

ARQUITECTURA Y PERTINENCIA: Modernidad y Vanguardia

TESIS DOCTORAL

Autor:

Johnny-Francisco Burgos Flores, Arq.

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE CATALUÑA

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA -
ETSAB

TESIS DOCTORAL

ARQUITECTURA Y PERTINENCIA

Un ensayo sobre la valoración de lo conceptual de la primera generación de la
modernidad

Autor:

Johnny-Francisco Burgos Flores, Arq.

Director:

Eugeni Trias Sagnier, Prof. Dr. Fil.

Sustentada y aprobada 13 de mayo de 1.988

Barcelona, Invierno de 1.988

Johnny-Francisco Burgos Flores ©

Barcelona, 1988

a mi padre: **Manuel Francisco**
a mi madre: **Rosa Elena**
a mi hermano: **Henry Manuel**
a tí: **Linda**
a mi tío: **Carlos** , por una despedida no esperada

Agradecimientos:

A la Universidad de Guayaquil - Ecuador, en la persona de su Rector, Prof. Arq. Jaime Pólit Alcívar, por haberme permitido la realización de estos estudios, en mi calidad de Profesor Principal; a su Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la persona de su Decano, Prof. M.Sc. César Haro Moreano; al Departamento de Estética y Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; al Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona; a la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en la persona de Monserrat Roca, Al Prof. Dr. Joaquín Hernandez Alvarado, por iniciarme con extrema vocación por los intrincados caminos de la filosofía, y a todos aquellos que tuvieron que soportar mi enorme devoción al presente trabajo y muchas veces me sirvieron de interlocutores paciente, a todos ellos, MUCHAS GRACIAS.

INDICE

| | |
|--|-----|
| 1.- Introducción | 11 |
| 2.- Consideraciones preliminares | 19 |
| 3.- Estudios por autor | 23 |
| 3.1. Frank Lloyd Wright y la arquitectura orgánica | 25 |
| 3.1.1. Antología de textos | 27 |
| 3.1.2. ¿Arquitectura orgánica? | 53 |
| Notas | 59 |
| 3.1.3. La crítica y Wright | 61 |
| Notas | 71 |
| 3.1.4.- La historia y Wright | 75 |
| Notas | 85 |
| 3.2.- Le Corbusier y el espíritu nuevo | 89 |
| 3.2.1. Antología de textos | 91 |
| 3.2.2. Le Corbusier y el espíritu nuevo | 123 |
| Notas | 125 |
| 3.2.3. La crítica y Le Corbusier | 131 |
| Notas | 144 |
| 3.2.4. La historia y Le Corbusier | 149 |
| Notas | 156 |
| 3.3.- Mies van der Rohe y la temporalidad | 159 |
| 3.3.1. Antología de textos | 161 |
| 3.3.2. Mies van der Rohe y la temporalidad | 171 |
| Notas | 176 |
| 3.3.3. La crítica y Mies van der Rohe | 177 |
| Notas | 185 |
| 3.3.4. La historia y Mies van der Rohe | 189 |
| Notas | 194 |
| 4. Síntesis analítico-críticas | 197 |
| 4.1. El lenguaje de la crítica | 199 |
| 4.2. Crítica: argumento y posición | 205 |
| 4.3. Crítica como potenciador estilístico | 210 |
| 4.4. Historia. discurso y lenguaje | 216 |
| 4.5. Posiciones de la historia | 227 |
| 4.6. Cronologías de la historia | 231 |
| 4.7. Cronometrías de la historia | 238 |
| 5. Conclusión | 241 |
| 6. Bibliografía | 247 |

1.-INTRODUCCION.

Cada vez y cuando que nos encontramos situados ante una nueva alternativa del tiempo o de épocas, y con ello a una configuración de las respectivas concepciones que se establecen respecto de una actividad o de una práctica que tiene que ver con el hombre. De esta diversa multiplicidad se cruzan ante nosotros relaciones circunstanciadas y coyunturales que nos llevan a interrogarnos sobre una práctica determinada y sobre todo cuando es aquella la que nos atañe, o de la cual formamos parte, cuanto más directamente como profesionales que nos consideramos de ella.

Ante esta situación, mal podríamos ubicarnos desde un punto de vista genérico, lo cual sería muy propio de un usuario particular o de un profesional de otra actividad, por lo tanto en cuyo caso nos incumbe el desarrollo de ella como una instancia básica de cualquier relación que le sea implícita. Pero aquello significaría, como ya se ha hecho costumbre, él interrogarse sobre el estado actual de dicha circunstancia, para lo cual podríamos establecer una relación anecdótica, y así por inferencias obtener otros resultados, los cuales podrían ser válidos o sumirnos en un aspecto escéptico de los mismos.

Otra relación alternativa que se ha desarrollado es el uso de la historia (historiografía), en nuestro caso de la Arquitectura, para evidenciamos ante nuestra particular situación, toda una gama de resultados, de los cuales siempre tomaremos los que más nos satisfagan en función de nuestros intereses.

Y cuando hablamos de estos intereses, nos ubicamos en una relación muy concreta del ser humano común, como sujeto que pretende satisfacer una relación de su vida y que, como profesional exigido, deberá resolver y probar su competitividad y capacidad. Pero todo ello en el siglo presente parece haber redundado en una relación inmediateista de soluciones, coherentes o sustentadas, además sustentadas en la idea de PROGRESO, y lo que con lleva el sustrato de adelanto técnico y de tecnología innovadora.

Todo ello nos ha situado en la relación de la modernidad en común o la idea que se pretenda desarrollar en el crepúsculo del siglo XIX y en la aurora del siglo XX. Todo ello nos ha llevado a una relación inmediateista, que puede que se considere que no sea así, pero, la satisfacción rápida y urgente de una necesidad sólo pareciera que perurge la situación concreta, de realidades, si se puede concebir en una extensión mas precisa. No podemos desde ningún punto de vista sentirnos aislados de la complejidad social en que actualmente se encuentra el hombre y el técnico como sujeto que debe satisfacer, pero, desde nuestra perspectiva ello pareciera ser un tono relativizado exclusivamente al técnico y a la parte que de ella lleva el arquitecto, que no debe dejar de lado, pero que le ha llevado a ubicarse en el rol paralelo de otras actividades profesionales.

En este momento se podría intentar asaltar e interrumpir nuestro razonar o nuestro esbozamiento de ideas para presentar las relaciones justificativas de dichas actitudes, pero lo que nosotros no pretendemos aún a este nivel es desarrollar una polémica, sin antes haber presentado nuestra posición y su relación argumental.

Consideramos que cuando el arquitecto en su enfrentamiento de la problemática de la arquitectura, asume el solucionar el problema desde el punto de vista de una relación numérica, que lo hace desde el nivel relativo propio de la práctica del ingeniero, sin llegar a ser lo, lo ubicamos mas bien en una relación cuasi empírea, aunque con un respaldo matemático apropiado que lo aproxima, pero no llega.

Cuando este mismo arquitecto u otro se enfrentan a la situación de ser operativo en el contexto de la realización y hace acopio de sus conocimientos sobre los materiales y sus cualidades, y las técnicas y sus diversidades, se encuentra inmerso en otro campo que no le es del todo propio, aunque se podría argumentar de di versas formas de lo esbozado en este apartado; esto re

presenta lo genérico de una práctica real y que no que remos enmascarar ni disfrazar. En este punto el arquitecto también reclama su derecho territorial del ejercicio sobre este campo, pero ello es análisis de otro estudio y lo aludimos, pero no lo eludimos, sino más bien lo dejamos para mas adelante, en el cual enfrentaremos dicha problemática.

Y si así sucesivamente llegamos a otras de las instancias a la cual se ve enfrentado el arquitecto, el del ser CREADOR DE UNA OBRA NUEVA, que no tenga nada que relacionarse con todo lo anteriormente realizado, DIFERENTE, ser realmente inédito en su quehacer, original en grado sumo y llegar al rol de "ARTISTA " y por que no decirlo, cuasi al de haber sido bendecido por los dioses y haber sido escogido por ellos para representar e interpretar necesidades y vivencias, a pesar de que ya no recorra los caminos propios del arquitecto del medioevo, y que ahora deberá transitar por el claustro universitario de una Facultad de arquitectura, en donde aprehenderá a ser hábil con el lápiz, los colores y las líneas, y así, hacer de la perspectiva, el instrumento Decidor de sus creencias e inspiraciones, es decir, un satisfacer en cierto modo el planteamiento Vitruviano de la formación de un arquitecto.

Luego, para hacer caso del instrumental técnico de la modernidad, deberá utilizar las nuevas ciencias del hombre, creadas o desarrolladas en el siglo XX, como la antropología, la sociología, de la cual, en su sesgo del arquitecto, de ser humano, deberá satisfacer en un completo nivel, para estar de acuerdo con las exigencias contemporáneas, porque así se usa o así se ha determinado, para no llegar a la marginación de la práctica profesional.

Con todos estos elementos llegará a desarrollar el cuadro completo de aquel aciago demiurgo pre-socrático, que todo lo puede solucionar, o al menos casi todo, y ser aquel profesional fidiaco que "todo lo que toca lo convierte en oro", o todo pensamiento sobre la arquitectura en algún material que irradie luminosidad o deslumbre.

Podríamos situarnos en la idea de que el arquitecto de finales del siglo XX, pretende realizar la "arquitectura de la deslumbración ", como representativa del desarrollo tecnológico y como ente representada en sí, en una alternativa de clásica posición, de franca rebeldía contra sus mayores, sin causa o con ellas.

Se propugna por ser él "yo identificativo", se proclama libertad, se realizan novedades viejas, arquitectura monumental industrializando técnicas artesanales dándole colorido a una escenografía helénica o románica novísima. De todo lo anteriormente expuesto hemos pretendido precisamente, guardarnos de los ataques de efervescencia que hablaba Sullivan, y enfrentarnos a una situación.

La arquitectura siempre busca y pretende establecer su razón de ser en la relación de "ciertos arquitectos" que han podido expresar su idea de lo que se debe generar en ella, que siempre lleva implícita la idea de progreso o casi siempre, y además explícita la idea de lo nuevo, como OTRO, lo DIFERENTE, no como lo sólo novedoso y simplemente llamativo; un progreso que no sólo es evolución consecuente, sino RUPTURA y REVOLUCION.

Lo sólo impresionante, eso es decorativismo y para ello existen otras manifestaciones, las cuales establecen su distancia del planteamiento Corbusierano del "conmover", nada mas alejado del "criterio orgánico" de Wright o del tan llevado a mal, manipulado y desprestigiado "menos es mas" de Mies van der Rohe.

Acudimos en este momento a frases epigonales, que se han empleado para citar a esta primera generación de la modernidad, y que consideramos que no han hecho mas que, MAL INTERPRETAR Y MANIPULAR EI VERDADERO CAUCE DE AQUELLAS FRASES incluidas en ciertos discursos, las cuales pensamos que estaban dotadas de una coherencia y de una intención que se sustentaba en su propio edificio conceptual; y que las construcciones edilicias eran una interpretación, su propio sustrato, es decir "CONCRETIZACION EDIFICADA DE UNA CONCEPCION, y no sólo la materialización edificada de una simplificación".

En todo caso no es lo mismo, y es a lo que acudimos en este instante, a toda la manifestación actual de la arquitectura contemporánea, en donde evidenciamos que el argumento que se combate es las formas, "las formalidades, en términos de Zubiri, es decir "las solas representaciones" en términos de Lefebvre y no los discursos que se constituyeron y elaboraron como soporte conceptual de una práctica.

En ningún momento pensamos reeditar, ni duplicar discursos, cada pensamiento responde a una situación específica, se procura que se corresponda coherentemente con ella. Lo que sí consideramos que deben plantearse claramente es que en aquella época los arquitectos PLANTEARON UNA SITUACION ALTERNATIVA, desde una posición discursiva y su práctica trata de ser coherente con sus postulados, y no por ello menos creativa, es decir se daba una correspondencia entre lo dicho y lo hecho, por lo tanto no solo había una poética sino también una poemática, y no salió se pretenda establecer una relación analógica o mimética entre las palabras y el edificio, que por lo general no evidenciaba, pero sí esbozaba y ejemplificaba su planteamiento y posición respecto al quehacer de la arquitectura.

Argumentamos nosotros que la "critica autorizada" y los "historiadores reconocidos", la mas de las veces no han hecho mas que insistir que "la arquitectura era una forma de representación artística", "una formalidad por su apariencia" y que al insistir en la volumetría sólo acentuaban la dimensión demiúrgica del arquitecto, o el rol medievalista del artista, y no concebían al arquitecto como EL SUJETO QUE PIENSA DISCUR SIVAMENTE y que sus edificios ya dejaron de ser tan solo armonías, colores, sombras, líneas, y que eran y representaban ya el espíritu de su tiempo, es decir "la máquina de habitar", "la organización del espacio", la interpretación de la vida en el diseño" o "la voluntad de la época"; y desde esas premisas debieron realizarse estas lecturas, revisar la coherencia con sus discursos y luego plantear su acuerdo o no con sus propuestas edificadas, o sobre sus concepciones, y luego, desde allí plantear las soluciones alternativas realmente diferentes a esta primera generación.

Pensamos que se ha seguido analizando la arquitectura con normativas no correspondientes, o con parámetros propios de las estilísticas de los siglos anteriores, y pareciera ser que en el terminar del siglo XX, al no haberse llegado a comprender en toda su extensión el discurso de los maestros, lo que se ataca fueron tan sólo sus construcciones y se trataron de aniquilarlas o se las mitificaron que es otra forma de aniquilación, pero su edificio conceptual ha quedado casi intacto. "La forma sigue a la función" ya no se usa, se la ha reemplazado por "el ornamento ya no es delito con los mismos usos", es ya la arquitectura de la representación de lo novísimo. ¿La arquitectura ya no dice, no desea decir nada, ya no presenta, no desea presentar nada; No revoluciona, no va a la búsqueda de lo nuevo, de la OTRA arquitectura, para qué?.

Si todo está dicho en el Partenón de Atenas que representa la Helenidad, o quizá en el Coliseum romano que representa la Romanidad, nos agrada o no, nos satisfaga o no, estemos de acuerdo o no; hemos ingresado en la era de la mixtificación, la de la transmutación de valores que anunciaba Nietzsche, las columnas dóricas, jónicas o corintias ya no representan la antigüedad, su sociedad civil; ahora ya representa el dominio del capital y la producción masiva: lo coherente de antes, ahora ya no lo es de aquel modo; y lo otro de antes, ahora es agrado edificado. ¿Se fetichiza, o se exorciza un pasado?.

Pensamos que la modernidad, aquella de que habla Octavio Paz en su libro "Los hijos del limo", posee el decir interrumpido" y por lo tanto inacabado e inaprehendido. Pero, no se trata de retomarlo y volverla a la vida, ya sea discurso o formalidad, no se trata de que sea o no un "proyecto inacabado" como postula Habermas.

De lo que se trata después de medio siglo es EVALUAR su propuesta y su herencia, y dar así una visión final del hecho. El arquitecto de la modernidad, si ha reflexionado, y es lo que deseamos demostrar iniciando la revisión de sus planteamientos en sus escritos y lo poco entendido y comprendidos que han sido éstos por parte de quienes ejercen la crítica e historizan, la

arquitectura. En ningún momento pretendemos confundir el rol del arquitecto con el del sólo pensador, ya que nuestra actividad exige la interpretación de las teorías con hechos, es decir con edificaciones y la de no satisfacerse en las solas teorizaciones que, es propia de otros saberes, por ello pensamos y consideramos que es oportuno realizar el balance situacional de la primera generación, después de más de sesenta años de su inicio, y hemos revisado los caracteres discursivos y sus correlatos críticos e históricos, y establecemos que allí, no se entendieron los fundamentos propuestos, y que la arquitectura sólo ha desarrollado el estatuto tectónico en que ciertos niveles lo han determinado, el cual en este momento no abordaremos.

Consideramos que la arquitectura de la Modernidad, nos referimos a la de la primera generación - que es quien tan sólo debe llevar aquella denominación -, está presentada en la edificación, la cual sustentada en un planteamiento, la reflexión de una nueva época, de nuevos instrumentos, de nuevos conocimientos y que ésta los conceptualizó y desarrolló.

Hemos conocido, en sus escritos, al arquitecto del siglo XX, al de sus inicios, al de la RUPTURA, al innovador, al que defendía sus concepciones y las edificaba; y de qué manera fue analizado y jerarquizado o catalogado por críticos e historiadores.

Con relación a todo lo anteriormente expuesto, nuestro trabajo ha pretendido realizar todo un conocimiento de la problemática, iniciándose con un relevamiento directo de los textos sin ningún agregado o comentario, para lograr destacar en ellos la amplitud, profundidad y riqueza de bagaje y conocimientos que ellos poseían, si bien se realiza una relación antológica de los mismos, consideramos que en ello se revela toda una riqueza conceptual propuesta; y que en caso de no estar de acuerdo con esta antología que pretende servirnos de guía, sugerimos la lectura directa de los textos originales, que se encuentran al alcance de todos, y poder corroborar así la selección efectuada, en donde se privilegia el pensar sobre la arquitectura y sus relaciones, al interior de su época en los albores del siglo XX.

Luego hemos realizado una somera reflexión sobre cada una de las propuestas - aunque no es la intención de nuestro trabajo -, para así poder perfilar nuestra posición; que en ningún momento pretendemos que posea o se encuentre en un estado de asepsia total, ya que nos consideramos comprometido con la práctica profesional y la práctica teórica, que según nosotros ha sido soslayada, ya que esta reflexión es la que nos va a permitir tener conciencia de nosotros mismos y sobre todo de nuestros conocimientos, o como expresara Alain, citado por Jean Paul Sartre. " Saber es saber que se sabe" (sic).

Posteriormente se ha realizado una síntesis comentada y examen sobre los planteamientos que ha realizado la crítica autorizada", que muchas veces hemos comillado, por esa dosis de ironía propia del ser humano y por su relación morbosamente maníquea y decidora final que - pretende poseer; así como también de las "historias reconocidas" que forman parte del bagaje escolarizador de nuestras escuelas de arquitectura. En ella se realiza todo un proceso de decantación de las observaciones que realizan críticos e historiadores, pretendiendo realizar una relación a la manera que proponía Jean Paul Sartre en su libro el "Ser y la nada", es decir que " no conviene separar previamente los dos términos de una relación para tratar de reunirlos luego: LA RELACION ES SINTESIS".

Al interior de todos estos estudios, que se hallan separados por autores, es decir, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Se encuentra toda la relación analítica que nos permite a continuación tratar de esbozar un panorama de las diversas instancias que parecen dominar a manera de una " consideración abierta", que nos permite, observar más detenidamente ciertos rasgos característicos que se encuentran casi homogeneizados en los diversos trabajos analizados.

Estos trabajos "seleccionados" han tratado de cubrir todo un amplio espectro de críticos e historiadores, amparados en un criterio de representatividad, que si es cierto que puede ser

cuestionada, no por ello se puede dejar de reconocer su incidencia en el ámbito de la arquitectura con sus trabajos.

Para terminar se han presentado diversos aspectos examinados de una manera bastante indicativa, y que nos permite visualizar ciertos rasgos observados al interior del trabajo de investigación, pero que, ni mucho menos, se trata de un resumen; porque pensamos que la lectura detenida del trabajo es la que nos permitirá ver todos los ramajes por los que se deslizan las observaciones y comentarios acerca del mecanismo de pertinencia que han potenciado y pretendido avalar cada cual con sus anotaciones.

Expuesto todo lo anterior, presentamos a la consideración de la Universidad Politécnica de Cataluña y de su Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona nuestro trabajo, que pretende aportar una inquietud que abra paso al estudio riguroso de la arquitectura, y que no se siga refugiando en un aparente recurso de artificio de su práctica, sino, que logre alcanzar o que retome lo que ella ES desde sus orígenes; ARQUITECTURA, es decir: Principios a edificar en función de lo que verdaderamente se sabe -, y aquello que debe saberse ES la ESPACIALIDAD, como base tónica clara- mente definida, porque si no, nos viésemos abocados a retomar a Wittgenstein cuando en el Tractatus Logicus Philosophicus nos dice que: "TODO LO QUE SE SABE DEBE SER DICHO CON CLARIDAD, DE LO QUE NO SE SABE MAS VALE NO HABLAR".

