleno de contenidos. En este sentido, el Romanticismo arquitectónico sigue la línea de Burke y Montesquieu, y más aún la idea rousseniana de una moral en la cual el arte debe contribuir al ordenamiento justo de la sociedad y al reencuentro del orden social y el orden natural.

La vanguardia romántica interesada en recuperar la emoción derivada del disloque y ruina del discurso clasicista se regodeará en múltiples incursiones sobre aventuras hiperbarrocas de reensamblar piezas clásicas despojándolas de su sentido técnico, funcional y filológico originario incluso en el siglo XVIII, lo que da paso a una expresión de la vanguardia –que empalmará luego con la radicalidad moderna de Baudelaire y la agudeza crítica de Benjamin– que se propondrá desafiar la temporalidad de la obra y *proyectar la ruina*, apropiándose del singular disfrute derivado de la cancelación de la eternidad perenne del monumento clásico, y así no es aislable el precedero proyecto de Soane para el Banco de Londres respecto de la recreación pictórica de Joseph Gandy, que en 1835 presenta su visión del banco como una ruina, y lo curioso es que el Banco se terminó en 1833 y Soane mismo murió en 1837.

## 6. Después de lo racional. El caso Kiesler

Un conspicuo artista y pensador proyectual experimental cercano a ideas expresionistas berlinesas fue el nacido rumano Friedrich Kiesler (1890-1965), trasladado, a inicios de la década del 30, a Nueva York, donde adhirió a las ideas surrealistas y trabajó en instancias múltiples del diseño espacial, desde el montaje de galerías de arte –como la Guggenheim neoyorquina– hasta el diseño de mobiliarios o de escenografías teatrales.

Pero traer a colación a Kiesler en el contexto de estos estudios, se liga más bien a una significativa cuanto historiográficamente desconocida actividad teórica iniciada en un incisivo texto de 1930 –*From Architecture to Life*–, que luego madurará en un ensayo presentado en 1938 en un simposio convocado por el MIT y que parece bastante crucial en la presentación de una posible articulación entre tecnología y biología. Aludimos al texto *Sobre el correalismo y la biotécnica. Una definición y tesis de un nuevo enfoque para el diseño de la construcción*<sup>93</sup>.

Kiesler destaca un paralelismo entre los desarrollos de la ciencia biológica contemporánea y las necesidades de desplegar una actividad proyectual mucho más compleja que la mera exhibición de artilugios formales y compositivos de ramplón euclidianismo:

Lo que nosotros denominamos “formas”, tanto si son naturales como artificiales, son solo los puntos de encuentro visibles de fuerzas integradoras y desintegradoras transformándose a cámara lenta. La realidad consiste en estas dos categorías de fuerzas que interactúan constantemente en configuraciones visibles e

---

<sup>93</sup> Kiesler, F., *Sobre el correalismo y la biotécnica. Una definición y tesis de un nuevo enfoque para el diseño de la construcción* editado en español en la revista *O Monografías*, número 1, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, La Coruña, 2002, pp. 20-69.

invisibles. Este intercambio de fuerzas interactuantes es lo que denomino “co-realidad” y la ciencia de sus relaciones, “correalismo”. El término “correalismo” expresa la dinámica de la interacción continua entre el hombre y sus entornos naturales y tecnológicos (pp. 24-25).

Kiesler destaca, de tal forma, como uno de los pioneros en plena modernidad canónica en plantear la necesidad de una fusión estrecha entre proyecto y lógica formal generativa natural.

Ejemplifica esta correlación señalando que Paxton –que trabajaba como constructor de invernaderos y era, por tanto, un botánico *amateur*– desarrolla su concepto de diseño del Crystal Palace a partir del análisis de la forma generativa que descubre en las hojas de un lirio africano.

Los flujos de relación entre los entornos naturales y los tecnológicos fueron clasificados por la biología en dos grandes campos, la herencia y el medio ambiente, lo que engendra disposiciones innatas y lo que motiva actitudes adaptativas.

Kiesler admite la baja calidad hereditaria retenida por la especie humana (comparada con otras), de modo que es explicable cómo tal limitación se compensa por una cultural acumulación sustitutiva de una tecnología que procura mejorar los comportamientos biológicos innatos del hombre:

El hombre tenía que desarrollar un método para hacer frente a los efectos que [las] fuerzas arrolladoras [de la naturaleza] ejercían sobre él.