Johnny-Francisco Burgos Flores
Barcelona, Invierno de 1988

**El ente se dice en varios sentidos,
aunque en orden a una sola cosa
y a cierta naturaleza única,
Y no equívocamente.**

(ARISTOTELES, metafísica, libro IV, 1, 2)

**La diversidad de nuestras opiniones
no proviene de que unas sean más razonables que otras,
sino solamente de que conducimos
nuestros pensamientos por diversas vías,
y no consideramos las mismas cosas.**

**Pues no basta con tener la mente bien dispuesta,
Si no que lo principal es aplicarla bien.**

(DESCARTES, discurso del método, 14 P.)

2.- CONSIDERACIONES PRELIMINARES RELATIVAS A LA ARQUITECTURA y LA PERTINENCIA.-

Entrar en una consideración bilateral, que apunta en una sola dirección, es tratar de establecer una correlación que se encuentra en la base del quehacer de la arquitectura, es decir, **la relación entre la arquitectura en tanto que producto cultural, y aquello que le determina y califica como tal, a lo que hemos denominado pertinencia.**

Por ello nuestro planteamiento de partida apunta al hecho por el cual se establece una evaluación respecto a la obra de un arquitecto determinado.

Pero antes de realizar la designación del arquitecto de terminado, es menester poner en consideración qué es lo que entendemos por obra.

De acuerdo al diccionario de la Real academia Española de la Lengua, entiéndase por obra. " Cosa hecha o producida por un agente. Cualquiera producción del entendimiento en ciencias, letras y artes, y con particularidad la que es de alguna importancia. Edificio en construcción Compostura o innovación que se hace en un edificio..."

Se puede apreciar que dentro de tan amplia gama de conceptualizaciones, se ha designado a la 'obra' de arquitectura en un sentido muy limitante, y que quizás restringe el conocer en su vasta amplitud lo que se debe en tender por " Arquitectura', quedándose entonces dicho término referido a lo arquitectónico, es decir, a lo edificado en tanto que construido materialmente, por tanto lo meramente físico.

Hasta aquí se podría establecer en forma específica que lo arquitectónico y la arquitectura han sido estatuidos como sinónimos, son lo mismos. Si nos atenemos a la definición de término "arquitectónico", queda esta expuesta como: "lo perteneciente o relativo a la arquitectura", así se puede observar que con ello se dice todo y no se dice nada.

Pensar que la arquitectura es tan solo lo construido, es situarse de manera muy amplia bajo el contexto establecido por Giedion en el cual la arquitectura puede considerarse como un fenómeno de transición, en lo relativo a los materiales utilizados para la edificación y sus progresos de aplicación técnica.

Ubicarlo de esta manera sería, erradicar desde su inicio, la posibilidad de que haya "progresado", y que se encuentre "mejor" constituida, es decir, que a ella hayan acudido, o desde ella se hayan producido otro tipo de conocimientos que han posibilitado su actual estado.

No consideramos nosotros que la arquitectura haya corrido una suerte de " darwinismo arquitectónico ", y que existen diferencias sustanciales entre las diversas producciones en el tiempo, en lo que a nuestra práctica se refiere.

En virtud de lo cual no pensamos adecuado, se sitúe a la arquitectura tan sólo como una suerte de materiales superpuestos para engendrar un edificio, sino que en ella se encuentra manifiesta implícitamente una "intuición", "deseo " o "razonamiento", que haga del objeto de la arquitectura una manifestación de la cultura de un pueblo o una posición de índole individual del arquitecto o del Propietario.

En esta "intuición", "deseo" o "razonamiento" se encuentran radicadas las diferencias sustanciales de las distintas épocas, de las cuales la arquitectura es una de sus manifestaciones fenoménicas.

Mal podríamos estimar que la arquitectura griega se diferencia de la romana tan sólo en cuestión de "estilos" - **nótese que los estilos son una convención adoptada por los críticos e historiadores de las artes, con el ánimo de poder clasificar las producciones artísticas** -, es

decir de formas, y que en ellas no se ubique su sustancia cultural, que es donde son totalmente diferentes y en donde se localiza su individualidad y su particular modo de manifestarse.

Si nos afincamos en esta "intuición", "deseo" o "razonamiento" observaremos que ellos son diferentes en las diversas épocas, ¿ y por qué no serlo en la modernidad?. Conocemos que el calificativo de "modernidad" responde de diferente manera en cuanto a su referencia de época constitutiva con otras prácticas.

En cuanto a la arquitectura se la ha situado entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, para su surgimiento.

Esta responde a múltiples características y de entre ellas una de las más importantes es aquella que se ha constituido como su adjetivo lo indica, es decir aquella palabra movimiento, por lo que se lo conoce como el "movimiento moderno en arquitectura".

Tanto en la idea, como en la práctica del movimiento moderno se encuentra situada la idea de "ruptura", es decir, del rompimiento con las manifestaciones anteriores de la práctica de una actividad, en nuestro caso, de la arquitectura.

Pero esta "ruptura" no es tan sólo un deseo, sino una sólida actitud que se ve respaldada con lo escrito, ya que no es un simple escribir, sino un hacer, que se expresa en manifiestos", en programas, que sitúan su planteamiento en el quehacer y que posteriormente algunos de éstos manifiestos insinuará el cómo hacer.

Si bien es cierta que algunos ese estos manifiestos se encuentran considerados como simplemente panfletarios, existen otros en donde fundamentan una propuesta teórica, que posteriormente se interpretará en una práctica.

Cuando decimos que un planteamiento teórico se ve plasmado en hechos físicos -materiales, edificios construidos, no decimos de ninguna manera que las palabras se representen, sino mas bien que han sido interpretadas, y que para ello se han buscado la más diversas gamas de morfología y que poseían la características de ser nuevas y diferentes.

En el caso del movimiento moderno y particularmente lo que se ha dado en llamar la primera generación, se ubican unos manifiestos, unos más extensos que otros, ahí no radica el problema, unos más claros que otros, tampoco ese es el problema, ya que no se trataba de generar escuela; desde donde se apoya la práctica de la arquitectura de los inicios del siglo XX.

Entonces si se tratara de aprehender, el verdadero significado del movimiento moderno, lo que debe de intentarse es, el determinar de qué manera fueron interpretados, entendidos o aprehendidos estos planteamientos en las obras arquitectónicas (construidas), y de qué instrumentos se valieron para la realización de las mismas. Cuando se estudia las historias de la arquitectura y las críticas, se puede observar en ellas una estrategia de clasificación por estilos, es decir se acude a un modelo anterior, estipulados por los historiadores del arte, como ya habíamos manifestado, y de esta manera se invierte el mecanismo planteado por la modernidad.

Entonces pareciera ser, de que lo que se trataba no era de entender cómo se hacía, sino cómo lo entiendo desde mi posición, cualquiera que esta fuera como crítico o historiador de la arquitectura.

Estimamos que es necesario que se efectúe un estudio concreto sobre la arquitectura moderna, atendiendo a su propio mecanismo, a la estructura por ella planteada y desde ahí observar su coherencia o prescindencia de sus propios argumentos.

Proponemos que en la arquitectura moderna se establece una relación bi-unívoca entre los postulados, implícitos o explícitos, lo arquitectural, y la edificación, en donde se da de manera fáctica, lo arquitectónico.

La arquitectura estaría situada de esta manera como un hecho real, y a partir de ella se generará una fase de aprehensión que es propia de la capacidad existencial de su vivir cotidiano, que en su relación con el objeto edificado se permitirá establecer juicios que la evalúan.

Así se podrá escuchar el criterio del que la habita, el criterio de quien la historia y el de quien la examina como crítico.

De los tres personajes anteriores, se emiten una serie de juicios de valor, en relación con el edificio observado, y desde muy diversas posiciones.

De estos juicios descritos nos interesan para nuestro trabajo aquellos que se encuentran más directamente relacionados con el hacer profesional de la práctica del arquitecto, y que de una u otra manera influyen en la formación académica, es decir los relativos a los críticos e historiadores.

De estos análisis realizados nos interesa observar de qué manera, se ha puesto el énfasis en aquellos postula dos que implícita o explícitamente forman el sustrato de una obra, es decir, de que manera la analítica realizada ha tomado su apoyo en aquello que le hemos dado en denominar lo arquitectural.

Ponemos énfasis en lo arquitectural, porque estimamos que es lo que se ha dejado de lado en la mayoría de los casos, para dar mayor acento y relevancia sobre el análisis arquitectónico, de los que ya se han realizado trabajos suficientes desde múltiples puntos de vista, sean estos sobre; materiales, diseños, expresión gráfica, procesos constructivos, semióticos, políticos, ideológicos, etc.

Así pues, lo que nos interesa observar es, de qué manera una analítica basada en la fase conceptual de sus arquitectos ha sido considerada, y de qué forma, en el momento de la elaboración de dichos estudios, es tomada en cuenta. Por lo cual nuestra investigación se radicará en los arquitectos del movimiento moderno, en lo que se ha dado en denominar la primera generación y en especial en Wright, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

Será necesario realizar una lectura de los escritos y conferencias, que sobre arquitectura versan estos autores y poder realizar así una síntesis significativa de textos en donde se pueda ubicar la centralidad de sus planteamientos.

Luego, una revisión de la crítica y de la historia en cuanto a las referencias hechas sobre las conceptualizaciones, ya que así podemos determinar que manera consideraban ellos esa relación bi-unívoca de lo arquitectural con lo arquitectónico y no se situaban bajo la sinonimia arquitectura - arquitectónico.

Planteado esto empezaremos nuestro estudio en Wright, lo continuaremos con Le Corbusier y lo concluiremos con Mies Van Der Rohe.

3.- Estudios por autor.-

3.1.- FRANK LLOYD WRIGHT y la arquitectura orgánica.-

**Tus mismos poemas no están en tus poemas,
no hay aires especiales que cantar,
ninguno por sí mismo,
pero del conjunto surge, se eleva y se cierne al fin,
Una esférica imagen armoniosa.**

(W. Withman, Imágenes, p.90)

FRANK LLOYD WRIGHT, nace el 8 de Junio de 1869 en Richland Center, Wisconsin. Se traslada a Chicago en la Primavera de 1887. De 1921 a 1924 reside en California. El 9 de Abril de 1.959, muere en Phoenix en Arizona. Fue enterrado en Taliesin, Spreen Green, Wisconsin.

3.1.1.- FRANK LLOYD WRIGHT.

Antología de textos.-

EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA*Una conversación*

Mí primer trabajo consistió en adquirir conocimientos, junto a Adler y Sullivan. Lo que usted ve hoy, son el resultado de las iniciativas de Louis Sullivan. Esa era su mente, éstos eran sus pensamientos. Él tomaba las cosas directamente por lo que eran. 13

Arquitectura moderna es algo, cualquier cosa, que se ha construido actualmente. Pero la arquitectura orgánica es un todo, en el cual el ente es el ideal.

No empleamos la palabra orgánico, para referirnos a algo que cuelga del gancho de una carnicería.

Orgánico significa intrínseco- en el sentido filosófico, ente - dondequiera que el todo sea a la parte lo que la parte es al todo, y donde la naturaleza de los materiales, la naturaleza del propósito, la naturaleza de todo lo realizado resulta evidente como una necesidad. Si el esfuerzo del arquitecto tiene éxito, nadie podrá imaginarse esa casa si no es reciamente donde se encuentra. 15

No creo que se deba construir directamente sobre la Darte superior de algo. Si se edifica en la cima de la colina, esta última se pierde por completo. Si la casa se levanta sobre la ladera, se tiene la colina y la eminencia que se desea. 19

Ni los orientales ni los griegos dispusieron de esas facilidades. Si hubiesen contado con el acero y el vidrio, hoy no tendríamos que innovar, nos limitaríamos a copiar, como siempre. 20

Surgido ese nuevo sentido del espacio, como realidad del edificio. Luego vino el aspecto de ese nuevo sentido de espacio, que es más o menos lo que yo llamé aerodinámico luego vino el plano abierto, o sea que la construcción dejaba de ser una serie de cajas Y esas dentro de cajas, tara hacerse cada vez más abierta, más consciente del espacio, con un exterior que entraba cada vez más, en tanto que el interior salía progresivamente. 21

En esa distribución estructural aparecieron muchas características nuevas, y quizá la más importante de ellas sea el calor radiante (calor del piso). La ventana esquinera es resultado de una idea que se me ocurrió en los primeros años de trabajo. Pensé entonces que la caja es un símbolo fascista, y que la arquitectura de la democracia y la libertad necesitaba algo básicamente mejor que aquella. Por eso empecé a destruir la caja como vivienda. 22

La liberación del espacio se convirtió en una ventana, y no en la liberación de todo un sentido de la estructura, un cambio radical en la idea de la construcción. la ventana esquinera, como detalle de construcción dio la vuelta al mundo, pero la idea en que yo la había fundado no la siguió. 23

El unitarismo de mis antepasados, encontró su expresión en la construcción por uno de sus descendientes. Como la palabra lo dice, la idea de esta realización es la unidad. Los unitarios creen en la unidad de todas las cosas. Yo traté de levantar un edificio que expresase este sentimiento Der encima de todo. Lo que se supone que es el crecimiento de la ciudad, no será en realidad más que la muerte de la misma. 24

La arquitectura orgánica, tiene que ser natural. Una arquitectura natural. 27

En mi juventud, tuve ocasión de elegir entre la arrogancia honesta, y la humildad hipócrita. Opté por la primera, y nunca he encontrado motivos para cambiar. No soy un maestro. Nunca quise enseñar, y no creo que se rueda enseñar un arte. Una ciencia sí, naturalmente, y tambien un

negocio pero no se puede enseñar un arte lo más que se puede hacer es inculcarlo.

Uno puede ser un ejemplo, puede crear una atmósfera en la que aquel pueda desarrollarse. Pero supongo que en ese caso, me llamaran maestro a pesar de mí mismo. De modo que acepto que utilice esa palabra. 28

Si los estudiosos honestos hubiesen llegado a dominar el principio fundamental, se habría obtenido una variedad infinita, y nadie habrá tenido que odiar a los otros. La mayor desilusión ha sido siempre encontrarme con la imitación, y no con la emulación. En lugar de la emulación me encontré con la imitación. Imitaciones hechas por los imitadores de la imitación. Tengo que suponer que así como ocurre siempre con eso que llamamos progreso. Quizás sea esa la forma en que triunfan las grandes ideas, por medio del abuso. Bien, se trata de algo discutible, y no creo que pueda ser resuelto ahora, ni que yo sea el indicado para hacerlo. 29

ALGUNOS ASPECTOS DEL PASADO Y PRESENTE DE LA ARQUITECTURA.

La tierra es la forma más simple de arquitectura. El dinero le muestra métodos para engañar a la vida. 'El poder deja de ser interior, para hacerse externo. Sus nuevos actos, artificiales, dejan de ser innatos. En estas circunstancias la arquitectura se hace demasiado difícil, y la construcción demasiado fácil. 33

La habitación o el espacio interior del edificio, es la realidad del hombre, y no una circunstancia exterior. Si bien este "nuevo" ideal es tan viejo como la filosofía, toma un nuevo significado en el ideal de la arquitectura como algo orgánico. Debe ser inherente a una vida vivida orgánicamente. Lo nuevo, lo "integral", lo orgánico, es el orden, el reposo.

Si ese edificio tiene algún derecho de existencia, debe ser éste: que él también, no sea más que un rasgo del paisaje, como las rocas, los árboles los osos o las abejas de esa naturaleza a la que le debe la vida. 34

Y penetrando todo, Penetrándose así misma, esta la misteriosa música del ojo. El plan. 35

La arquitectura se convirtió en la mayor prueba de la grandeza del hombre, de su derecho a la vida, a heredar la tierra. El fiel compañero del hombre, el árbol vivía por la luz. La construcción, el árbol del propio hombre, vivía por la sombra. 36

El hombre se instaló por primera vez en su primera casa construida sobre la tierra, con tierra. En algunos casos se proyectaba audazmente. Pero siempre dejaba ver las maderas, debajo de la etapa superior. 37

Esto no era sólo su abrigo, sino su dignidad, y su sentido del hogar.

La madera, el ladrillo y la piedra, siempre eran 'madera', "ladrillo", o "piedra" y cumplan su objetivo.

Los primeros constructores, eran artesanos, ya que habían adquirido experiencia con los materiales en la misma construcción, y por lo tanto podían hallar la forma correcta de emplear cualquier material que encontrasen.

Y la forma de construcción que hoy podemos llamar arquitectura, es aquella donde el pensamiento y el sentimiento humano participan para crear una mayor armonía y verdadero significado, en la estructura total. 38

En la protección y la utilidad nunca bastaron por sí mismas. El edificio era el producto más elevado de la mente humana. El hombre siempre buscó en el reflejo de la idea que tenía de ser, como dios.

Su arquitectura era un don hecho por su personalidad práctica, a su personalidad ideal. Quizás la arquitectura es la realización más evidente de ese sueño persistente que llama inmortalidad. 39

Con frecuencia el ladrón más afortunado se convertía en noble, y a veces en monarca. La arquitectura se hizo afectada. Empezó a ser pretenciosa, caprichosa, llamativa. El deseo de construir se hacía jactancioso.

Cuanto mas trabajoso y duro hubiese resultado levantar un edificio, tanto más placer producía derruirlo.

El avance decisivo y el progreso de todo el pueblo hacia la autodeterminación se efectuaba, aunque con lentitud, sobre las ruinas que estamos estudiando como arquitectura antigua. 40

La palabra orgánico se refiere a la arquitectura como entidad viviente, y "entidad", como individualidad. 41

El marco de la arquitectura, el paisaje egipcio, era la suave simplicidad de los desiertos, interrumpida por el verde de los oasis.

Los Mayas, la carne vive en su arquitectura, sólo como un poder gigantesco.

Comparemos la fuerza y el reposo de los perfiles mayas con la primitiva forma egipcia, con sus ondulaciones casi humanas. 42

Comparemos las arquitecturas maya y egipcia con el primitivo culto a la naturaleza, observado en los rasgos de las antiguas formas chinas. Busca cualidades. Es la forma modificada siempre por el hondo sentido de la profundidad en la sustancia elegida, y en el trabajo de la misma.

Los primitivos trabajos chinos, no estaban hechos tanto para ser mirados por fuera, como para ser comprendidos en su intimidad.

La arquitectura bizantina cobró nueva vida con el arco.

Santa Sofía es, probablemente la reliquia más importante, pero un ejemplo tardío, de la arquitectura de Bizancio. 43

Ningun bribón gobernó a los persas, pero uno los conquistó. Su nombre era Alejandro.

El trabajador era el artista en potencia. Todavía no era el esclavo de un sistema de salarios. Y el arquitecto, era un poeta magnífico y útil.

La calidad del trabajo de un hombre, constituía aun su orgullo. Estos nobles edificios fueron contruidos por y para cuerpos hermosos, altos y con mentes limpias. Las cabelleras negras y los profundos ojos oscuros eran el complemento perfecto para este sentido poético del edificio y del jardín, y del azul. 45

Los edificios persas cantaban bajo los rayos del sol, como el ruiseñor canta en la oscuridad.

Quizá la arquitectura persa fuese el fin de una cualidad del espíritu, una búsqueda de lo abstracto, llevada a la forma de la arquitectura. Probablemente eso se perdió gradualmente, y nunca volverá a ser superado, a menos que el ideal de la arquitectura como algo orgánico alcance una expresión lógica pero apasionada en los años venideros.

En las magníficas catedrales de los constructores góticos, el arquitecto no sólo decoraba la construcción, sino que también construía la decoración.

El espíritu humano, como entidad orgánica o viviente, parece haber triunfado aquí sobre la materia orgánica.

En la hiperdulía de una era religiosa, el diablo y el infierno se articulan en la arquitectura. 46

La naturaleza humana es su naturaleza, y la limitación del hombre su limitación.

Será mejor decir que el medio y la arquitectura eran una sola cosa con la naturaleza en la vida de la gente de esa época, siempre y donde existiera como arquitectura.

La arquitectura no es más que una forma elevada y una expresión de la naturaleza, por medio de la naturaleza humana, en los casos en que los seres humanos son los afectados. El espíritu del hombre penetra en todo, haciendo del total un reflejo divino de él mismo, como creador.

En todos los edificios que el hombre ha levantado de la tierra y sobre la tierra, su espíritu, su molde, se levantaba en mayor o menor proporción. Vivía en sus edificios, y todavía se muestra en ellos. Pero en todos estos edificios, grandes o pequeños, y en forma común a todos, vivía otro espíritu. Llamemo a ese espíritu, común a todos los edificios, el gran espíritu, la arquitectura.

Todo edificio es un producto derivado de la eterna fuerza de la vida, una fuerza espiritual que toma forma en tiempos y lugares adecuados al hombre. Constituye un resto que debe ser interpretado, y no una cartilla que debe ser imitada.

Debemos recordar que la arquitectura no está constituida por estos edificios por sí mismos, sino que es algo mucho más grande. Debemos creer que la arquitectura era el espíritu viviente que hacía de las construcciones lo que eran. 47

Es un espíritu por y para el hombre, un espíritu de tiempo y lugar. Y si queremos llegar a comprender a la arquitectura debemos considerarla como un espíritu del espíritu del hombre, que vivirá mientras el hombre viva.

Su construcción, para llegar a ser arquitectura, resultó el verdadero espíritu de el mismo hecho manifiesto (objetivo), en tanto que la tortuga no tiene libertad para elegir, ni espíritu que intervenga en la formación de su caparazón.

La construcción puede no saber nada en absoluto del "espíritu". Y conviene decir que el espíritu de una cosa, es la vida esencial de ella, ya que en él está la verdad. Él, en el pasado, era la cínica vida de la arquitectura.

La arquitectura es abstracta. La forma abstracta es el molde de lo esencial. Es, según podemos ver, el espíritu en formas objetivadas.

La geometría es el andamiaje evidente sobre el que la naturaleza trabaja para conservar su escala al "diseñar".

Es a través del abstracto corporizado, que cualquier verdadero arquitecto, o cualquier auténtico artista, debe trabajar para convertir su inspiración en ideas de forma, en el campo de las cosas creadas.

La música también es matemática. Pero el matemático no puede componer música, por el mismo motivo que no todo constructor puede convertirse en arquitecto.

La música es tejida con arte, sobre esa urdimbre que es la matemática. Así la arquitectura es tejida con un supersentido de la construcción, sobre esa urdimbre que es la ciencia de la construcción. Eso también es matemático. 48

En la arquitectura , como en la vida, separar el espíritu de la materia equivale a destruir a ambos.

Toda arquitectura debe ser una formulación de materiales en un modelo dotado de significación. La construcción sólo es arquitectura, cuando es un modelo dotado de un proposito significativo. 49

Las dificultades parecen haber sido siempre las mejores amigas de la arquitectura.

Las subordinaciones, las sofisticaciones, la influencia fácil y el aumento de la facilidad del intercambio empezaron a mezclar todas las cosas, hasta que nada grande pudo seguir viviendo en la arquitectura. Toda la arquitectura se hizo bastarda.

La simple apariencia fue considerada suficiente. Nadie pensaba en la integridad. 50

La construcción se hizo tan sencilla, que la arquitectura resultó demasiado difícil.

Ningún río puede levantarse por encima de su curso. Cualquier cosa que edifique el hombre, nunca pudo expresar o reflejar más de lo que el era. Nunca fué más de lo que el sentía. No podía representar ni más ni menos de lo que había aprendido de la vida cuando sus edificios fueron construidos. Sus pensamientos más íntimos viven en ellos. Su filosofía cierta o falsa , está allí.

Encontramos que la suma de los impulsos creadores del hombre, tomó sustancia en la arquitectura, cuando nació su pasión creadora y se dirigió hacia aquélla. 51

la nueva arquitectura encuentra su realidad en el espacio encerrado entre las paredes. La nueva realidad del edificio es el espacio interior que el techo y las paredes sólo sirven para proteger.

Lentamente, mientras se apaga el sentido pagano o exterior de la edificación crece este ideal interior, o sentido interno del edificio como conjunto orgánico.

En la construcción moderna, este ideal de la causa estructural como efecto orgánico, está destinado a ser el principio central de la moderna cultura del hombre. Una arquitectura orgánica será la consecuencia.

El modelado y los rasgos exteriores se convirtieron, por adopción, en el llamado concepto académico occidental de la arquitectura.

El sentido oriental de la arquitectura era más plástico, y por lo tanto pertenecía al espíritu.

En el edificio orgánico nada es completo por sí mismo, sino que es completo cuando las partes son sumadas en la expresión más amplia del todo. 53

La cultura como arquitectura, y, la arquitectura como cultura, están en plena decadencia. 54

la arquitectura, en su carácter de algo ya preparado, está en manos de agentes comerciales especializados y hábiles. Como característica de esta época comercial, la arquitectura sólo puede ser algo de orígenes confusos y tortuosas aplicaciones.

Lo "clásico" va al mercado lo mismo que los diamantes. 55

Nada puede ser más externo que un decorador de interiores. Nada puede haber nada más ajeno que un arquitecto de exteriores.

La decadencia cultural del individuo prosigue por medio de la educación comercializada en masa, a la que aprendimos a llamar académica.

La arquitectura orgánica, con su sentido de la estructura, con su sentido del todo, es un gran recurso. 57

quando la arquitectura orgánica se convierte en la interpretación de la vida misma. Pasar de lo íntimo a lo exterior, ya no es una lejana utopía. 58

ARQUITECTURA MODERNA

1. MAQUINAS, MATERIALES Y HOMBRES.

los últimos treinta años a la llamada arquitectura norteamericana, ella no ha sido ni norteamericana ni arquitectura. En lugar de eso, si lo contamos con una mala forma de decoración superficial. 61

La máquina no era para el artista un instrumento inferior, y que quizás era aún superior a cualquier otro que hubiese poseído o conocido, si por lo menos él se hacía el honor de aprender a usarla.

Máquinas, materiales y hombres, sí, estos son los medios con los cuales el llamado arquitecto norteamericano obtendrá su arquitectura, si es que existe un tal arquitecto, y si Norteamérica llega a tener alguna vez una arquitectura propia. 63

Sólo por el poder de la afirmación de su espíritu sobre los tres: máquinas, materiales y hombres, logrará el arquitecto construir en una forma tal que su trabajo pueda merecer el nombre magnífico de "arquitectura". Una gran arquitectura es la mayor prueba de la grandeza humana.

Si la torpe severidad con que fueron escritas les aburre, no olviden que el muchacho que las escribió, debió haberse confinado ayer, como hoy, al uso de un esparavel de mezcla y de una fila de ladrillos. Pero se esforzaba por escribir, tratando de defender la vida de aquello que amaba. Y debo recordarles que, como resultado, quedó comprometido en un combate moral, que dura aun hasta nuestros días. 64

El arte y la técnica de la máquina.

En el pasado, los arquitectos corporizaron el espíritu común a su propia vida y a la de su sociedad en el mas noble de sus documentos nobles: los edificios.

Trazaron esos valiosos documentos con las herramientas primitivas de que disponían, y lo que esos edificios puedan decirnos hoy sería completamente insignificante o quizás ilegible.

Las herramientas con que se escribirá la verdadera historia de nuestra civilización, son pensamientos científicos hechos prácticos en hierro, bronce y acero y en los procesos que caracterizan a nuestra era, y agruparse con el nombre de máquinas.

Dejen que un hombre construya, y lo tendrán él. Quizás no tengan todo lo que él es, pero indiscutiblemente él será todo lo que ustedes tengan.

Estamos ante un renacimiento comercial, el renacimiento "del asno en la piel del león". 68

Su obra debe salir de adentro...

Los que tienen más temeridad, viven en abortos del carpintero-arquitecto. 70

Aquí tenemos la maldición de la estupidez, que es un sustituto barato del arte y la maestría de la antigüedad, que no tienen ningún significado en la época y en la vida de ustedes. 71

La belleza de la madera reside en sus cualidades como tal. Los métodos que no logran hacer resaltar esas cualidades, además, no son plásticos, y por lo tanto ya no resultan apropiados. Lo inapropiado no puede ser hermoso.

La madera misma tiene una disposición exquisita de sus fibras y delicados tonos de color, que la talla puede destruir.

Estas máquinas han puesto al alcance del diseñador, una técnica que la permite presentar en sus trabajos la verdadera naturaleza de la madre. Armonizándola con el sentido que el hombre tiene de la belleza, satisfaciendo las necesidades materiales con una economía tan extraordinaria como la que pone la belleza de la madera al alcance de todos. 75

El "artista" puede ahora "falsificar" más arquitectura, levantar más pilares y columnas... i porque ahora puede hacerlos huecos!. Su arquitectura no tiene más valor del que él posee como falsificador barato, pues sus formas clásicas no sólo deforman el método anterior y disfraczan el método nuevo, sino que desvían el progreso de su camino.

El "artista" se burla del inmenso poder de la máquina, porque no puede dar el delicado "toque" que resulta de la imperfección del trabajo a mano.

¡Este hombre no es un arquitecto! no lo es, porque si lo fuere, aventajaría esa "anticuada" cualidad con el diseño del contorno de sus secciones, convirtiendo en detalle notable esa perfección que teme. Y diseñaría inteligentemente , para la prolífica destreza de la máquina, trabajos quá ésta puede hacer tan bien que resultarían rudos si salieran de la mano del hombre.

Las terribles que esta máquina ha dado a la "arquitectura libresca", solo puede compararse con las que le fueran dadas por el hierro galvanizado. 76

Pero cuando estas grandes posibilidades de simplificación, que son el don de la máquina, llegan a nosotros por intermedio del arquitecto solo obtenemos una baja imitación de los bloques trabajados a mano, en los capiteles y las bases de las pilastras, las dovelas y las embecaduras labradas de la arquitectura antigua. 77

Se pondrá fin a este cansador esfuerzo por hacer que las cosas parezcan lo que no son o lo que no pueden ser.

El arquitecto ya no es estorbado por el arco de piedra de los romanos o la viga de piedra de los griegos. ¿Por qué entonces se adhiere a las reglas gramaticales de esos antiguos métodos de construcción, cuando en el trabajo moderno esas reglas son mentiras huecas, e inevitablemente él tambien se convierte en un embustero 78

Todos los pueblos han hecho su trabajo usando las mejores herramientas, y por lo tanto han desarrollado una expresión de su propia vida.

Así como cualquier artista, que desea usar a la flor admirada para el capitel de piedra o el fuste de una columna, debe convencionalizarla (estilizarla), o sea, debe encontrar la forma de su principio vital en términos de piedra antes de poder usarla como rasgo de belleza en su construcción, así la educación debe tomar al hombre natural, para civilizarlo.

Debemos aprender a comprender el enorme nuevo poder de la peligrosa máquina, para saber usarlo luego como agente "estilizador". 79

Sin la luz interior de una firme filosofía del arte (el educador debe ser ahora un artista), la vida del hombre será sacrificada y la sociedad ganará un autómatas o un cretino de inspiración mecánica en lugar de un ciudadano de noble espíritu creador.

El verdadero demócrata tomará la planta en su crecimiento, y, con la intención de usar los medios que tenga a su alcance para darle vida a en convencionalización, preservará la individualidad de la planta para proteger la flor, que es su verdadera vida, tomando de ambas una expresión viviente del carácter esencial del hombre que se acomode perfectamente a un lugar en la sociedad, sin pérdida de su significado vital. 80

Esta nueva libertad norteamericana es de la categoría que declara libre al hombre, solo cuando ha encontrado su trabajo y los medios efectivos para desarrollar una vida propia.

La máquina no sella la muerte de la libertad, sino que espera la mano del hombre, como una herramienta incomparable, para que él la emplee para colocar los fundamentos de una democracia genuina. 81

2. EL ESTILO EN LA INDUSTRIA

La palabra naturaleza significa el principio en acción en todo lo que vive, y que le da vida su forma y carácter.

La palabra no tiene relación con realista o realismo, pero se refiere a la realidad esencial de todas las cosas... en la medida en que podamos percibir la realidad.

Si tenemos ocasión de referirnos al mundo visible, emplearemos el término "naturaleza externa".

También la palabra "orgánico", sí se toma demasiado biológicamente, es un obstáculo.

Todo lo que "vive" es, por lo tanto, orgánico. Lo inorgánico, lo "desorganizado", no puede vivir.

El romance es el gozo esencial que tenemos en la vida, diferenciado del simple placer.

La libertad en el arte, así como la libertad en la sociedad, deberían ser, y por lo tanto, deben ser, el resultado de la libertad política. 82

Nuestra industria debe educar diseñadores en lugar de hacer artífices.

La suprema imaginación es lo que hace ahora del artista un creador, así como lo hacía antes. Y la imaginación será la que ahora hará necesario al diseñador, así como lo hizo en cualquier otro tiempo.

Es por medio de la verdadera cualidad de la gran imaginación, que él puede ver la madera como madera el acero como acero, el vidrio como vidrio, a la piedra como piedra, y hacer de las limitaciones sus mejores amigas. 85

El estilo no tiene nada que ver con, "los estilos". "Los grandes estilos", los llamamos. 87

¡Cualquier principio es fértil, y quizás sea la misma fertilidad!. Si su aplicación es entendida una vez en cualquier rama del diseño, seguirá fructificando indefinidamente, coordinadamente, en tantas escuelas y esquemas diferentes como insectos hay.

Creo conveniente saber lo que la humanidad ha logrado en la dirección que debemos tomar, si somos lo suficientemente fuertes como para aprovechar la tradición -el espíritu del principio-, y dejar de lado las tradiciones -la letra, la forma- como algo que no es nuestro.

Un sentido instintivo de la calidad orgánica les daba categoría de artistas, a todos. Nuevamente, una especie de don espiritual de significación.

En busca de la significación, apareció la simplicidad en arte, que pronto se convirtió en un ideal obtenido por medios orgánicos.

Permitían que la madera fuese madera, dejaban, y aún alentaban, que el metal fuese metal- Nunca se le pedía a la piedra que fuese más o menos que piedra. 90

Como vemos, gracia y elegancia de la cosa en sí, elegancia orgánica. No sobre la cosa, al modo griego, como solución elegante.

Por única vez, se ve al arte como algo supremamente natural.

Los elementos básicos del estilo en la industria serán con la máquina los mismos que lo fueron con la mano, en el comienzo de la historia de una civilización. 91

El estilo en nuestras industrias saldrá de un uso similar natural, "limpio", de las máquinas sobre un material "limpio", con una sencillez desafectada, sentida en el corazón, en lugar de una sencillez fabricada en la cabeza. M

Me agradaría descargar el golpe de muerte a lo pictórico en nuestras artes y oficios. Naturalmente, no me refiero a lo pintoresco. 92

Carecemos de sencilla fantasía infantil, pero como "infantiles" en arte, y cualquier forma que adopten en el futuro nuestro gran arte y nuestra artesanía, hay algo que no serán, y eso es "pictóricos".

Toda la historia de la arquitectura habría sido radicalmente distinta si los antiguos hubiesen gozado de cualquiera de los grandes privilegios que tenemos nosotros en este campo. 93

El artista que condena al romanticismo no es más que un tonto reaccionario. El buen sentido que el hombre de ciencia o el filósofo disfrazados de "artista" puedan tener, no es creador, si bien pueden ser corrector. 95

La arquitectura, sin titubeos ni equivocaciones, deberá ser la amplia y esencial base de toda esta empresa... fortalecida nuevamente en los tiempos actuales, tal como lo fue en los antiguos. 97

La ciencia y la filosofía, han sabido poco de esas experiencias íntimas que llamamos arte y religión.

Esta facultad creadora en el hombre, es esa cualidad o facultad que tiene de hacerse nacer en todo lo que hace, y renacer una y otra vez con formas nuevas, a medida que se presentan otros problemas.

La imaginación es el instrumento por medio del cual la fuerza que hay en él, realiza sus milagros.

El arte creador no puede ser ensañado.

El moderno crimen social consiste en degradar y tornar hipócrita esta cualidad del individuo, por medio de la imposición de la mediocridad sobre él, en nombre de una mal entendida y egoístamente aplicada democracia. 98

La tradición debe afirmarse detrás de la personalidad ... detrás de la tradición se yergue la raza. 99

3. LA MUERTE DE LA CORNISA

Si a pesar de todo hay que mantener el viejo orden, no conviene que los niños lean a los grandes poetas, ni vean derrumbarse edificios clásicos. 101

Que el techo sobreviva como albergue para el hombre. Nunca desaparecerá de la arquitectura como refugio humano es un sentido muy delicado...precisamente, un sentido común. 105

La arquitectura fue la gran escritura de la humanidad. El que nacía poeta se convertía en arquitecto.

La estabilidad era un ideal, y de ahí un horror general hacia el progreso. En el siglo veinte -afirma nuestro poeta- podrá surgir un arquitecto de gran genio, como se presentó el accidente de un Dante en el trece, pero la arquitectura ya no será el arte social, el arte colectivo, el arte dominante. Ya no será el gran trabajo de la humanidad. 107

Nosotros mismos deberemos ser modernos o morir despreciados. 108

Tenemos que construir edificios mayores sobre una base mas sustancial, un ideal de arquitectura orgánica, cumpliendo con un ideal de verdadera democracia.

La democracia es una expresión de la dignidad y valor del Individuo.

Ese ideal de democracia es esencialmente el pensamiento del hombre de Galilea, que también era un humilde arquitecto, al que en aquellos tiempos se llamaba carpintero.

Cuando esta arquitectura desplegada, en contraposición a la arquitectura envolvente, llegue a América, habrá sinceridad de carácter, correspondiendo a la verdad del ser: con la individualidad entendida como un noble atributo del ser. Ese es el carácter que tomará la arquitectura de la democracia, y probablemente cuando la analicemos esa arquitectura será una expresión de la forma mas elevada de aristocracia que haya concebido el mundo.

Ahora la arquitectura tiene que desplegar un contenido interior, expresar la "vida desde "adentro". Solo un desarrollo acorde con la naturaleza, e inteligentemente encaminado hacia una meta, materializará este ideal, de modo que hay, muy poco que pueda ayudarnos en los viejos ideales esculturales de la arquitectura.

El ideal moderno de la arquitectura orgánica, una creación de la industria donde yace un poder ilimitado listo para ser usado por la mente moderna, en lugar de una criatura del cincel y el martillo, que en un tiempo estuvieron en manos del esclavo.

Una arquitectura que ya no esté compuesta o arreglada o armada como simbólica, sino que viva como relevante manifestación de la realidad.

Esta arquitectura orgánica significaría un ofrecimiento tan íntimo, en forma permanente, como para conconvertir en bárbara la permanente destrucción de lo viejo por lo nuevo.

Una arquitectura que ya no es una escultura simbólica, sino una verdadera cultura que hará, crecer edificios más grandes y bienes más bellos fieles a la naturaleza del objeto y más cercanos a la naturaleza del hombre.

Radical, con sus raíces donde corresponde -en el suelo- esta arquitectura vivirá donde todo lo otro tuvo que morir o está muriendo.

Al ser integral, este arte no conocerá una existencia contrastante o separada como arte, sino que será tan "natural", como lo somos nosotros. 110

Lo nuevo se hace odioso...pero nos fascina. En la lucha, comprendemos que vivimos de eso, y con eso, pero que seguimos despreciándolo y temiéndolo ... a pesar, y precisamente porque nos fascina.

Las formas de las cosas que estan perfectamente adaptadas a su función, según descubrimos ahora, tienen una belleza superior y propia. Nos agrada mirarlas. Entonces, cuando comienza a surgir en nosotros la idea de que la forma sigue a la función ¿por qué no aceptamos que eso debe tener especial significado en la arquitectura?

Ahora la palabra orgánico tiene un nuevo significado ... ¡espiritual!, Ahí hay esperanza. 112

La máquina, la vemos como servidora y salvadora del nuevo orden...¡siempre que sea utilizada con sentido creador!.

4. LA CASA DE CARTON

Toda casa es una falsificación mecánica del cuerpo humano, demasiado complicada, torpe y confusa.

Casas norteamericanas que podrán ser biografía y poemas Modernos. 113

Toda construcción para propósitos humanos debe ser un rasgo elemental y simpático del suelo, complementario de su medio ambiente, emparentado con el terreno.

La simplicidad de la naturaleza no es algo que pueda ser fácilmente leído, pero es inagotable. 114

La máquina, según creo que aceptamos ya de común acuerdo, debe construir el edificio, si éste es tal que la máquina pueda construirlo con naturalidad, y por lo tanto estupendamente bien.

Pero no es necesario por eso, construir como si el edificio fuese también una máquina, porque excepto en un sentido muy bajo no es una máquina ni se parece a una.

La simplicidad orgánica es la única simplicidad que puede contestarnos en Norteamérica.