Por tal motivo creó el medio ambiente tecnológico de manera que le sirviese de ayuda para su supervivencia física incluso en la breve duración del potencial de vida de su propia especie.

A esto se le suma el inconveniente de que el hombre es biológicamente incapaz de transmitir sus experiencias a sus descendientes: cada niño tiene que empezar de nuevo su adaptación a la naturaleza (p. 25).

Esta argumentación le sirve a Kiesler para otorgar una responsabilidad histórica crucial a los diseñadores de los medioambientes tecnológicos, pero lo que puede ser visto en los optimistas años 30 como el inicio de una modernidad madura que intenta suturar las brechas de deficiencias genético-naturales con cultura tecnológica progresista bien puede recaer, medio siglo después, en la explicación de una saturación de tecnología tal que, por una parte, engendra una suerte de autonomía autopoietica del saber-hacer tecnológico y que, por otra, olvida definitivamente el imperativo de un medioambiente tecnológico básicamente orientado a suplir la precariedad de la memoria genética humana.

Kiesler, que desalemanizó su nombre al rebautizarse Frederick, provenía del pueblito de Chernivtsí, donde nació en 1890, cuando eso era Rumania dentro del Imperio austrohúngaro (hoy es Ucrania); unas cuantas décadas más tarde, este pueblo fue la cuna de Paul Celan, el más grande poeta del siglo XX.

Si la historia de Celan es la del trágico dolor de la época de las grandes guerras que lo pusieron a un paso de un lenguaje de puro silencio, la de Kiesler es la de un excepcional *voyeur* –ya que no actor protagonista– del desarrollo de la modernidad cultural.

Será difícil encontrar alguien que estuvo oportunamente en tantos momentos y cerca de tantos personajes: ayudante de Loos, amigo de Duchamp o referente admirado de Luis Barragán; miembro de De Stijl y del grupo G, compañero de ruta de grandes artistas surrealistas como Arp, Richter o Schwiters, investigador de Columbia, vidrierista de las tiendas Sacks o mentor estético del coleccionismo de Peggy Guggenheim.

Tomó sin terminarlos cursos de arte y construcción en la Viena de los años 10, y abandonó sus estudios ya que se dedicaría a armar escenografías teatrales o muestras artísticas; el primer rubro lo frecuentaría toda la vida (ligada a cierta noción de espectacularidad inevitablemente funcional a la lógica *mass-mediática* norteamericana, donde llegará de forma definitiva en 1926), y en el segundo inventó, por ejemplo, dispositivos de exhibición de obras de arte, como su patente L+T (*Läger und Tragen*) acuñada en Viena en 1924.

La interrupción de sus estudios no lo privó, sin embargo, de conseguir una matrícula de arquitecto en Nueva York en 1930, beneficio que al principio le fue negado a Mies y que era objeto de molestias sindicales, muchos de cuyos arquitectos se mofaban de la ausencia absoluta de sabiduría constructiva en el activo austrohúngaro que fue mentado por el zar Philip Johnson como “the best known non-building architect of our time”.

Durante varios años, a fines de los 30, condujo un *Laboratory for Design Correlation* en Columbia, en donde se abocó a estudiar la noción de *continuidad* –plegadas infinitas de superficies susceptibles de generar espacios *endless*, sin fin–, de donde surgieron largos estudios arquitectónicos, como la *Endless House*, un proyecto de sucesivas versiones resueltas en esculturas cerámicas rugosas que parecen nidos de horneros, que desarrolló durante casi dos décadas.

Y allí también escribió una serie de opúsculos –tales como el célebre *On correalism and biotechnique*<sup>94</sup>– en los que resulta uno de los primeros diseñadores interesados en la cuestión ambiental y en la relación de los artefactos

---

<sup>94</sup> Kiesler, E., *On correalism and biotechnique*, *Architectural Review* 3-86, Nueva York, 1939. La cita precedente refiere a la traducción española de una versión de este escrito.

y la naturaleza, aspectos que iba a trabajar en su noción de *biomorphic furniture* que preparó para unos de los proyectados museos de Peggy Guggenheim o los muebles de aluminio como el *two part nesting table*, que todavía se produce industrialmente.