Es vitalmente necesario convertir el aspecto de la sencillez en la afirmación de la realidad , pues de lo contrario cualquier afectación de simplicidad, si llega a convertirse en una moda , sólo dejará a este terco país refrescado para otra estúpida orgía de decoración. 115

LA CASA DE CARTON

Lo que el hombre hace, eso es lo que tiene.

La única forma de simplificar los horribles edificios que estaban de moda, era concebir una entidad mejor, y edificarlo. 116

Considerando al ser humano según mi escala, bajé la altura de las casas para acomodarla a la estatura de un hombre normal.

Al no creer en otra escala, ensanché la masa todo lo que pude, mientras la hacía más espaciosa.

Se ha dicho que si yo hubiese medido tres pulgadas más, todas mis casas habrían tenido proporciones muy distintas. Quizás sea así. 117

La casa empezó a asociarse con el suelo, y se hizo natural en el paisaje de la pradera. 118

Lo que acabo de describir estaba todo en el exterior de la casa, y estaba ahí principalmente por lo que ocurría adentro.

Luché por las puertas ventanas porque asociaban la casa con el exterior, proveían de aberturas libres. En otras palabras, era algo más sencillo y humano. En uso y efecto, más natural. 119

Cuando el interior se hubo hecho así completamente plástico, en lugar de estructural, un nuevo elemento, tal como he dicho, entró en la arquitectura. 120

Pensar "en simple" es tratar con cosas simples y eso significa hacerlo con un ojo fijo en el todo. Creo que éste es el secreto de la simplicidad.

Quizás no consideremos nada sinceramente simple por sí mismo. Creo que ninguna cosa lo es por sí misma, pero debe alcanzar la simplicidad como una parte perfectamente realizada de un todo orgánico.

En arquitectura, los cambios expresivos de superficie, el énfasis de la línea, y especialmente las cualidades de los materiales, pueden contribuir a hacer los hechos más elocuentes, las formas más significativas. 122

El reposo es la recompensa de la verdadera simplicidad y que la simplicidad orgánica es una seguridad de reposo. El reposo es la mayor cualidad del arte de la arquitectura, luego de la integridad, y como recompensa a ésta. 123

La simplicidad también es una recompensa por la delicadeza de sentimientos y el justo pensar, para llevar un principio a un final consistente.

"La forma sigue a la función", es no sólo más profundo, sino también más claro y dice más decididamente lo que debe ser dicho, porque el significado de esta frase incluye el corazón de todo asunto.

Puede ser que la función siga a la forma, como, o si, ustedes prefieren, pero es más fácil pararse sobre los pies e inclinar la cabeza, que apoyarse sobre la cabeza e inclinar los pies. 124

La decoración de cualquier casa, por bien hecha que esté, es una máscara arquitectónica, a menos que forme parte del diseño del arquitecto en el concepto y la ejecución.

Todo ornamento, si no se ha desarrollado dentro de la naturaleza de la arquitectura, y como parte orgánica de esta expresión, vicia el todo por muy inteligente o hermoso que pueda ser por sí mismo.

La simplicidad es el orden constitucional.

Lo obvio, no es necesariamente más simple que lo oculto. Lo obvio es obvio sólo por que cae dentro de nuestro horizonte particular, por lo tanto, es más fácil de ver; y eso es todo. 125

En manos del gran artista, la verdadera simplicidad puede florecer en asombrosa profusión, exquisitamente exuberante y presentarse más clara que nunca.

Pronto pediremos la simplicidad intacta. Hay una sola forma de obtenerla. Creo que esa forma es única. Y esa forma es, en principio, por medio de la construcción desarrollada como arquitectura. Y esto va para todos nosotros. 126

5. LA TIRANIA DEL RASCACIELOS

Cupular o maldito fué y es la regla de los edificios oficiales de todos los países, especialmente el nuestro.

Lo hacemos por dinero no lo olviden.

Los arquitectos, presentándose como "fabricantes-al-por-mayor-de-espacio-para-renta", en beneficio de sus audaces clientes luchan por edificios altos y más altos. 129

LA TIRANIA DEL RASCACIELOS

Espero que los arquitectos sean todavía algo más que empleados a sueldo. 130

El rascacielos de nuestros días, es sólo el semblante prostituido de la arquitectura que asegura ser. 138

La verdadera naturaleza de las cosas está prostituida al vacío pintoresquismo, en un intento de obtener una belleza completamente insignificante, y por lo tanto inconsecuente . Pero debido al descuido de toda norma noble, tal como la de una arquitectura orgánica, todo se está perdiendo. Todo ... se vende. 139

La arquitectura del rascacielos, no es más que una cuestión de una torpe imitación de un sobre de hormigón para un esqueleto de acero. La envoltura del rascacielos no es ética, ni hermosa, ni permanente. Es un ardid comercial, o un simple recurso. No tiene un ideal más alto de la unidad, que el éxito comercial. 141

LA CIUDAD

Probablemente la muerte de la ciudad será el mayor servicio que la máquina le rendirá al ser humano si, por medio de ella, el hombre triunfa.

Pero ahora viene una filosofía superficial, que acepta a la maquinaria, como tal, como profética. 142

Pero la arquitectura de superficie y masa que ahora se propone eliminar al hombre pobre como humano, ya se ha propuesto hacer lo mismo con el propietario. 145

El ruralismo, como distinción del urbanismo, es norteamericano y verdaderamente democrático. 148

El hombre encontrará, la libertad humana para él y los suyos, que debe ser el significado de la democracia. 150

La jactancioso "Modernidad" está haciendo todavía otro "cuadro", -prendiéndose en todas- partes a lo Pictórico, perdiendo la felicidad en la búsqueda del placer.

El "modernismo" trata de mejorar el "cuadro" con nuevas actitudes. El "nuevo movimiento" sigue tratando de volver a crear la alegría, mejorando la imitación, descuidando todo menos los deseos apropiados.

En una arquitectura orgánica, el cuadro será el resultado natural, una consecuencia significativa, y no perversa causa de pose y máscaras.

Las formas carcelarias y las abstracciones filosóficas fascinantes se debilitan a medida que el carácter se robustece y se despierta a la luz de la naturaleza. Esto ocurrirá con la libertad en la que creemos..., si llegamos a practicar esa libertad.

La libertad, en realidad, ya está cansada de la impostura pseudo-clásica, y pronto dejará de tolerar toda clase de simulación.

Se está levantando un sentido común que barrerá nuestros atavíos prestados y el pintoresquismo que siempre los acompañan, encerrándolos en los museos, y animará a la buena vida, para que Norteamérica pueda pasar honorablemente su deuda con la humanidad, cumpliendo las promesas hechas a su propio ideal. 155

DOS CONFERENCIAS SOBRE ARQUITECTURA EN EL REINO DE LAS IDEAS.

El idealista siempre ha resultado sospechoso como realizador...quizás con justicia. 159

El hombre con una idea parece tener un reflejo odioso sobre sus muchos congéneres que no tienen ninguna.

Los corazones egocéntricos se seguirán destrozando en bien de las ideas. 161

Lamentablemente, en los asuntos humanos la palabra "ideas" y la palabra "egocéntrico" llegan juntas, y siguen juntas. No importa, paciencia ahora con el "loco"; tolerancia y una oportunidad para el "maniático".

El hombre tiene lo que hace.

Una idea es una visión de la naturaleza del objeto como más explotable o "práctico".

Una idea es la salvación por la imaginación.

La tendencia, por lo tanto, fue hacia una nueva simplicidad, una nueva idea de simplicidad como algo orgánico. La simplicidad orgánica produce caracteres significativos en el orden armonioso que llamamos naturaleza. a nuestro alrededor, la belleza en lo que crece. 163

La libertad de superficie y la eliminación de alturas inútiles hicieron un milagro en la nueva vivienda.

Apareció un sentido completamente nuevo del valor del espacio en arquitectura. Creo que surge en la arquitectura del mundo moderno.

Si la forma siguió verdaderamente a la función (se puede comprobar que fué así por medio de este concreto ideal de la plasticidad como continuidad). 164

Avanzando gradualmente de lo general a lo particular, la "plasticidad", ahora "continuidad", como un amplio recurso en arquitectura, empieza tomar y crear su propia voluntad.

Me concentraré con toda mi energía en el principio de la plasticidad como continuidad Y un principio práctico de trabajo dentro de la misma construcción del edificio, para lograr lo que llamamos arquitectura. El voladizo se convirtió en un nuevo rasero arquitectónico. 165

Empecé a estudiar la naturaleza de los materiales. Aprendí a ver el ladrillo como ladrillo, aprendí a ver la madera como madera, y a ver al hormigón, el vidrio y el metal por sí mismos.

Diseños apropiados para un material no lo serían para otro, a la luz de esta idea de la simplicidad como algo orgánico.

Ni puede haber ahora una arquitectura orgánica donde la naturaleza de estos materiales sea ignorada o mal entendida.

Pero ahora con este ideal del orden interno como integral dentro de la arquitectura, en mi mente, no habría hecho nada menos aunque hubiese podido comandar ejércitos de artesanos. 166

No hay una disciplina, arquitectónica o no, tan severa, pero tampoco hay una disciplina que produzca tan ricas recompensas en el trabajo, ni hay una disciplina tan segura y tranquila de los resultados, como este ideal del "orden interno", la integración que es orgánica.

El ideal de la "simplicidad orgánica", vista como semblante de la integración perfecta, abolía todos los agregados, rechazaba toda decoración superficial, convertía la iluminación eléctrica y la calefacción en partes integrantes de la arquitectura. Una nueva elección de materiales debía significar un nuevo esquema. 167

Ahora se vio un sentido enteramente nuevo de la arquitectura, una concepción más elevada de la arquitectura; la arquitectura no sólo como la forma siguiendo a la función, sino concebida como espacio encerrado. El mismo espacio encerrado podía ser distinguido ahora como la realidad del edificio.

Este sentido del "interior" o el cuarto mismo, o los cuartos mismos, era lo más importante que deba expresarse como arquitectura. Este sentido de espacio interior hecho exterior cuando la arquitectura trascendía todo lo que había hecho antes, hacia que todas las ideas previas resultasen útiles sólo como medios para la realización de este ideal mucho más avanzado.

Pero ahora surgía a la luz un sentido del edificio como organismo que tenía una nueva función para las oportunidades de la era de las máquinas.

Ahora el edificio se convirtió en una creación de espacio interior a la luz. 168

La arquitectura moderna está cansada de la máscara académica.

La edad de la máquina aparece más y más libremente, declarándose por la libertad para expresar las verdades del ser, en lugar de seguir satisfecha como una falsa apariencia.

La arquitectura moderna se beneficia con lo que ve, y dentro de cinco años podremos considerar a las cajas falsas con agujeros para el aire y la luz, como algo senil, indeseable.

Y, dentro de la visión de esta concepción de la arquitectura, veremos morir a la ciudad misma, como necesidad. 169

El significado como algo nuevo, porque por lo menos desde hace cinco siglos el significado se perdió en la arquitectura, excepto como un gastado simbolismo de débil significado, o como un sentimentalismo chillón de aparente significado.

Una nueva integridad trabajando para la libertad, la vuestra y la mía y la de nuestros niños, en este reino que hemos llamado, para el propósito que nos reunió durante esta hora, el reino de las ideas. 170

AL JOVEN QUE SE DEDICA A LA ARQUITECTURA.

Los historiadores ordenan sus oblicuas inferencias como hechos. Los "istas" de pasajeros "ismos", proclaman lo moderno como nuevo. Y sin embargo, la arquitectura nunca fue vieja, y siempre será nueva.

Un millón de edificios por una sola pieza de genuina arquitectura.

La belleza es el verdadero propósito de la moderna arquitectura racional, como lo fue siempre, así como la belleza sigue siendo la característica esencial de la misma arquitectura.

El moderno percibe más claramente la belleza como un orden integral; orden adivinado como una imagen por la sensibilidad humana; orden captado por la razón, ejecutado por la ciencia.

Ser armonioso es ser bello, en sentido rudimentario.

La primera gran necesidad integral de la arquitectura moderna es este agudo sentido del orden como algo integral.

O sea , la forma misma, en relación ordenada con el propósito o la función; las partes mismas en orden con las formas; los materiales y métodos de trabajo en orden con ambas.

Una especie de integridad natural, la integridad de cada uno en todo y de todo en cada uno.

Para el joven que entra a la arquitectura, la palabra radical debe ser una palabra hermosa.

Radical significa "de la raíz" o "a la raíz", comienza en el comienzo, y la palabra se levanta erecta.

No, la marcha de los principios en dirección al orden integral es vuestro único precedente seguro.

172

Los "órdenes" como tales tienen menos que ninguna relación con la arquitectura moderna, o sea orgánica.

Pueden ver lo poco que los ayudarán a ser arquitectos los grandes edificios de la historia, excepto si buscan dentro de ellos esa formación de principios que los hicieron nuevos en el orden de sus días.

Comienza de nuevo, limitado, aunque espero que no menos inspirado.

Sólo un horizonte ensanchado por la ciencia, solo una sensibilidad humana acelerada por el sentido de la dignidad y digna del individuo como tal, sólo este nuevo y más delicado sentido del nuevo orden interno, inherente como espíritu de la arquitectura, podrán convertirte ahora en arquitecto.

En la arquitectura no podéis carecer de leyes, si estáis con la naturaleza.

Queréis ser modernos?. Entonces es a la naturaleza de la cosa a la que deberéis acercaros inteligentemente y a la cual debereis convocar reverentemente.

Dadle lo que necesite, cuando lo necesite.

Estudad la humanidad que hay en él, la humanidad de él.

Me refiero nuevamente a esos sencillos y sinceros intentos por ser vosotros mismos y sacar la mayor ventaja posible de nuestras posibilidades, ocultas en lugares apartados, o presentes en la vida industrial en forma de casas o fábricas.

175

Este ideal norteamericano debe ser en la arquitectuara lo que es en la vida.

La libertad se desarrolla desde adentro, y es otra expresión de un orden integral de la mente en un estado elevado, llevad el ideal norteamericano de libertad, del reino de la conciencia humana a nuestra expresión específica de esa conciencia, que llamamos arquitectura.

176

La arquitectura, como la libertad, no puede ser colocada, debe ser trabajada desde adentro.

Es obvio que ni el arquitecto que imita ni la arquitectura imitativa pueden ser libres: uno es un esclavo, y la otra está encadenada para siempre.

La arquitectura libre debe desarrollarse desde adentro; un asunto integral, o como decimos ahora en arquitectura "orgánico".

La arquitectura moderna no puede ser una "moda", ni puede volver a ser nunca cualquier "estilo". 177

La arquitectura moderna es el poder directamente aplicado al propósito en los edificios.

El edificio no es un utensilio ni una movilización. El edificio como arquitectura nace del corazón del hombre, permanente consorte de la tierra, camarada de los árboles, verdadero reflejo del hombre en el reino de su propio espíritu.

Siempre que la arquitectura fue poderosa, fue moderna, y siempre que la arquitectura fue moderna, los valores humanos fueron los únicos que se conservaron. 178

Lo nuevo siempre debe ser la muerte de lo viejo; pero esta tragedia debe ocurrir sólo en lo que respecta a las "formas", si se ajusta al principio. 179

lo protestante es útil, pero rara vez hermoso.

No es muy extraño entonces que el novicio tome a la máquina misma como profeta de este nuevo orden, aunque no deben olvidar que sí bien la música es matemática sublimada, el profesor de matemática no puede componer música. Ni el doctor en filosofía ni el maestro mayor de obras ni el entusiasta anticuario pueden hacer arquitectura.

La arquitectura nace, no se hace, y debe crecer consistentemente desde la intimidad, hasta lo que llegue a ser.

La arquitectura orgánica busca un sentido superior del uso y un sentido más delicado de la comodidad, expresados en simplicidad orgánica.

El uso y la comodidad, para convertirse en arquitectura, deben transformarse en satisfacciones espirituales, donde el alma asegure un uso más sutil, alcance un reposo más constante.

La arquitectura le habla al alma como la poesía. En esta era de la máquina, para exponer esta poesía que es la arquitectura, como en todas las épocas, deben aprender el lenguaje orgánico de lo natural, que es siempre el lenguaje de lo nuevo. 180

Si queréis ser fieles al centro de la arquitectura, donde quiera que esté formada la circunferencia de la arquitectura, veréis a la máquina como a una herramienta, sin par, pero en otro caso veréis a la máquina como la esterilidad misma.

La arquitectura es el cuerpo de la civilización misma. Demora en crecer, empieza a ser arquitectura sólo cuando tiene una base pensada, o sea cuando es una síntesis completada desde su comienzo racional y tan natural como la respiración, genuinamente moderna. 181

Piensa que la casa es una máquina para vivir, pero que la arquitectura empieza donde ese concepto de la casa termina.

La maquinaria es sólo maquinaria gracias a la vida.

La arquitectura expresa la vida humana, y las máquinas no. 182

El plano horizontal afirmando todo a la tierra entra en la arquitectura orgánica para completar el sentido de las formas que no "encajonan" los contenidos sino que expresan imaginativamente el espacio. Esto es moderno.

En la arquitectura orgánica la dura línea recta se corta en la línea de puntos donde termina la cruda necesidad, y así permite la entrada del ritmo apropiado para dejarle a la sugestión sus valores propios. Esto es moderno.

En la arquitectura orgánica, cualquier concepción de cualquier edificio como edificio comienza en el principia y sigue adelante hacia la expresión incidental como retrato.

La arquitectura orgánica enfrenta nuevamente al hombre con el juego natural de sombra y profundidad de sombra, presentando a su imaginación, para ser consideradas, nuevas visiones del pensamiento humano nativo creador y del sentimiento nativo. Esto es moderno.

El sentido del espacio interior como realidad se coordina en la arquitectura orgánica con los medios acrecentados por materiales modernos.

En la verdadera arquitectura moderna, el sentido de superficie masa desaparece con la luz.

Pero la arquitectura moderna afirma la más elevada sensibilidad humana del espacio iluminado por el sol. 183

Respeten la obra maestra. es la verdadera reverencia al hombre. Ahora no hay una cualidad tan grande, una cualidad tan necesaria. 187

UNA ARQUITECTURA ORGANICA PRIMERA VELADA

La arquitectura se convirtió en un gran negocio en las viejas formas del delirio de grandezas. 191

Había un hombre que resultaba ser ingeniero y conseguía obtener en alguna forma los edificios imitados -cosas malditas- construidos con la ayuda de un contratista: el maldito. 192

Declaro que ha llegado la hora de que la arquitectura reconozca su propia naturaleza, que comprenda la verdad de que nace de la vida misma y por la vida tal como es vivida ahora, una cosa intensamente humana.

La arquitectura debe ser una interpretación necesaria de la vida humana que ahora conocemos, si nosotros mismos queremos vivir con individualidad y belleza. 193

La arquitectura moderna rechaza el eje mayor y el eje menor de la arquitectura clásica.

La arquitectura ya favorece el reflejo, la actitud sencilla y natural, la oculta simetría de la gracia y el ritmo afirmando la desenvoltura, la gracia y la naturalidad de la vida natural.

La arquitectura moderna -digamos ahora la arquitectura orgánica- es una arquitectura natural, la arquitectura de la naturaleza, para la naturaleza.

Lao tse, "la realidad del edificio no consiste en las paredes y el techo, sino en el espacio en el que se vive".

Ese concepto de la arquitectura que hoy vive como moderno, es ante todo, orgánico.

"Orgánico" es la palabra que debemos aplicarle a esta nueva arquitectura.

Y aquí estoy ante ustedes predicando la arquitectura orgánica, declarando que la arquitectura orgánica es el ideal moderno. 194

¿La forma sigue a la función? Sí, pero lo que importa más ahora es que la forma y la función son una.

Lo que he dicho y lo que voy a decir sobre ese concepto, significa inevitablemente el fin de la arquitectura y de todo arte como una estética de moda. 195

Todo "ismo", es una imposición sobre la vida misma por medio de una educación previa.

Creo que los arquitectos nacen. Dudo mucho que puedan hacerse.

Creo que si un arquitecto nace y tratan de hacerlo, lo arruinarán en la presente coyuntura, porque no hay suficientes datos para adoctrinarlo y dejarlo vivir, y trabajar.

Si van a enseñarle, si van a decirle algo, ¿qué es lo que le dirán y quien le enseñará?.

Sabemos que la interpretación de la vida es la verdadera función del arquitecto, porque sabemos que los edificios están hechos para la vida, para vivir en ellos, y para que se viva con felicidad, están diseñados para contribuir a esa vida, alegría y belleza de vivir.

No hemos logrado más que instrucción y una dudosa formación en esta forma artificial, antinatural, hasta que todo el edificio social, educado como está mucho más allá de su capacidad, no puede resistir más bajo el peso de la realidad.

La definición del "lieber Meister" de un "pedante " era : "un hombre educado mas allá de su capacidad". 196

Todo lo material está en desacuerdo con todo lo espiritual.

No podremos tener una arquitectura orgánica, a menos que alcancemos una sociedad orgánica.

Para que una arquitectura se convierta en un ente social en este sentido de una arquitectura orgánica, los que la practicamos deberemos convertirnos inevitablemente en misioneros hasta cierto punto. 197

Siempre será mas fácil explicar un Ideal que construirlo.

El criterio ahora es lo integral.

Miguel Angel no era arquitecto, era pintor, y no muy bueno; era escultor, y muy bueno. 198

Aún aquellos edificios en los que vivimos, o, para los que vivimos, no están contruidos con el pensamiento. Nunca lo estuvieron.

No, no es tan simple, ni es demasiado difícil. Pero no puede ser hecho por el arquitecto sólo, mientras nuestra misma estructura social se encuentra en el mismo disparatado estado caótico.

Amor a la naturaleza humana hermanada con la vida humana.

SEGUNDA VELADA

Ojalá los trabajadores viniesen con más frecuencia desde el campo hasta este estrado, para hablarles por experiencia.

- El hombre tiene aquello que hace.* 199
- Esta nueva arquitectura es, sinceramente, una seria búsqueda de la realidad.*
- La primera condición de sencillez, es que cualquier edificio ame al suelo sobre el que se levanta.* 200
- La arquitectura moderna puede ser cualquier cosa construida en nuestros días.*
- La palabra orgánica no puede ni debe aplicarse a la llamada arquitectura clásica en cualquiera de sus formas.* 201
- Podrá aplicarse sin embargo a las viejas construcciones japonesas. La arquitectura doméstica japonesa era una verdadera arquitectura orgánica.*
- La arquitectura egipcia era orgánica: constituirá una expresión de la búsqueda de la forma humana.*
- Empezamos a desear vivir como seres humanos espirituales.*
- Queríamos simetría y ritmo porque ambos son la vida; pero una simetría oculta, grácil, y un ritmo lo más elegante posible, pero sin que nunca se destacara sólo en ningún lugar y en ningún momento.*
- Soy muy feliz y sigo interesado en lo que quiero, porque reconozco que todo nuevo movimiento concerniente a la filosofía del edificio o del ser, debe ser explotado, y quizás temporariamente estallado.* 202
- Un nuevo sentido de espacio, una nueva necesidad de que el exterior entre al edificio, y de que el interior salga de él.* 205
- En cualquier buena estructura orgánica resulta difícil determinar donde termina el jardín y dónde empieza la casa, o dónde termina la casa y empieza el jardín.*
- La arquitectura orgánica declara que somos animales amantes del suelo, y que mientras cuidemos el suelo, lo conozcamos y nos sintamos atraídos por lo que pueda darnos y lo hagamos producir, seguiremos siendo fieles a nuestro derecho de nacimiento.*
- Creo que ha llegado el momento en que se debe ser inteligente.* 206
- La verdadera arquitectura, mis lores, damas y caballeros ... es poesía.*
- Un buen edificio es la más admirable poesía, cuando se trata de una arquitectura orgánica.*
- El hecho de que el edificio enfrente a la realidad y sea la realidad y sirva mientras de vida, haga la vida diaria más digna de ser vivida y haga más felices a todas las necesidades debido a la vida útil que hay enéi, no disminuye la poesía del edificio, sino que la hace más sincera.*
- Todo gran arquitecto es -necesariamente- un gran poeta. Debe ser un grán intérprete original de su época, de su día, de su edad.*
- Deberán aprender algo concreto con el sudor del aprendizaje, sobre su frente tostada por el sol.*
- Las naciones se han quedado sin ideas porque los individuos que las componen no las tienen.* 208

El ideal de una arquitectura orgánica para una sociedad orgánica, como línea directriz de una nueva cultura es inevitablemente un gran pacificador en el mundo, porque es genuinamente constructivo.

Un hombre de estado sería un gran arquitecto en este sentido, que consiste en saber que la vida en su punto último es orgánica. 209

Debemos alejarnos lo necesario para que este moderno sentido del espacio y la vida sea nuestro, sin que nadie deba sufrir por ello.

Fuimos educados como eclécticos, y ese innato eclecticismo se convirtió en nuestro especial contacto con la vida. 211

Lo que debemos recordar es que ya no queremos un estilo, si es a eso a lo que se refiere al decir "estructura básica".

La única forma en que podemos "reeducarnos", es trabajando con ente nuevo sentido en evolución dentro de nosotros, yendo a trabajar donde la vida sea real y no teórica. 212

Las cosas eran como eran, y yo era como era, y construí como quise construir. Mi cliente vino a pedirme que construyera para él, de modo que el también fue mío.

No creo que un arquitecto podría construir contra su gusto, sus sentimientos o su buena voluntad.

Creo que en un caso así, usted debería decir: "Lo lamento, pero no puedo construir para usted".

Ningún hombre puede construir para otro que no confíe en él, que no crea en lo que él cree, y que no lo haya elegido por su confianza, al saber lo que es capaz de hacer.

Todo hombre tiene lo suyo, y lo suyo le llegará. 214

Henry Ford acerca del experto: "sí tuviese una competencia que quisiese destruir, la llenaría de expertos".

Creo que el arquitecto debe aprender los principios relativos a la instalación eléctrica, debe saber lo que constituyen los buenos sanitarios, debe ser capaz de inventar y modificar para reunir todo esto en forma de un organismo completo.

El arquitecto debe aprender a pensar en "sencillo", antes de construir un edificio moderno que merezca ser construido. 217

TERCERA VELADA

Bach, Beethoven..., los dos más grandes arquitectos de que tengo noticia.

Estos jóvenes son mis compañeros aprendices, y no alumnos. Vienen a ayudar, y si pueden aprender... todos nos alegramos de ello. 219

Creo que se podría hacer algo para mejorar los servicios de los arquitectos, si se llegara a apreciar su importancia. 220

Es inútil tratar de liberar a la humanidad por medio de la arquitectura orgánica, mientras la misma humanidad sea inorgánica, y esté por lo tanto prisionera. 226

Una arquitectura orgánica puede pertenecer a un sistema capitalista, genuino, si la base de ese sistema está ampliamente colocada sobre el suelo, pero actualmente se encuentra con toda esta

imposición, estos gestos, estas simulaciones, estas Inhibiciones generales, estas falsificaciones santificadas -porque eso es lo que- son del objetivo principal, objetivo que es una vida mejor para un hombre mejor.

Les pregunto cómo podremos levantar grandes edificios libres, edificios que se eleven desde el suelo hacia la luz, con un nuevo sentido del espacio, canto a la libertad por un pueblo libre, si la vida misma no es libre. 227

No es que los arquitectos de los edificios orgánicos resten valor al buen gusto, creemos que hay que desarrollarlo, conservarlo y respetarlo, pero sólo cuando está en su lugar, un lugar que ahora es secundario. 229

Supongo que donde la ignorancia es felicidad, resulta una locura ser sabio!.

Para ser humanos debemos preferir la filosofía de la libertad antes que cualquier filosofía del sacrificio de la batalla. 231

Los que comemos cerdos debemos preocuparnos por sus criadores, Pero vivimos en un período de transición. 232

Sugiero que conserven todo lo que sea automáticamente histórico. 234

Es posible levantar un edificio en cualquier lugar, con este nuevo sentido de la edificación orgánica 235

El joven de hoy está inerte. Al no saber nada de la vida cambiante del crecimiento orgánico, espiritual o material, resulta un parásito, pero si no nace así lo convierten en eso, para dar nacimiento a otro. 236

Los azares, las grandes recompensas, las incomparables bellezas, los castigos irracionales... todo eso contribuye a hacer romántica la vida.

CUARTA VELADA

La arquitectura no es para nosotros una simple cuestión de tablero de dibujo: es una forma de vida. 237

El hexágono se adapta mejor que el rectángulo al movimiento humano. 238

Cuando la arquitectura orgánica es practicada debidamente, ningún paisaje se ve disminuido, sino que por lo contrario es desarrollado.

Johnson Wax Company, lo considero no sólo una obra completamente moderna, sino la que mejor ejemplifica el ideal de una arquitectura orgánica, entre todos lo que he construido.

Esta sensación del edificio como atado surgido del suelo para que la vida sea vivida en él, un edificio condicionado por la naturaleza de los materiales y el propósito de la cosa hecha, como algo con una fresca integridad no en teoría sino en la práctica. 241

Durante quinientos años la arquitectura ha sido meramente la aplicación a la construcción de la restauración de alguna especie de estética superficial. 244

Todo en nuestra cultura ha sido este pobre intento de segunda mano -por la derecha o por la izquierda- para escapar de la realidad de la existencia por medio de ilusiones de modas creadas por el gusto. 245

Necesitamos radicales honestos.

Radical sólo significa que trata de encontrar lo que hay en la raíz: la palabra "radical " significa "de la raíz".

Que la arquitectura es vida, o por lo menos es la vida misma tomando forma y por lo tanto es el documento más sincero de la vida tal como fue vivida siempre. Por eso sé que la arquitectura es un gran espíritu.

La arquitectura es ese gran espíritu creador y viviente que de generación a generación, de edad a edad, prosigue, persiste, crea, de acuerdo a la naturaleza del hombre y a sus circunstancias mientras las dos varían. Eso es en realidad la arquitectura. 241

Sin la arquitectura creadora como línea directriz de toda cultura, no podemos utilizar lo que la ciencia ya ha hecho, ni mostrar cómo usar inteligentemente los frondosos resultados científicos aunque sea en una forma material, para no mencionar su uso con sentido creador y belleza. 247

Personalmente, creo que debemos aprehender la naturaleza de este carácter e integridad orgánicos en todo lo que hacemos ahora, o perecer.

¡Queremos vivir en un mundo donde el hombre haya dominado a la máquina!.

Lo que llamamos arquitectura orgánica no es una simple estética o un culto o una moda, sino un movimiento real basado en una profunda idea de una nueva integridad de la vida humana donde el arte, la religión y la ciencia sean una sola cosa. Sobre la forma y la función vistas como un todo, se llega a la democracia. 249

EPILOGO

Me pareció que estas charlas debían ocuparse más del lugar y el carácter de la arquitectura en la vida moderna, que de la forma de practicarla. 250

ALGUNOS ASPECTOS DEL FUTURO DE LA ARQUITECTURA.

Si la arquitectura tiene algún futuro fuera de renovación o la reforma pasiva, debemos hablar de la arquitectura futura como orgánica

¿Qué significa arquitectura orgánica? Ya ha sido dicho -lo declara el Lieber Meister- y la biología sabe y nos muestra, que la forma sigue a la función".

La forma y la función son una. La forma y la función son una, es la línea directriz de la arquitectura orgánica. 253

¿Cuál es la "naturaleza" de este acto que llamamos arquitectura?. Al ser una función y la forma, se deduce que el propósito y el diseño del edificio serán uno. Son integrales.

Esta nueva integridad, "desde adentro hacia afuera". "...del suelo hacia la luz ". "La naturaleza de los materiales".

Siempre pensando en "la naturaleza intrínseca", trabajando en la imaginación hacia una forma eterna significativa, procedemos sin excepción dentro de las circunstancias.

La entidad debe aparecer como individualidad. Nos, interesa el organismo. Podemos decir que el organismo es algo viviente, sólo cuando la parte es al todo lo que el todo es a la parte. 254

Arquitectura "orgánica": la expresión viviente del espíritu humano viviente. Arquitectura viva.

El edificio significa refugio y dignidad humana, aunque está inevitablemente destinado a sucumbir al tiempo cuando corresponda.

En cualquier y todo caso el carácter del lugar es el comienzo del edificio que aspire a ser arquitectura. Todos deben empezar donde se encuentran. 255

Tuve ocasión de aprender que la marcha característica del japonés hacia un problema es espiritual, por instinto. 260

Si no hubiese sido por la calidad del pensamiento que lo construyó, el ideal de una arquitectura orgánica, habría sido probablemente "otra de esas cosas" y habría sido barrido. 263

He aprendido que dondequiera que la razón muestre su faz y se prepare un cambio, la reacción de cualquier orden establecido, que no sea orgánico, es similar. Por lo tanto la arquitectura orgánica tiene que derribar, cruzar o dar un rodeo a esta barrera. 264

Estamos apuntando a una nueva sencillez de apariencias, en lo que a la casa respecta. 267

Un futuro para la arquitectura de pende de un nuevo sentido de la realidad, un ideal de éxito diferente, una conciencia social más profunda, una mayor integridad del individuo..., para que se pueda lograr la integración de todo un pueblo con su suelo o su tierra. 268

También es necesario un, nuevo tipo de arquitecto y una nueva estructura de gobierno que gobierne sólo donde no pueda existir la individualidad.

Otra necesidad es una comprensión popular de la estructura orgánica como base de toda cultura en el desarrollo de la vida completa de un pueblo completo.

Habrá una estructura orgánica en el gobierno, una estructura orgánica en la sociedad, una estructura orgánica en la economía de ambos. 269

EL IDIOMA DE UNA ARQUITECTURA ORGANICA

La arquitectura orgánica (o intrínseca) es la arquitectura libre de la democracia ideal.

Agrego un vocabulario de nueve palabras:

1. NATURALEZA
 2. ORGÁNICO
 1. LA FORMA SIGUE A LA FUNCIÓN
 4. ROMANCE
 5. TRADICION
 6. ORNAMENTO
 7. ESPIRITU
 8. TERCERA DIMENSION
 9. ESPACIO
- 273

Naturaleza: desde adentro. Principio inherente.

La palabra orgánico en arquitectura, orgánico significa, la-parte-al-todo-como-el-todo-a-la-parte.

La forma sigue a la función. Este es un "slogan" del que se abusa. Lo menos sólo es más donde lo más no sirve.

"La forma y la función son una", adquiere significado la frase.

Romance. Así el romance es la nueva realidad. La creatividad adivina esto. 274

En el reino de la arquitectura orgánica la imaginación humana debe trasladar el lenguaje áspero de la estructura a adecuadas expresiones humanas de forma.

Hasta que la mecanización del edificio esté al servicio de la arquitectura creadora, y no la arquitectura creadora al servicio de la mecanización no tendremos una gran arquitectura.

Tradición. Cuando los servidores de la arquitectura orgánica hablamos de la verdad, hablamos de un principio genérico.

La verdad es una divinidad en la arquitectura.

Ornamento. Es -si está bien concebido- no sólo la poesía sino el carácter de la estructura revelado y realizado.

Espíritu. Existe en la cosa misma como su propia vida.

En un sentido orgánico todo término es empleado con referencia a la instancia interior y no a lo externo.

La tercera dimensión. Se utiliza en arquitectura orgánica para indicar el sentido de profundidad que surge de la cosa y no sobre ella. 275

Espacio. La continua transformación.

La arquitectura debe empezar por ser básica para nosotros como arte creadora, beneficiando por ello a todo el mundo.

La democracia es nuestro ideal nacional..., que todavía no fue bien entendido por nosotros y que por ello no fue todavía realizado. 276

Sólo por el crecimiento y ejercitación de la conciencia individual gana o merece el hombre sus "derechos". 277

3.1.2.- ¿Arquitectura Orgánica?

Iniciar un enfrentamiento con una pregunta tantas veces resuelta, o al menos así es considerado por algunos, pareciera ser el ejercicio académico de una pérdida de tiempo, de lugar y de motivos.

Buscar una definición de Arquitectura como una clara huella orientadora en la práctica arquitectónica que nos facilite nuestro caminar, siempre denota principio de comodidad, ya que siempre será mucho mejor que se nos indique por donde ir y hacia donde ir. Pero si esa circunstancia se acorta y no nos indica, pues nos incomoda, ya que dificulta nuestro proyecto y por tanto nos mueve con mucho dolor a ubicarlo por difíciles derroteros.

Pero, el ubicarse, entendido como un situarse en un contexto y en un medio determinado, nos solicita la tarea del conocer e identificar de forma clara nuestra particular proyección o toma de partido, lo que haría más sencillo identificarnos y colocarnos un "sello-cliché".

Así, dentro de este dinamismo de ubicación se asume el riesgo del partidismo bajo un emblema o de clasificarlo como tal, como medio y sistema de creencias asumidas en apariencias o en apetencias.

Este riesgo establecido anteriormente ha sido hecho manifiesto dentro de la Arquitectura Moderna como mecanismo del haber asumido tal o cual creencias que pronto generará en manos de los entendidos el agrupamiento en "ismos" o en "estilos," o en algún otro sistema de ordenamiento acuñado para el efecto.

Cuando al interior de lo que se ha dado en llamar el Movimiento Moderno en Arquitectura, actitud caracterizada en determinada época a inicios del siglo XX, hubo entonces la necesidad de establecer las relaciones paramétricas de clasificación y uso en una de sus manifestaciones.

La Arquitectura Orgánica fué o es una de aquellas prácticas arquitectónicas que se ubica, por su época de aparición, dentro de éste movimiento, la cual desarrolló sus propias concepciones desde el proyecto teórico o del discurso y no tan sólo de un edificar (construir edilicio), sino también de un conceptualizar (1).

No se trata desde ningún punto de vista el parangonar o establecer relaciones simbióticas entre palabras y cosas(2), o entre ideas y edificios; pero lo que si ponemos en claro decir, es el hecho, de que, el definir determinados criterios les permitía posicionarse(3) desde ellos establecer una dinámica de maduración de aquel proyecto (4) teórico(5) que se permitía enriquecer desde su práctica, procurando observar que no recurrimos a este planteamiento con el sólo ánimo de aferrarnos a una mecánica dialéctica, cualquiera que fuera esta, sino mas bien ubicar dentro de un discurso una propuesta que en el caso de la arquitectura se realiza como proyecto de una estética(6) que no debe ser entendida como una elemental morfologización, sino como estructura(7) constituyente de una práctica, explícita o implícita, de acuerdo a la asunción y comprometimiento por la misma y con la misma.

Dentro del ámbito que se describe anteriormente consideramos necesario la lectura(8) detenida o la re - lectura de un discurso teórico de la Arquitectura Orgánica planteada en Frank Lloyd Wright como su más claro exponente y sobre quien se ha librado las mas recias batallas y sobre su cabeza han caído las mas diversas interpretaciones y críticas.

Mucha tinta se ha dejado correr sobre las edificaciones y sobre las ideas de Wright, adjudicándole la mas diversas variedades de calificativos, sobre los cuales trabajaremos más adelante.

Nos enfrentaremos entonces a la tarea de la lectura de lo que respecta a la arquitectura, que es sobre lo que nos interrogamos, y dejamos sus proyectos teóricos urbanos para otros análisis y otros analíticos.

Hemos considerado que su planteamiento teórico y su concepción se encuentra desarrollada en el total de sus escritos, pero que sobre todo se encuentran reunidos en tres de sus obras principales en formato de libro, como el texto denominado "El futuro de la Arquitectura"(9) cuya primera edición en Inglés data del año 1953 y que reúne conversaciones y conferencias realizadas entre 1930 y 1953; otro denominado "la ciudad viviente"(10) cuya primera edición en Inglés es de 1958 y "Testamento"(11) de 1957.

Si bien se ha argumentado que en Wright no existe una definición por la cual se pueda asirlo, consideraremos aquello como un criterio que apunta a otra intención y que en la lectura que pretendemos emprender, se podrá observar las bases y principales categorías que de lo orgánico él concebía, sea éste como un adjetivo que califica a un nombre como lo es la práctica de la arquitectura.

No se trata de dar aquí, al planteamiento que sobre la arquitectura orgánica hace Wright, una coherencia discursiva y cronológica; de lo que se trata aquí es de una tarea de relevamiento de aquellas palabras(12) o frases que en clave llegan a determinar el corpus de su planteamiento, lo que se podría denominar sus categorías o sus notas esenciales (13).

Por lo que a continuación transcribimos la relevado (14) de los textos anteriormente citados, y en donde de una u otra manera, explícita o implícitamente (15) se resuelve este primer interrogante planteado... ¿qué era entonces aquello de la arquitectura orgánica?

La búsqueda de un concepto.