Sus intervenciones arquitectónicas, a tenor de lo proclamado por Johnson, fueron mínimas: el *Film Guild Cinema* de Nueva York (1929), que ya no existe y que conjugaba sus primarios intereses por unos interiores continuos casi uterinos, y el Santuario del Libro, en Jerusalén (1962), una cápsula curvilínea bastante vapuleada tanto política como proyectualmente en su hora.

Dijo en varios pasajes de sus turbulentos escritos que la arquitectura no necesitaba construirse para exponer su filosofía y su aportación a cierta teorización de lo espacial, que, por cierto, remitía al surrealismo dadaísta de sus orígenes o al fenomenologismo poetizante de Merleau-Ponty o Bachelard.

Y como agregados de su feroz contemporaneidad con el decurso de las ideas modernas, habrá que apuntar no solo su investigación ultraorgánica, que iba más allá del wrightismo imperante y que pulverizaba el funcionalismo germanizante o su incursión en una ecología mental y territorial, sino asimismo su apologética consideración de las superficies o envoltorios que promovían el consumo que resolvía cada viernes a la noche en un nuevo experimental escaparate para Sacks o tematizaba en sus eruditos *papers* columbianos, como el *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* (1930), por el que bien podrá ser admitido como el primer artista vanguardista seducido por las *mass-medias* de la publicidad y el consumo.

## 7. Después de lo orgánico. El caso Goff

Típico exponente de la mitología romántica del *Mid West* –esa mezcla de sureños vencidos de Georgia y agricultores arrasados por el viento de los Great Plains, mixtura de la épica de Steinbeck y Faulkner–, el ascético niño nacido en Alton, Kansas, en 1904 bajo el nombre de Bruce Alonzo Goff, en modesta familia alemana, iba a destellar como el gran francotirador trágico del arquitectónico *american dream*, siguiendo, en un plan más hermético y antimoderno, el legado wrightiano, de quien fue amigo, así como correspondiente postal del Sullivan final que se debatía en Chicago entre la bebida y los fracasos profesionales.

Se dice que Wright, que conoció en Oklahoma a Goff niño, recomendó enfáticamente que no destruyeran su talento innato en una educación formal.

Dicho y hecho: Goff no estudió nunca, y a los 12 años era aprendiz del estudio de arquitectura de la familia Rush en Tulsa, de quien sería socio una docena de años más tarde, en *performance* bastante análoga a la de los niños prodigio de la música, campo que, a su vez, frecuentaba.

Sin ninguna formación se las arregló no solo para autorizar sus obras –un centenar y medio distribuidos por 15 estados que Bruce recorría en autos desvencijados, en autostop o en largas travesías de los Greyhound–, sino para advenir a profesor universitario: en 1941 fue nombrado *full professor* en la Oklahoma University, de cuya escuela de arquitectura iba a ser el decano solo un año después.

Parece que Goff fue siempre un espléndido seductor y vendedor de su mundo fantástico, como los buenos magos. Antes, en 1934, había enseñado en la *Academy of Fine Arts* de Chicago, ciudad en que residió varios años en una bohemia que mezclaba pequeños

proyectos con sus atiborradas clases universitarias, que ya por entonces estaban plagadas de referencias a las culturas asiáticas.

Allí algo más tarde iba a construir su casa, una melancólica deconstrucción de las *prairie houses* en bizarra geometría maderera.

Y cuando muere, en 1982, recluido en el pueblo texano de Tyler, donde había hecho otro par de pequeños trabajos, estaba programando una escuela de arquitectura y artes creativas que se iba a llamar *Kebyar*, una palabra balinesa que puede traducirse como “florecimiento”, pero que también menta una rítmica música percusiva. Ahora una ONG llamada Friends of Kebyar, se arroga desde Georgia el mantener la vigencia de la filosofía de proyecto goffiana, además de haber sido custodios del disperso archivo de Goff, desperdigado en sus múltiples estudios, uno de los cuales llegó a ser un piso de la Torre Price que Wright había construido en Bartlesville.