.La arquitectura orgánica...es un todo, en el cual el ente es el ideal...; ...orgánico significa intrínseco ...; ...tiene que ser natural ...inherente a una vida vivida orgánicamente...lo nuevo...; ...lo integral... el orden...; ...el reposo... para crear una mayor armonía y verdadero significado... en la estructura total... como entidad viviente, y la entidad como individualidad... una expresión lógica pero apasionada... es un gran recurso ... la interpretación de la vida misma... orgánico tomado biológicamente, es un obstáculo... lo que vive es Orgánico; ... gracia y elegancia de la cosa en sí...; ... una base mas sustancial...; ...un crecimiento tan íntimo...; ...una creación de la industria...; ... ¡espiritual!...; ...una seguridad de reposo...; ...una consecuencia significativa...; ...busca un sentido superior del uso...; ...el lenguaje de lo nuevo...; ...arquitectura natural, la arquitectura de la naturaleza, para la naturaleza...; ...el ideal moderno... expresión de la búsqueda de la forma humana...; ...un buen edificio es la más admirable poesía practicada debidamente, ningún paisaje se ve disminuido, es desarrollado...,no es una simple estética..., ... un movimiento real basado en una profunda idea... ; ...la forma y la función son una...; ...expresión viviente del espíritu humano viviente...; ...arquitectura viva...; ...la-parte-al-todo-como-el-todo-a-la-parte...; ...intérprete natural de la naturaleza...; ...proviene de su carácter intrínseco...; ...los principios, son sencillos, los principios de toda entidad..., reconocimiento de un principio...; ... cultivamos la continuidad como una ciencia.

Podríamos entonces considerar todo este postulado como una amplia definición -in extenso-, en donde precisamente se puede observar una condición, que precisamente no se ubica dentro de lo que comúnmente conocemos -por tal-, ya que al caracterizarse ésta por una multiplicidad, no da camino para poder observarla de un sólo golpe de vista, pudiendo así caracterizarse ésta como una de las formas en que se nos presenta el planteamiento conceptual de la arquitectura moderna.

Una segunda característica de este tipo de postulado sería el de la diversidad de notas que están inmersas en esta manera de definición, siendo que todas ellas apuntan a un objetivo común, como sea el de poder definir el objeto de estudio.

Una tercera característica sería el de la amplitud, ya que en ella se podría considerar una mayor rango de dimensión, sin por ello caer en la consideración de ser una vaguedad generalizada, ni una universalidad omnipotente.

Una cuarta característica es aquella que vendría dada por el significado preciso que Wright le adjudicaba a esas palabras que han sido consideradas por nosotros como "claves", y que en su connotación radicaría una de las bases estructurales del pensamiento Wrightiano.

Las palabras de la clave.

ORGÁNICO, TOTALIDAD, ENTE, INTRÍNSECO, NATURAL, INHERENTE, VIDA, NUEVO, INTEGRAL, ORDEN, REPOSO, ARMONÍA, SIGNIFICADO, ESTRUCTURA, INDIVIDUALIDAD, EXPRESIÓN, LÓGICA, APASIONADA, RECURSO, INTERPRETACIÓN, GRACIA, ELEGANCIA, COSA EN SÍ, SUSTANCIAL, CRECIMIENTO, ÍNTIMO, CREACIÓN, INDUSTRIA, ESPIRITUAL, SIGNIFICATIVA, SUPERIOR, USO, LENGUAJE, MODERNO, BUSQUEDA, EDIFICIO, POESÍA, PRÁCTICA, PAISAJE, ESTÉTICA, REAL, IDEA, FORMA, FUNCIÓN, CARÁCTER, PRINCIPIOS, SENCILLEZ, CONTINUIDAD, CIENCIA, etc. ..., es donde se podría acudir para solicitar la clarificación y ubicar el contexto de donde fueron extraídas, y de la manera en que fueron interpeladas e interpretadas para el uso y desarrollo de su planteamiento.

Deberá notarse que no es la intención del presente trabajo el ubicar la coherencia del planteamiento de Wright, pero sí, el de ubicar esos valores -palabras- que acreditan su postulado.

Pretender que con estas solas palabras o planteamientos se ha logrado abarcar la integridad del planteamiento Wrightiano, se podría considerar aventurado y poco serio, por lo que hemos decidido presentar otros elementos a los que hemos decidido denominarlos caracteres -ya que en ellos se encuentran determinados especificaciones sustanciales -, ya que de ninguna manera responden estos a sugerencias o insinuaciones de tipo morfológico.

1.- Caracteres de expresión.

...Nuevo sentido de espacio, que yo llamé aerodinámico...; ...unidad de todas las cosas, el edificio que expresase este sentimiento por encima de todo ...; ...el espacio interior, es la realidad del hombre ...; ...la arquitectura es abstracta, la forma abstracta es el molde de lo esencial, el espíritu en formas objetivadas...; ...lo inapropiado no puede ser hermoso ...; ...encontrar la forma de su principio vital en términos de piedra, madera, cemento...; ...la suprema imaginación, del artista creador...; ...renacer una y otra vez con formas nuevas...; ...imaginación es el instrumento...; ...desplegar un contenido interior, expresar la vida desde adentro...; ...pensar en simple, significa hacerlo con un ojo fijo en el todo...; ...alcanzar la simplicidad como una parte perfectamente realizada de un todo orgánico...; ...la forma sigue a la función, incluye el corazón de todo asunto...; ...la simplicidad es el orden constitucional...; ...una idea es una visión de la naturaleza...; ...orden interno, lo más que debía expresarse como arquitectura...; ...la belleza es el verdadero propósito de la moderna arquitectura racional...; ...ser armonioso es ser bello...; ...orden como lo integral...; ...no podréis carecer de leyes si estáis con la naturaleza...; ...la naturaleza de la cosa a la que debéis acercaros...; ...arquitectura moderna no puede ser una moda...; ...el arquitecto nace, no se hace; y debe crecer consistentemente desde la intimidad...; ...le habla al alma como la poesía...; ...espacio interior como realidad...; ...interpretación de la vida es la verdadera función del arquitecto...; ...buen gusto: desarrollarlo, conservarlo y respetarlo...; ...propósito y el diseño del edificio, son integrales...; ...la entidad debe aparecer como individualidad...; ...la forma y la función son una...; ...una estética orgánica...; ...imprescindible un nuevo concepto espacial...; ...espacio interior, concebido como realidad...; ...la forma, tiene estilo esencial, logrado naturalmente en armonía con la naturaleza del propio problema edilicio...; ...el estilo es el carácter...; ...la arquitectura, es el esquema lógico, el fundamento y la estructura, el eje filosófico y estético de toda verdadera civilización.

2.- Caracteres Culturales.

...Una arquitectura propia...; ...realidad esencial de todas las cosas...; ...deberemos ser modernos...; ...casas norteamericanas, podrán ser biografías y poemas modernos...; ...ideal

norteamericano, ser en la arquitectura lo que es en la vida...; ...empieza a ser arquitectura, sólo cuando tiene una base pensada...; ...expresar la vida humana...; ...nueva arquitectura, búsqueda de realidad...; ...edificio enfrente a la realidad y sea la realidad y sirva mientras de vida...; ...la vida sea real y no teórica...; ...conserven lo que sea auténticamente histórico...; ...nuestra cultura, intento de segunda mano, ilusiones de moda creadas por el gusto...; ...hablamos de la verdad...; ...moderna automovilidad...; ...elevarse sobre la materialidad en busca de una cultura que sea la nuestra propia...; ...concepto norteamericano de la arquitectura ve en el estilo la expresión del carácter...; ...la arquitectura recupera su permanente esencia, consiste en ser prueba final de calidad de toda civilización...

3.- Caracteres Operativos.

...El plano abierto...; ...destruir la caja como vivienda...; ...música del ojo, el plan...; ...geometría es el andamiaje...; ...abstracto corporizado, convertir su inspiración en ideas de formas...; ...realidad del espacio, el espacio interior...; ...nada que ver con los estilos...; ...ser integral, ser tan natural, como lo somos nosotros...; ...el aspecto de la sencillez en la afirmación de la realidad...; ...plasticidad como continuidad, principio práctico de trabajo...; ...arquitectura, concebida como espacio encerrado, la realidad del edificio...; ...lo nuevo en lo que respecta a las formas...; ...dejarle a la sugestión sus valores propios...; ...juego natural de sombra y profundidad de sombra...; ...criterio ahora es lo integral...; ...una simetría oculta y grácil...; ...ritmo lo más elegante posible...; ...exterior entre al edificio, el interior salga de él...; ...no queremos un estilo...; ...edificio como algo surgido del suelo...; ...la tercera dimensión, para indicar el sentido de profundidad que surge de la cosa...; ...espacio, la continua transformación...; ...percibirlos en mutua relación, con el tiempo, el lugar y el nombre...; ...forma y función constituyendo uno...

4.- Caracteres Tectónicos (de lo constructivo).

... Si calor radiante...; ...liberación de la estructura...; ...arquitecto, también construya la decoración...; ...construcción, para llegar a ser arquitectura, resultó el verdadero espíritu de sí mismo hecho manifiesto (objetivo)...; ...modelo dotado de un propósito significativo...; ...la belleza de la madera, en sus cualidades como tal...; ...máquina, saber usarla como agente catalizador...; ...nunca se le pedía a 'la piedra que fuese más o menos que piedra...; ...ser humano según mi escala...; ...estudiar la naturaleza de los materiales...; ...orden interno como integral...; ...edificio como organismo que tenía una nueva función para las oportunidades de la era de la máquina...; ...plano horizontal afirmando todo a la tierra...; ...materiales modernos...; ...sentido de superficie-masa desaparece con la luz...; ...espacio iluminado por el sol...; ...rechazar el eje mayor y menor de la arquitectura clásica...; ...la naturaleza de los materiales ...; ...adecuadas expresiones humanas de forma...; ...mecanización del edificio, al servicio de la arquitectura creadora...; ...la construcción de adentro para afuera...; ...dominio del equipo mecánico para conferir realidad a la vida de todo edificio...

5.- Caracteres del lugar.

...Nadie podrá imaginarse esa casa si no es precisamente donde se encuentra...; ...edificio, derecho de existencia, debe ser un rasgo del paisaje...; ...edificio ame al suelo sobre el que se levanta...; ...del suelo hacia la luz...; ...carácter del lugar...; ...empezar donde se encuentran...; ...se convertirán en partes componentes del paisaje...

6.- Caracteres ideológicos-políticos.

...El verdadero demócrata, preservará la individualidad...; ...libertad norteamericana...; ...libertad en el arte...; ...mediocridad, en nombre de una mal entendida y egoístamente aplicada democracia...; ...democracia, expresión de la dignidad y valor del individuo...; ...ruralismo es norteamericano y verdaderamente norteamericano; ...libertad se desarrolla desde adentro...; ...expresión específica de esa conciencia...; ...el poder aplicado al propósito en los edificios...; ...una sociedad orgánica...; ...preferir la filosofía de la libertad...; ...necesitamos radicales honestos...; ...trata de encontrar lo

que hay en la raíz...; ...la forma y la función como un todo se llega a la democracia...; ...un nuevo sentido de la realidad...; ...arquitectura libre de la democracia ideal...; ...democracia, no fué bien entendida, no fué todavía realizada...; ...¿capacidad de transformación...; ...democracia, evangelio de la individualidad...; ...democracia, ley de la naturaleza, ley para el hombre y no-ley sobre el hombre...; ...la buena arquitectura es buena democracia...; ...los principios de la arquitectura orgánica, con legalista respeto por la ley de transformación natural...

7.- Caracteres de lo ético.

...Mi mayor desilusión, la imitación...; ...suponer que así es, con eso que llamamos progreso...; ...quizás, triunfan las grandes ideas, por medio del abuso...; ...no todo constructor puede convertirse en arquitecto...; ...separar el espíritu de la materia equivale a destruir a ambos...; ...nada mas ajeno que un arquitecto de exteriores...; ...la marcha de los principios en dirección al orden integral...; ...sinceros intento por ser nosotros mismos...; ...no creo que un arquitecto podría construir contra su gusto, sus sentimientos o su buena voluntad...; ...ningún hombre puede construir para otro que no confíe en él...; ...todo hombre tiene lo suyo y lo suyo le llegará...

8.- Caracteres Morales.

... El unitarismo, encontró su expresión en la construcción por uno de sus descendientes...; ...el edificio era el producto más elevado de la mente humana, el reflejo que tenía de sí...; ...busca cualidades...; ...ser comprendido en su intimidad...; ...la calidad del trabajo de un hombre, constituye aún su orgullo...; ...todos los edificios, su espíritu, su molde...; ...llamemos a ese espíritu, la arquitectura...; ...el espíritu de una cosa, es la vida esencial de ella...; ...su obra debe salir desde adentro...; ...la palabra naturaleza significa el principio en acción en todo lo que vive...; ...lo que el hombre hace, eso es lo que tiene...; ...la simplicidad también es una recompensa...; ...la edad de la máquina, declarándose por la libertad para expresar las verdades del ser...; ...la arquitectura debe ser una interpretación necesaria de la vida humana...; ...vida en su punto óptimo es orgánica...; ...moderno sentido del espacio, sin que nadie pueda sufrir por ello...; ...la arquitectura es vida o por lo menos es la vida misma tomando forma...; ...la verdad es una divinidad en la arquitectura...; ...espíritu, existe en la cosa misma como su propia vida...; ...la arquitectura orgánica sabe de valores arquitectónicos sólo como valores humanos...; ...valores arquitectónicos humanos, jamás, forma de la muerte...

9.- Caracteres Generales.

...Las cosas, por lo que eran...; ...edificio, un resto que debe ser interpretado...; ...arquitectura, algo de órdenes confusos y tortuosas aplicaciones...; ...arquitectura moderna se beneficia con lo que ve...; ...un sentido orgánico, la sustancia interior...; ...el arquitecto, nuestro intérprete profético...; ...los eclécticos de la arquitectura verán en estos esquemas, nada más que una "utopía"...

Se ha considerado que con este relevamiento de textos se presentaba a grosso modo los planteamientos realizados por Wright en sus escritos, pretendiendo reflejar de alguna manera, el espíritu (16) que él radicaba bajo la idea de una arquitectura orgánica.

Pensamos que de la lectura de los textos anteriores, se puede demarcar toda una serie de valores, categorías o postulados, que se encuentran desarrollados o interpretados (17) a lo largo de la cantidad de proyectos realizados, así como de otros tantos que quedaron al nivel del proyecto gráfico.

Sería interesante a partir de estas especificaciones, poder plantear una analítica de la producción Wrightiana, y observar de qué manera se desarrollaron las soluciones a las diferentes necesidades, y la congruencia o no con la misma. Un estudio de este tipo no estaría animado desde ningún punto de vista, en la realización de tratadística (18) alguna que pretenda normativizar una práctica que como bien conocemos responden a unas muy particulares demandas.

Pero lo que si se encuentra explicitado en nuestro trabajo es el deseo de establecer, de qué manera, tanto críticos como historiadores de la arquitectura, han hecho uso o caso omiso de éstos planteamientos y ¿desde qué marco de referencias ellos han elaborado sus observaciones respecto a la propuestas teóricas de Frank Lloyd Wright?

Es a ésta tarea a la que nos dedicaremos en los siguientes apartados de nuestro trabajo.

NOTAS.-

Frank Lloyd Wright y la arquitectura orgánica.-

1. Foucault, Michel. **El orden del discurso**. 3ª edic. Barcelona. Edit. Tusqueto.1983. pp. 29-31
2. Foucault, Michel. **Las palabras y las cosas**. 1ª edic. Barcelona. Edit. Planeta-De Agostini. 1985. pp. 42-49.
3. Derrida, Jacques. **Posiciones**. Valencia. Edic. Pre-textos. 1977. pp. 127-131.
4. Heidegger, Martin. **El ser y el tiempo**. 2ª re-imp. México. Fondo de cultura económica. 1980. pp. 55 -75.
5. AA. VV. **La teoría**. J-F, Lyotard. Barcelona. Edit. Anagrama.1971. pp. 73-92.
6. Heidegger, Martin. **Arte y poesía**. 4ª re-imp. México. Fondo de cultura económica. 1985. p. 67.
7. Barthes, Roland, **Ensayos críticos**., 2ª edic. Barcelona. Edit. Seix Barral. 1973 . pp. 255-262.
8. Barthes, Roland. **El Placer del texto**. 4ª edic. México. Siglo XXI edit. 1982. pp. 12-31.
9. Wright, Frank Lloyd. **El futuro de la arquitectura**. 2ª edic. Barcelona. Edit. Poseidón.1978.
10. Wright, Frank Lloyd. **La ciudad viviente**. Buenos Aires. Compañía general fabril edit. 1961.
11. Wright, Frank Lloyd. **Testamento**. Buenos, Aires. Compañía general fabril, edit. 1961.
12. Kristeva, Julia. **Semiótica 1**. 2ª edic. Madrid. Edit. Fundamentos. 1.981. pp. 97-100, 183-191.
13. Foucault, Michel. **La arqueología del saber** op.cit. pp. 65-81.
14. Foucault, Michel. **La arqueología...** op. cit.pp.178-199.
15. Foucault, Michel. **El orden...** . op. cit. p. 23.
16. Hegel, G.W.F. **La fenomenología del espíritu** . 1ª re-imp. México. Fondo de cultura económica.1971. pp. 259-262.
17. Foucault, Michel. **Nietzsche, Freud, Marx**. 2ª edic. Barcelona. Edit. Anagrama. 1981. pp.40-42.
18. Zevi, Bruno. **El lenguaje moderno de la arquitectura**, 1ª edic. Barcelona. Edit. Poseidón. 1981. pp. 77-74.

3.1.3.- La Crítica y Wright.-

Síntesis de la Crítica arquitectónica con referencia a los planteamientos de Frank Lloyd Wright.

A continuación procederemos a efectuar un análisis de diversos estudios críticos realizados en torno o tomando como referencia la concepción wrightiana, y determinar de qué manera han sido utilizados o no sus planteamientos como materia de apoyo.

Para el examen de este apartado del trabajo se ha acudido a la utilización de aquellos estudios críticos, que de una u otra manera, han influido en la tradidística del conocimiento de la arquitectura, convirtiéndose en claras señales orientadoras para futuros razonamientos y constituyéndose así en hechos significativos y paradigmáticos.

Hemos partido de un trabajo realizado por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock y que bajo el nombre de "El Estilo internacional"(1) fué publicado en el año de 1932 con motivo de una exposición realizada en Nueva York, y que se convirtiera simultáneamente en el lanzamiento de una "nueva alternativa" de la práctica de la arquitectura y que se denominó, como el título que aquel catálogo indica, es decir, "El Estilo Internacional".

En cuanto a la referencia que se hace a los planteamientos de Wright, podemos distinguir dos hechos relevantes: El primero es el que se refiere a las diversas actitudes personales, que considera que ha asumido el autor, con calificativos como: continuador, introductor, innovador, dinamizador, radical, vitalista, individualista, ilusionista, romántico, entre otros en lo que podemos observar la clara disposición de estos críticos por deslucir el trabajo realizado a través de su carácter personal, y desplazarlo, procurándose de esta manera la ubicación en el contexto de la Arquitectura Moderna de aquella época.

La segunda instancia de análisis, es la que se podría ubicar de una categoría de lo relativo a lo técnico-arquitectónico, en donde se caracterizan ciertos hechos logrados como: las plantas abiertas, los planos libres, su falta de continuidad en su estilo, una ornamentación carente de vitalidad, un conservador del equilibrio entre la estructura y la forma concreta, su siempre comenzar de nuevo, su búsqueda de un nuevo estilo, etc.; con lo que se pretende hacer resaltar varias características de sus obras, con lo que se acentúa la idea de estilo(2) que ellos poseen y no aquella planteada por Wright(3) procurándose de esta manera ser la alternativa adecuada para la arquitectura moderna; aunque sin dejar de reconocer, algo inevitable para cualquiera, que la arquitectura por él realizada puede ser calificada de "notable"(4).

Se aprecia que en el texto, no se toma en consideración el planteamiento wrightiano, pero lo que si se logra destacar es el hecho de una analítica muy personalizado y que pretende el revelar supuestos defectos ya personales o arquitectónicos, que ellos procurarán no cometer.

En el caso de Nikolaus Pevsner, con su obra " Pioneros del diseño moderno" (5) publicada en 1936, mantiene una posición en cuanto a la estilística desarrollada a fines del siglo XIX e inicios del XX, como rasgo fundamental a destacarse, continuándose de esta manera con el pensar tradicional, pero, con nuevo objeto de estudio.