Goff mantuvo toda su vida una afición por la música –era un pianista bastante bueno– y, a la manera medieval (siguiendo las tradiciones pitagóricas), enseñaba arquitectura en conjunción con el aprendizaje y las prácticas musicales, sobre todo en relación con las geometrías rítmicas. Algo que, por otra parte, también atraía a Wright en sus célebres veladas sabatinas de Taliesin, donde se debatía además el *cuarto camino* de los ocultistas Gurdjieff y Ouspensky.

La densidad de su creatividad proyectual –siempre demasiado cerca del espíritu *kitsch* y de una vocación anti-minimalista, por decirlo negativamente, algo que Susan Sontag bautizó como *camp* y que también se llama *cozy* en Estados Unidos– se mezcló con una noción derivada de influencia oriental para connotar la complejidad de sus

espacios y la idea de adscribir a un organicismo fuertemente imitativo de formaciones genéticas naturales, más bien aquellas vinculadas con las mineralogías del desierto.

Sus formas son así más bien ligadas con la *catástrofe* (modificación violenta de una matriz genética), cuestión que se ligó a una estética de la acumulación fantasiosa y desenfadada: el caso culminante quizá sea la casa del sociólogo Hugh Duncan (Cobden, Illinois, 1965), un estudio de Sullivan que escogió a Goff como el arquitecto que debía hacer su casa traduciendo las ideas del maestro de Chicago.

Esta casa conjuga un atrapamiento de un paisaje rocoso-boscoso con lugares ceremoniales –el atrio de la familia donde la esposa violinista tocaba– y ornamentos en cobre rojizo que se acumulan como en una tienda de anticuario.

Goff solía pasarse una temporada con sus clientes para meditar acerca del encargo de cada casa, y, en el caso de la Duncan, sus propietarios la vendieron después de mucho tiempo a Carol Etzkorn, para quien Goff hizo arreglos que la erigirían en *The Castle of the Queen* (Carol); hoy la casa es un *bed and breakfast* de culto a cargo de su hijo, y uno puede pasarse una magnífica noche allí por solo 100 USD.

Quien quiera tener una fuerte experiencia de polarización se puede trasladar en cuatro horas de auto a Plan, pueblito del norte de Illinois, y confrontar allí la antípoda moderna de este objeto: la *Farnsworth House*.

El otro gran *hit* de Goff es su *Bavinger House* en el paraje de Norman, una extraña casa-carpa que hace para Eugene Bavinger en 1950, quien era profesor de arte y diseño en OU, donde enseñaba Goff, y quien se ocupó casi personalmente de una construcción que llevó cuatro años.

La casa es un helicoide ascendente de piedra rústica (salvajemente matizada con grandes trozos de cristal azulino) que va surtiendo, ascendiendo en cortos tramos de escalera, diferentes pequeños *containers* de usos –el *living*, el área de juegos, dos dormitorios, una plataforma de madera tallada colgada que sirve para sentarse en círculo, etc.– hasta llegar al umbráculo superior, que era el estudio de Eugene, de donde sale un mástil del que pende con tensores toda la cubierta en gajos de metal (se usaron en esta casa que parece *naif* 200 toneladas de acero) que techa este caracol.

Goff se inventa aquí un *shelter*, un velamen duro debajo del cual discurren libremente diversas actividades, Aunque su organicidad es bastante equívoca, puesto que cada gajo de esa supuesta flor está muy fijo y se carece por completo de la flexibilidad de acoger gente fuera de su alojamiento en pequeños sitios monofuncionales (de cara al fuego, leyendo, etc.).

Bob Bavinger, hijo del matrimonio que habitó este objeto por medio siglo, hoy la convirtió en un monumento recorrible, y por 10\$, como reza el reclame, “se puede hacer infinidad de fotos y videos” y contemplar en una cuidada reconstrucción el feérico mundo de este ilusionista que fue Goff, quien empero no pudo cumplir su ilusión de *presente continuo* con que calificaba la intemporalidad de sus proyectos (hoy ferozmente, como en Wright, degradados por la obsolescencia del gusto), pero que, sin embargo, hizo feliz a mucha gente que los vivió cotidianamente casi como una experiencia religiosa.