Como habíamos advertido, en Pevsner se destaca la idea de la permanencia y continuación del criterio de "estilo"(6). sometiéndolo a Wright a este particular ángulo de análisis y comienza reconociendo en él, al "iniciador del estilo del siglo"(7) y que éste es "amplio y sin limitaciones"(8), que se acerca más al "estilo de hoy"(9) (1936), y que dentro de su práctica ésta se encuentra ubicada una "eterealización de la arquitectura"(10), constituyéndose aquella como una de las "características predominantes del nuevo estilo"(11). Obviamente, que todas estas referencias se alejan en gran magnitud de aquella idea de "estilo" estipulada por Wright, y que no se constituye como moda, que es lo que iba a suceder con el Estilo Internacional a partir de 1932.

Establece también algunas referencias al cuerpo de postulados elaborados por Wright, no en tanto que ideas concretas, sino en cuanto corpus unitario. Por lo que se refiere a ellas como "puntos de vistas con convicción"(12) o que él "piensa como pudiera y debiera ser"(13), aunque reconoce que su "teoría continúa aislada en América por un largo tiempo"(14).

En cuanto a su contenido, se refiere a ellos como unos "escritos que son desconcertantes" (15), sin haber realizado un análisis, que permitan o no su utilidad.

Admite éste, que Wright es un admirador de la máquina"(16), pero con ello no se indica realmente nada, pero se insinúan muchas otras y acepta como "revolucionaria el concepto de casa privada"(17), pero esto es sólo una generalidad que en un estudio de esta característica queda ubicado a manera de una simple crónica.

Una última referencia, a que "su espacio encerrado, no se diferencia del espacio que lo circunda"(18) sin lograr aquel postulado importante dentro del planteamiento de la teoría wrightiana, como lo era la relación interior-exterior, es decir, de un interior que se proyectaba al exterior y de un exterior que se introducía; de esta forma nos ofrece una cita un poco forzada y tendenciosa, por lo cual se torna descontextualizada.

Sigfried Giedion, en su obra "Espacio, tiempo y arquitectura"(19), muy influyente convertiríase con el paso de los años, a partir de 1941 año en que fué publicada, se estableció a nivel de libro de texto de la mayoría de las escuelas de arquitectura en las que se tuvo noticia de su publicación, ya que como lo declaraba en su introducción responde éste a una nueva manera de concebir el mundo, y a la influyente teoría de la relatividad y que había tomado como modelo de referencia para este nuevo y diferente tipo de análisis aplicado a la arquitectura.

Para él "la historia no es una compilación de hechos, si no una visión interior de un proceso vivo que va transcurriendo"(20), y de lo que se trataba de hacer con el estudio de la arquitectura, era percibir la energía de los volúmenes colocados libremente en el espacio sin relaciones perspectivas, de manera tal que esta concepción espacio-temporal, constituye la columna vertebral de la tradición en desarrollo.

Giedion consideraba también que la arquitectura no es únicamente una cuestión de "estilos y de formas"(21), sino que en ella radicaba ya una nueva concepción espacial, y es en esta como se refleja el proceso por el cual todo el período ha avanzado, hacia una mayor conciencia de sí mismo.

Desde este hilo argumental, Giedion hace la referencia a la obra de Wright en los siguientes términos: reconocía en él una "clara visión del futuro"(22), y que "su obra, era necesario estudiarla con atención y sutileza"(23) ya que concebía a Wright como "el iniciador de una nueva concepción"(24), que aunque habiendo nacido en una ciudad cercana a Chicago, había sabido vislumbrar en la tradición los elementos que podrán ser adoptados para el futuro.

Destaca la idea, de "no haber abandonado jamás la idea de la casa planeada irradiando de un núcleo central"(25). Otro de sus logros fué el haber logrado dar al interior del edificio aquella maleabilidad.

Giedion expresa sus referencias desde el solo planteamiento de sus postulados, y de la manera que él concibe la arquitectura, relevando características como la de "la materia en bruto, y el descubrimiento por parte de Wright de su inexplorada expresividad"(26), que ha poseído la capacidad de "modelar la casa... de acuerdo... con las normas de su propio período"(27).

En Giedion se observa con relación a Wright que éste diferenciaba entre una concepción orgánica y otra geométrica en su modo de apreciar la realidad y que se había declarado en favor de una concepción orgánica del mundo, a la cual Giedion no da ninguna explicación, ni rasgo de aprehensión de la misma.

Por ello Giedion plantea, que en Wright se observa un "esfuerzo para expresarse en la forma que él llamaba arquitectura orgánica... cualquiera que esta sea"(28) y que según él había "intentado definir"(29), pero que decía que "hablada no era posible"(30) y que ésta "sólo podía ser revelada en su propia obra"(31), por lo que se puede observar que se toman rasgos generales de lo orgánico y no se logra precisar, ya que no se realiza un esfuerzo de lectura directa, se busca la definición fácil, para de ahí asirlo, y desde esta manera de realizarlo es sumamente difícil como la habíamos expuesto en el trazo de un esbozo de la idea wrightiana, en el primer epígrafe de este capítulo.

En Giedion encontramos una serie de referencias descontextualizadas en la arquitectura de Wright, como a sus postulados y radica en él sólo un individualismo heredado entre otros según él de Whitman y Thoreau.

Giedion insiste que en Wright se da clara manifestación de una triada conformada por la "tradición americana"(32), su "tendencia a lo orgánico"(33), y por "su capacidad de hallar un lenguaje artístico adecuado a su propio tiempo"(34), lo que consideramos que de acuerdo al amplio planteamiento de Wright se está realizando una reducción y además una minimización condicionada a su posición que es desde donde a tomado atalaya para observar en este caso la propuesta wrightiana.

En lo que respecta al libro de Henry-Russell Hitchcock, realizado como un catálogo comentado para la exposición de las obras de Wright realizadas entre 1897 y 1941, y publicada en 1942(35). Si bien es cierto que contó con una revisión muy cercana de wright, no por ello pierde su vitalidad en cuanto al tipo de observaciones hechas y que tratan de destacar sobre todo, como lo indica su título en Inglés "En la naturaleza de los materiales", el manejo y aprovechamiento de la cualidad de los materiales, y cuyo título ha sido suprimido a efectos de la publicación en castellano.

Inicia Russell Hitchcock indicando que "ninguna paráfrasis, ni resumen haría justicia a las formulaciones de los principios"(36) y con los que concordamos plenamente, agregando que a un autor se lo conoce por la diversidad y amplitud de su obra y por ella observa que" si se quiere comprender ... es aconsejable un conocimiento directo de sus opiniones escritas, de sus afirmaciones formales o informales"(37), así de esta manera no solo se percibirán sus edificios, ni tan sólo se aprehenderán sus conceptos, sino que se entenderán toda una obra en su variedad.

Para Russell y Hitchcock en Wright se da una "liberación temporal de las restricciones"(38) con lo que "parece haber dado rienda suelta a su imaginación"(39), y de esta forma se descubre en Wright toda una capacidad creativa e innovadora que se fundamentaba en haber logrado aprehender "el secreto del equilibrio oculto"(40).

Plantea que en Wright "los aspectos básicos...son su sentido de la naturaleza de los materiales y su relación con el entorno natural"(41), siendo este uno de sus postulados de apoyo en su concepción de la arquitectura orgánica.

En Wright se encuentra según Russell Hitchcock "extraordinariamente versátil por el modo de combinar en esquemas, abstractos los grandes elementos arquitectónicos"(42), se puede establecer que esta apreciación es otro indicativo de las nuevas alternativas que plantea la estructura del movimiento moderno y de la obra de wright.

Dice que con la casa Kaufman o el edificio Johnson, que ya estaban edificados para la época de publicación del libro en 1942, Wright demostraba que el "antepasado de la arquitectura moderna, se colocaba una vez más en la vanguardia mundial, tanto por sus ideas como por sus obras reales"(43), es decir que permanecía estando presente, siendo actual y por ende moderno y contemporáneo al mismo tiempo.

Manifiesta Russell Hitchcock que en wright "el orden orgánico es resultado mas de la naturaleza que de la geometría"(44), entendiendo obviamente la naturaleza no como un biologismo, sino como lo que es realmente esencial a un objeto y propio de él, por lo que de esta manera "desborda

cualquier descripción sencilla en términos geométricos"(45) y no cae en elementalismo simplista reductivo, que es una de las principales manifestaciones de la crítica y de la historia de la arquitectura, salvo escasas excepciones.

En esta obra del año 1942 Russell Hitchcock arriesga en posición y predice el futuro de Wright expresando que "tiene por delante algunas obras que igualarán en todos los aspectos a las que quedan detrás"(46), como sería la torre Johnson, la torre Price, el museo Guggenheim o la sinagoga Beth Sholom entre otras.

Continuamos nuestro estudio con Gillo Dorfles, con un trabajo titulado "la arquitectura moderna"(47), publicado en 1954 y que deja determinado que "muchos de los conceptos antiguos se han esclarecido"(48) aunque "otros totalmente nuevos y cargados de incertidumbre y ambigüedades"(49), por lo tanto podemos observar que en Dorfles se puede percibir ya una aprehensión total de las bases del movimiento moderno, y que en la fecha de la publicación de su libro estaba instrumentándose lo que se ha dado en llamar la tercera generación de arquitectos de la modernidad, y que ellos representaban un planteamiento incierto y ambiguo que visto desde el año 1987 se podría dar otro tipo de juicio, propio de la distancia y de la maduración de dichos principios, pero no le corresponde a este trabajo realizar aquello.

Si se pretendiera realizar el juego al discurso realizado por Dorfles, caeríamos en la misma instancia subjetiva en la que se maneja, en donde predominan juicios de valor, agresivos marcados con una cierta aroma de ironía, así habla de Wright como "el patriarca ligado a un gusto y a un estilo"(50), obviamente que este criterio de estilo se encuentra trazado en el ámbito de lo tradicional y no en la visión postulada por Wright.

En su análisis releva la "no consideración de su genuina sintaxis espacial"(51), lo que ya de suyo es una manera de hablar constituida, en este caso por una lengua que era lo que se predicaba, y que de acuerdo a reglas gramaticales, cada cual debe comprender desde su propia manera de decir, articulando de esta manera su propia relación sintagmática.

Manifiesta que los "principios estéticos esgrimidos por Wright en numerosos escritos tienen apenas escasa consistencia estética y crítica"(52), desde este punto de vista pareciera ser que todos deberíamos tener una concepción hegeliana de la historia, en el sentido lato de la palabra, aunque debe exponerse que en Wright nunca hubo la intención de realizar una estética en el sentido que en filosofía se le da a la palabra, y que si la hubo su sentido estuvo implícito en sus escritos, tampoco le dió este un trazo de carácter epistémico, que le hemos dado nosotros con la sola intención de conducir mejor o como alternativa sistemática el discurso Wrightiano y así conducir al resto, ya que el esfuerzo consistía en entender por extensión cualitativa, por sus fundamentos y no tan sólo por lo edificado, que si bien es cierta es característica tradicional del hecho de la arquitectura, no siempre debe continuar -per secula seculorum- esta manera de percibirlo y que el movimiento moderno se propondría convertir.

No disculpa Dorfles a Wright su "voluntad de ser irregular y con su no querer tener unidad"(53) sólo ello configura en Dorfles un deseo de ser tradicional o mantener cierto tipo de continuidad que seguramente el prefería o convenía, ¿ese es su rabajo de crítica de la arquitectura ?.

Concluye indicando Dorfles que en Wright "el paisaje norteamericano... la naturaleza tiene ... supremacía absoluta"(54), claro está que éste se refiere solamente al del relieve orográfico y al del verdor de las plantas o a la frondosidad de los bosques, es decir que está hablando de la naturaleza de los ecólogos, no de la de wright, la de lo intrínseco, la esencialidad o la entidad, entre otras variables como la relación dinámica interior-exterior o la del-todo-es-a-la-parte-como-la-parte-es-al-todo, por lo tanto su analítica está radicada solamente en su esquema como único referente de uso y no en la "obra" concreta.

En Peter Blake, el discurso de análisis se encuentra desarrollado en su libro publicado en 1960, y que se titula "Maestros de la arquitectura"(55).

Blake indica las dificultades iniciales a las que estuvieron sometidos los arquitectos para definir el "estilo"(56) (las comillas son de Blake) apropiado para estas obras que respondan a nuevos conceptos se puede percibir un reconocimiento inicial de la postura de la "nueva alternativa"(57).

Señala Blake que Wright es el "último gran representante de todo aquello que se entendía en los Estados Unidos cuando la palabra América llevaba implícita algo de revolucionario"(58), si se quiere, se establece toda una relación directa con el total del postulado wrightiano acerca de su idea de democracia incluido en su planteamiento.

Cita a Wright, que su obra es "la elocuencia de la arquitectura honesta"(59) (el subrayado es de Blake), en tanto que rasgo de una eticidad dentro de la producción y añade además un rasgo geométrico-sentimental, indicando que "la línea horizontal... la imagen del hombre enamorado de la naturaleza"(60) dotándole de cierto rasgo de misticismo como marco inaugural de esta situación; lo que le permitía sentir que había alguna afinidad entre la naturaleza y la arquitectura"(61), es decir como elemento de profundización de aquella propuesta orgánica planteada en la obra de Wright.

Considera también como el "concepto de Wright sobre el espacio en movimiento se evidencia de manera más claramente comprensible"(62), y desde el cual se articula su obra.

Blake menciona que Wright "era un verdadero discípulo de Whitman en todo sentido"(63), lo cual si fuera cierto es tender a una comprensión muy radicalizada a un sólo autor, que le precede.

Considera como una de las palabras claves de Wright aquella idea de "unidad por medio de las facultades creativas del individuo singular"(64) y aquella otra frase citada por Wright del Tao pronunciada por Lao Tse que establece que "la realidad de una casa está en el vacío que existe dentro de ella"(65), de esta manera se realiza una indicación muy general del planteamiento, aunque básico, de la obra Wrightiana, como base fundamental de su propuesta.

Como hechos logrados en la arquitectura de Wright indica que la "continuidad y plasticidad fueron su obsesión durante el resto de su vida"(66), como el elemento que se convirtió en lo a lograr dentro de su edificación, lo cual cabía además dentro de una idea de haber logrado "una comprensión esencial de la naturaleza", en este caso la referencia es a la naturaleza de la botánica y no a la del propio objeto.

En el libro de Giulio Carlo Argan publicado en 1965 y llamado "Proyecto y Destino"(67), se reúnen una serie de artículos escritos entre 1930 y 1961 y que según el prólogo de Marco Negrón a estos deberían considerárselos ensayos monográficos.

En ellos Argan postula que la búsqueda de artísticidad de la obra como intransigente coherencia ideológica y en consecuencia política; de lo que se puede observar "una búsqueda contetnporánea lúcida y angustiada del arte y de la arquitectura de la era de la tecnológica industrial. Así pues, para Argan en el arte no sólo radica una estética y una contemplación, sino que debe ser considerado y es un producto social.

Con estas consideraciones previas, Argan parte por decir que "el término orgánico... compendia una experiencia histórica mucho más vasta que los términos funcionalismo, racionalismo y similares"(68), por lo que funda en él una riqueza de concepción pero queda delimitada al pensar que "el término orgánico es inseparable del naturalismo de Wright"(69) con ello se cancelaría toda posibilidad que por extensión permita la definición planteada por el mismo Wright.

Argan continúa insistiendo que aunque "la arquitectura de Wright, partiendo de supuestos naturalistas"(70), se observa en ella que se realiza una reducción minimalista del término, ha logrado "casi involuntariamente"(71) "se ha tropezado con la fuente originaria y común del gusto moderno"(72), es decir que todo aquello que era una búsqueda se convierte en una fortuna que el azar le deparó.

Distingue Argan en su análisis que en Wright "su naturalismo sea, más un episodio biográfico que una condición o un límite de su estilo"(73).

Desde la posición vislumbrada en su prólogo Argan advierte de manera estricta en "creer que la arquitectura contemporánea deba ante todo defenderse de los nacionalismos que se disimulan no menos en los abstractos esteticismos que en la falta concreción del utilitarismo y del pragmatismo"(74), con lo que se alerta una confrontación entre la nacionalidad y el fin útil del objeto de la arquitectura, manifestado con supuestas teorías o ideas estéticas.

En Argan se observa el criterio formal de pensar que el término orgánico ha sustituido decididamente, invirtiendo su significado, al término racional. Para él sólo es una cuestión de apariencias y de denominaciones particularizadas a su práctica.

Cuando postula la idea de democracia que tenía, estatuto de fundación muy sólida en Wright, se refiere a esta como un "ideal democrático se transporta en el mito"(75) y por lo tanto asume aspectos más religiosos que sociales o políticos"(76), se ve claramente el camino por el que se desea hacer caminar a Wright, es decir desde su particular posición.

Encuentra muy condicionado a Wright por haberse formado este ámbito de la sociedad norteamericana de fines de siglo pasado, "una sociedad que creía firmemente en la misión de los pioneros"(77), niega la posibilidad de creer y de luchar por aquellos principios que Wright considera necesario para su "Proyecto"de sociedad.

No deja de reconocer, a pesar de las observaciones realizadas anteriormente, que aquella idea de "la democracia de Wright, basada sobre la relación individuo-naturaleza, se ha expresado en obras de alta poesía"(78), es decir aquella capacidad intrínseca de un creador de formas diferentes a las estatuídas e instituidas en su tiempo.

Procediendo a trabajar con otro autor, nos procuraremos a revisar el libro de Peter Collins publicado en 1965 y denominado "Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución 1750-1950"(79).

Su planteamiento se desarrolla a partir del criterio que "desde 1750 los arquitectos actuaron por motivaciones que no había tenido vigencia hasta entonces"(80), como el llegar a considerar que estos "ideales, reaparecieron en modos y combinaciones diversas durante los dos siglos siguientes"(81), por lo que plantea que "1750-1950 es un solo período arquitectónico en los que el arquitecto piensa las formas instintivamente e intenta justificarlos racionalmente"(82).

De lo anteriormente expuesto Collins dice que la "teoría de la arquitectura sólo puede ser estudiada en términos éticos o filosóficos"(83), por lo que él concuerda con César Daly en la posibilidad de realización de una "Historia filosófica de la arquitectura"(84) la cual debía ser "una historia de los pensamientos sobre la arquitectura, más que una historia de la arquitectura en sí"(85) por lo que esto caería en el otro extremo de un absoluto radicalizado, para una práctica que sobre su habitat realiza el hombre.

Insiste que esta ha sido una "idea de la que los arquitectos han estado tratando de lograr desde que empezó la edad moderna"(86) es decir en la posibilidad de corporizar un logos de la arquitectura en tanto que realidad materializada.

Collins dice que "lo que Wright entendió por Arquitectura orgánica (el subrayado es de Collina) no siempre resulta claro"(87), no se nota el esfuerzo por entenderlo al ubicarlo dentro de un contexto de un amplio estudio como el de su libro, por lo que trata de describirlo como algo que "para Wright significaba demasiadas cosas, forma de plantas, cristales, la posibilidad de crecimiento por suma asimétrica..."(88), en esto se encuentra apenas un rasgo de generalidades.

Concluireinos, con Collins al establecer en el una opinión relativizada en lo que esta limitación "significaba para él la arquitectura viviente; una arquitectura es la que las formas inútiles eran desechadas como parte de un proceso del crecimiento de la nación"(89), con ello se circunscribe el discurso Wrightiano en una minimización, que perjudica tanto al planteamiento de Wright como a la ambición enciclopédica de Collins.

En el caso de Nikolaus Pevsner con su libro "Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño"(90)de 1968, plantea la problemática en la creencia de que "hay soluciones de continuidad"(91) y afirma que "sin relojes, ni imprentas no habría siglo XX"(92), lo cual ha generado que la "comuninación de masas y producción masiva, se hallan entre las cosas que distinguen nuestro siglo"(93).

En este panorama del siglo XX descrito como el "siglo de las masas y de la velocidad de la locomoción"(94) comparecen la "ciencia, la tecnología, la locomoción de masas, la producción y el consumo, la comunicación en el campo de las artes visuales, el predominio de la arquitectura, predominio de la ciudad"(95), ante lo cual se interroga por el lugar; "¿dónde se esconden sus orígenes?(96).

Para Pevsner "la obra de Wright -a la edificada se refiere- no es por entero un logro estético"(97), consideración que debe situarse mas bien dentro de una apreciación formalista de la construcción de la arquitectura como actividad terminal de la misma, y desde ahí por supuesto que sería muy arriesgado y atrevido hablar de estética.

En la apreciación realizada respecto al *Guggenheim Museum en Nueva York*, la plantea como un "monumento a su arquitecto mejor que museo funcional"(98),un juicio que se instaura entre dos polaridades desarrolladas entre el narcisismo de su autor y el de la operatividad del objeto analizado. Esta no es una tarea de nuestro estudio y sólo la citamos como un referente, dada la escasa analítica sobre los planteamientos de Wright.

Termina considerando que la "Imaginación de Wright es una buena prueba de la fecundidad galesa"(99), es decir en este caso la analítica de Pevsner se afinca enel territorio de la antropología o de la etnología.

En un libro publicado en 1962, Reyner banham y cuyo título es el de "Guía de la arquitectura moderna"(100), indica las características de la arquitectura que se nueve al compás de su tiempo, "resulta siempre difícil para los espíritus timoratos que apenas si pueden ser algo más que simples amantes del arte"(101).

Apoyado en esta consideración anterior, plantea que "la arquitectura moderna representa un arte antiguo que trata de seguir al mismo ritmo de la evolución tecnológica que desde hace mucho tiempo ha trascendido las artesanías".

Tomando en cuenta esta dialéctica establecida anteriormente, situa al interior de la arquitectura moderna algo irreconciliable, es decir "la libertad individual con la maestría de la arquitectura"(102).

Todo este mecanismo enmarcado en la dificultad, en la evolución tecnológica, en la irreconciliabilidad, en la libertad individual y en la maestría le hacen exclamar de forma muy eufórica; "la arquitectura moderna ha muerto, ¡Viva la arquitectura moderna!"(103).

En la línea de lo dicho, considera que "apenas si se pue de clasificar como arquitectura moderna en cualquiera de sus estilos"(104), a la práctica realizada por Wright en sus edificios.

Afirma sentirse "derrotado por la constante retórica del propio maestro"(105), sin dejar vislumbrar un atisbo del porqué su planteamiento teórico lo denomina retórico, por lo que ha "convenido en aceptar una descripción mitológica de Frank Lloyd Wright, si aceptamos la idea de mito como la de

una narración de fábula o de ficción alegórica, es la de restarle importancia a toda una práctica de vida, de uno de los precursores del movimiento moderno en arquitectura.

En este texto Banham realiza una analítica de la obra de Wright desde un marco de solas adjetivaciones que desdican la intención de un libro que pretende sea orientativo para los no iniciados y no manipulador tendencioso con respecto a su autor.

En lo que respecta a Jürgen Joedicke en su libro "Arquitectura contemporánea"(106) de 1969, aclara que "al no ser el un historiador profesional de la arquitectura, este texto parte desde la óptica de un profesional que ejerce su actividad, y que es un observador atento, tanto de obras como de escritos".(107).

Joedicke observa como uno de los principales logros de Wright, el hecho postulado de que "la naturaleza interna de un problema arquitectónico lleva siempre consigo la solución"(108), lo que se ha constituido como "un método que ha conducido a un nuevo modo de pensar en arquitectura"(109), considerándolo desde este punto de vista como un proceso que puede ser tomado como referente de trabajo.

Reconoce el hecho de que la práctica de Wright es una "arquitectura cuya forma se origina de modo parecido a la de la naturaleza, en el cumplimiento de su realización"(110); esta estipulación lo hace reflexionar muy lejos de un mimetismo botanizante, por lo que aclara que la propuesta de Wright "nada tiene que ver con la imitación de las formas de la naturaleza".(111)

El autor ubica una de las características de la problemática, la de tener definido aquello que Wright denominó: *la naturaleza interna del problema* y que allí donde esta apremia "se alza el Wright teórico contra el Wright práctico"(112), este hecho lo hace fundante.

Pero a pesar de las características anteriormente citadas se estaba generando en los últimos años "la discrepancia entre la idea y la realidad"(113), lo cual estaba tan "desproporcionada que la combinación teórico-práctico amenazaba con desmoronarse".(114)

En Joedicke se aprecia un estado último de alerta ante tal situación, que en sus orígenes había permitido desarrollar todo aquel cuerpo consolidado que era la arquitectura de Wright.

Desde otro enfoque y planteamiento Giulio Carlo Argan en su trabajo titulado el "Arte moderno"(115) y publicado en 1970 insiste en su posición de "proyecto y destino", por lo que a lo largo del presente libro procurará determinar

La "medida y proceso por la cual el arte visivo ha concurrido a formar parte de la ideología y el sistema actual de la sociedad moderna".(116)

Se puede agregar una aclaración realizada por Argan en la que estipula que "la posición de Wright no es naturalista"(117), por lo que el planteamiento wrightiano estaría situado como que "la arquitectura orgánica debe ser tan natural como el conocimiento"(118), es decir que le es intrínseco e inherente a su principio de realización y de realidad.

Es por ello que considera "un error en el organicismo de Wright .., la manifestación incontrolada de los instintos para el brutalismo de la norma"(119), es decir como precursor de corrientes degenerativas de la práctica de la arquitectura que se presentarán como circunstancias de moda y que no afecta ni respeta la característica bajo la que surge una práctica.

Otra de las alternativas analíticas que se trabajaran es la de Charles Jencks, con su libro "Movimientos modernos en arquitectura"(120), de 1978.

En el Jencks considera como "utópicos"(121) los esquemas planteados por Wright y que además, todo esto se encuentra sustentado por la tesis de "haber proyectado un sistema

individualista"(122), en donde se apoyaba una "sociedad capitalista y una distinción de clases incorporaba".(123)

Establece además que su propuesta de una "arquitectura orgánica", es una "contraposición al método de diseño de la Beaux Arts"(124), es decir el problema se ubica en el territorio de lo a academizar.

Para Jencks "intentar entender el significado exacto para Wright del término orgánico es tan difícil como tratar de recoger en una sola idea toda su obra multiforme"(125), el cual se ve abrumado ante esta situación, hasta tratar pretender enumerar la cantidad de definiciones que procuró dar en una de sus conferencias, por lo que refiere a esto dice que "estableció definición tras definición cincuenta y una, en total sin lograr definirlo"(126), obviamente que una cantidad así abrumaría a cualquiera, pero de lo que se trataba era de plantear la vastedad de su concepción y no quedar reducido tan sólo a un mero definir.

Establece alguna que otra consideración con respecto a su *método* el cual lo consideraba como "más democrático ... puesto que quedaba más abierto a todos los proyectos"(127), reconociendo así una característica básica, el de posibilitar "ser construido por muchas geometrías".(128)

Según Jencks plantea con respecto a Wright, que éste "en su juventud hubiera rechazado las obras de su última época, si hubiera tenido la oportunidad de verlas"(129), aquello plantearía una interrogante sobre el desconocimiento de sus posibilidades y de la conciencia ética o estética que radicaba en el propio Wright y asignarle una dimensión estática a su planteamiento y no dinámica como el mismo había argumentado a lo largo de su carrera.

Si nos detenemos a observar los referentes a los cuales Jencks coloca como punto de partida para su planteamientos, podemos ver la manera en que hace alusión a Pevsner, sobre el que insiste que tiene muchas omisiones ideológicas"(130). Además indica que la "teoría de la arquitectura o se ha vuelto historicista o evolucionista"(131), lo que habría de tomar en cuenta es la actitud de propuesta de los creadores de las mismas.

Considera Jencks que los historiadores de la arquitectura se han vuelto "apologistas"(132) de la tradición, planteando así nuevamente la lucha contra las vanguardias, en tanto que propugnadoras de unos planteamientos, o en cuanto presencias efectivas en la praxis edificatorias.

Plantea como método de análisis, a la que ha dado en llamar su "historia"(133), en la cual deben considerarse la "multivalencia"(134) como el sistema a seguirse y por el cual se obtendrá una lectura adecuada de los hechos arquitectónicos, y que desde cuatro variables se posibilitará el descubrimiento de sus propiedades, considerándolas éstas como: " 1) *la creación imaginativa*, 2) *la combinación original de los elementos*, 3) *la relación entre los elementos que es causa de esta creación* y 4) *la modificación entre sí*."(135)

Apoyando a su criterio de *multivalencia*, se agrega el de "relevancia histórica"(136), como mecanismo de selección de los objetos de estudio.

Podría culminarse el análisis del referente de Jencks al situar de forma muy negativa su conclusión con respecto a la actitud de los pioneros del movimiento moderno en la que tipifica que "acaban creyendo en sus culturas retóricas y contradiciendo sus intenciones iniciales", se podía realizar un seguimiento de los pensamientos, para observar su evolución o involución, y en qué medida se realiza, y en que tendencia se perfila, pero ello es objetivo y tarea para otro tipo de trabajo diferente al presente.

Y para concluir esta revisión sobre los críticos observaremos el planteamiento de Paolo Portoghesi, con su libro publicado en 1980 y que se titula "Después de la arquitectura moderna".(137)

Para Portoghesi, tanto "Aalto como Wright, reivindicaron el gusto por la arquitectura y la necesidad del arbitrio poético"(138), como una consideración básica que se realiza en los inicios del movimiento moderno.

Considera que "Zevi ha servido de catalizador de una tendencia bastante más inspiradas en las frágiles formulaciones teóricas de Wright"(139), lo cual permite que se desdiga la capacidad de plantear ciertos postulados, que si bien no responden a una filosofía compleja y amplia, si no mas bien a posiciones que se esgrimen con todas las limitaciones de arquitectos, y no de teóricos o pensadores que tengan como oficio esta misión.

Alega Portoghesi que "traducir fórmulas verbales en arquitectura, siempre ha sido difícil"(140), si consideramos que traducir es expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra, es confundir los postulados y los objetivos que ellos cumplen y que en el caso de la arquitectura, es el de plantear una relación interpretativa de una posición argumentada esquemáticamente en ciertos principios a los que no se pretenden morfologizar miméticamente.

Con Portoghesi concluimos el análisis relativo a Frank Lloyd Wright, en cuanto a los críticos se refiere, y las consideraciones que sobre él han realizado diversos autores, en cuanto a sus postulados, tomados éstos como fuente del estudio que realizamos.

NOTAS.-**La crítica y 'Wright.-**

- 1.- Hitchcock, H-R y Johnson, Ph. El Estilo Internacional. Murcia, Galería librería Yerba, 1984.
- 2.- Hitchcock y Johnson. op. cit. pp.29-33
- 3.- Wright, Frank Lloyd. Testamento. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1961.
- 4.- Hitchcock y Johnson. Ibid. p. 40
- 5.- Pevsner, Nikolaus. Pioneros del diseño moderno. 3ª edic. Buenos Aires. Edic. Infinito, 1972.
- 6.- Pevsner, op. cit. p. 13
- 7.- Pevsner, op. cit. p. 13
- 8.- Pevsner, op. cit. p. 27
- 9.- Pevsner, op. cit. p. 216
- 10.- Pevsner, op. cit. p. 226
- 11.- Pevsner, op. cit. p. 226
- 12.- Pevsner, op. cit. p. 27
- 13.- Pevsner, op. cit. p. 28
- 14.- Pevsner, op. cit. p. 29
- 15.- Pevsner, op. cit. p. 214
- 16.- Pevsner, op. cit. p. 28
- 17.- Pevsner, op. cit. p. 215
- 18.- Pevsner, op. cit. p. 226
- 19.- Giedion, Sigfried. Espacio, tiempo y arquitectura. 4ª edic. Barcelona. edit. Científico-médica. 1968.
- 20.- Giedion, op. cit. p. V
- 21.- Giedion, op. cit. p. IX
- 22.- Giedion, op. cit. p. 413
- 23.- Giedion, op. cit. p. 413
- 24.- Giedion, op. cit. p. 413
- 25.- Giedion, op. cit. p. 421
- 26.- Giedion, op. cit. p. 424
- 27.- Giedion, op. cit. p. 425
- 28.- Giedion, op. cit. p. 431
- 29.- Giedion, op. cit. p. 431
- 30.- Giedion, op. cit. p. 431
- 31.- Giedion, op. cit. p. 431
- 32.- Giedion, op. cit. p. 442
- 33.- Giedion, op. cit. p. 442
- 34.- Giedion, op. cit. p. 442
- 35.- Hitchcock, Henry-Russel. Frank Lloyd Wright. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1978.
- 36.- Hitchcock, op. cit. p. 16
- 37.- Hitchcock, op. cit. p. 16
- 38.- Hitchcock, op. cit. p. 74
- 39.- Hitchcock, op. cit. p. 74
- 40.- Hitchcock, op. cit. p. 79
- 41.- Hitchcock, op. cit. p. 85
- 42.- Hitchcock, op. cit. p. 111
- 43.- Hitchcock, op. cit. p. 140
- 44.- Hitchcock, op. cit. p. 143
- 45.- Hitchcock, op. cit. p. 143
- 46.- Hitchcock, op. cit. p. 156
- 47.- Dorfles, Gillo. La Arquitectura Moderna. 1ª edic. Edit. Ariel. Barcelona. 1980
- 48.- Dorfles, op. cit. p. 5
- 49.- Dorfles, op. cit. p. 5
- 50.- Dorfles, op. cit. p. 83
- 51.- Dorfles, op. cit. p. 84
- 52.- Dorfles, op. cit. p. 86

- 53.- Dorfles, op. cit. p. 87
- 54.- Dorfles, op. cit. p. 87
- 55.- Blake, Peter. Maestros de la arquitectura. Buenos Aires. Edit. Victor Lerú. 1963
- 56.- Blake, op. cit. p. 4
- 57.- Blake, op. cit. p. 5
- 58.- Blake, op. cit. p. 61
- 59.- Blake, op. cit. p. 239
- 60.- Blake, op. cit. p. 240
- 61.- Blake, op. cit. p. 248
- 62.- Blake, op. cit. p. 263
- 63.- Blake, op. cit. p. 272
- 64.- Blake, op. cit. p. 272
- 65.- Blake, op. cit. p. 286
- 66.- Blake, op. cit. p. 291
- 67.- Argan, Giulo Carlo. Proyecto y destino. Caracas. Edic. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1969
- 68.- Argan, op. cit. p. 235
- 69.- Argan, op. cit. p. 237
- 70.- Argan, op. cit. p. 237
- 71.- Argan, op. cit. p. 237
- 72.- Argan, op. cit. p. 237
- 73.- Argan, op. cit. p. 238
- 74.- Argan, op. cit. p. 240
- 75.- Argan, op. cit. p. 245
- 76.- Argan, op. cit. p. 245
- 77.- Argan, op. cit. p. 248
- 78.- Argan, op. cit. p. 248
- 79.- Collins, George. Los ideales de la arquitectura mocterna. su evolución 1750-1950. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1970
- 80.- Collins, op. cit. p. 7
- 81.- Collins, op. cit. p. 9
- 82.- Collins, op. cit. p. 9
- 83.- Collins, op. cit. p. 10
- 84.- Collins, op. cit. p. 10
- 85.- Collins, op. cit. p. 10
- 86.- Collins, op. cit. p. 11
- 87.- Collins, op. cit. p. 158
- 88.- Collins, op. cit. p. 158
- 89.- Collins, op. cit. p. 158
- 90.- Pevsner, Nikolaus. Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño. Barcelona. Edit. Gustavo Gili.
- 91.- Pevsner, op. cit. p. 7
- 92.- Pevsner, op. cit. p. 7
- 93.- Pevsner, op. cit. p. 7
- 94.- Pevsner, op. cit. p. 7
- 95.- Pevsner, op. cit. p. 7
- 96.- Pevsner, op. cit. p. 8
- 97.- Pevsner, op. cit. p. 182
- 98.- Pevsner, op. cit. p. 185
- 99.- Pevsner, op. cit. p. 189
- 100.- Banham, Reyner. Guía de la arquitectura moderna. Barcelona. Edit. Itume. 1979
- 101.- Banham, op. cit. p. 3
- 102.- Banham, op. cit. p. 5
- 103.- Banham, op. cit. p. 5
- 104.- Banham, op. cit. p. 98
- 105.- Banham, op. cit. p. 103

- 106.- Jöedicke, Jurgen. Arquitectura contemporánea. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1970.
- 107.- Jöedicke, op. cit. p. 5
- 108.- Jöedicke, op. cit. p. 35
- 109.- Jöedicke, op. cit. p. 31
- 110.- Jöedicke, op. cit. p. 31
- 111.- Jöedicke, op. cit. p. 31
- 112.- Jöedicke, op. cit. p. 35
- 113.- Jöedicke, op. cit. p. 35
- 114.- Jöedicke, op. cit. p. 35
- 115.- Argan, Giulio Carlo. El arte moderno. 4^o edic. Valencia. Fernando Torres Edit. 1977.
- 116.- Argan, op. cit. p. XVI
- 117.- Argan, op. cit. p. 363
- 118.- Argan, op. cit. p. 364
- 119.- Argan, op. cit. p. 506
- 120.- Jencks, Charles. Movimiento Moderno en arquitectura. Madrid. H. Blume. edit. 1983.
- 121.- Jencks, op. cit. p. 61
- 122.- Jencks, op. cit. p. 61
- 123.- Jencks, op. cit. p. 61
- 124.- Jencks, op. cit. p. 109
- 125.- Jencks, op. cit. p. 124
- 126.- Jencks, op. cit. p. 124
- 127.- Jencks, op. cit. p. 125
- 128.- Jencks, op. cit. p. 125
- 129.- Jencks, op. cit. p. 140
- 130.- Jencks, op. cit. p. 12
- 131.- Jencks, op. cit. p. 12
- 132.- Jencks, op. cit. p. 12
- 133.- Jencks, op. cit. p. 27
- 134.- Jencks, op. cit. p. 27
- 135.- Jencks, op. cit. p. 26
- 136.- Jencks, op. cit. p. 27
- 137.- Portoghesi, Paolo. Después de la arquitectura moderna. 3^a Edic. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1984.
- 138.- Portoghesi, op. cit. p. 69
- 139.- Portoghesi, op. cit. p. 76
- 140.- Portoghesi, op. cit. p. 76

3.1.4. La Historia y Wright.-

Síntesis de las historias de la arquitectura con referencia a los planteamientos de Frank Lloyd Wright.

Hemos considerado la utilización de **las historias** de la arquitectura como una manera de proceder y así poder obtener un marco amplio de narración con referencia a un mismo sujeto de estudio, sin tratar de canalizar, en este momento, los diversos postulados planteados, ni el hilo argumental dentro de la cual se guían.

Lo que si trataremos como elemento de mecanismo metodológico es el conocimiento bajo la cual están desarrolladas estas historias y de ahí su particular manera de historizar los hechos propios, ser cada autor, de la práctica de la arquitectura.

En cuanto al análisis de las historias de la arquitectura, elaborada por los historiadores, procederemos de igual manera que la realizada con las críticas, es decir considerando el acto de publicación de las respectivas obras.

Así de esta manera iniciaremos nuestro análisis con el trabajo de Bruno Zevi, titulado "Historia de la Arquitectura moderna"(1), cuya primera edición data de 1950 y que fué puesta al día en 1973 con la ocasión de la publicación de "Espacios de la arquitectura moderna", la parte gráfica de la misma historia.

Este trabajo se sitúa "siguiendo las huellas de las últimas experiencias lingüísticas."(2) También observará que los libros de Pevsner y Giedion no estudian "el paso esencial de la fase funcionalista de los años treinta a la tendencia orgánica"(3) -centrada en la actividad espacial-. Zevi pretende que su historia evite el manierismo racionalista del "discurso sobre el discurso"(4) de los maestros, lo cual estaba reservado a una élite intelectual.

Insiste en que "desde el ocaso de la edad media ha faltado en la arquitectura un lenguaje que permitiese hablar de una manera corriente, escribir en una prosa informativa y no sólo en clave poética"(5), por lo que estas consideraciones están enmarcadas dentro de las tendencias preponderantes de la época en que fueron revisadas, es decir la semiótica y lo socio-económico, como variables predominantes del debate cultural de aquellos momentos.

La referencia de Zevi con respecto a la obra escrita de Wright se ubica como la búsqueda satisfactoria de su edificación y de su lenguaje que pretende encontrar; es por ello que dice, "de los textos de Wright, surge dinámicamente, del interior al exterior, rehuyendo figuras perimetrales cerradas, hechando raíces en el suelo, favoreciendo un diálogo entre objeto y paisaje"(6), se puede apreciar así toda una alegoría justificadora de su búsqueda, una conducción de intenciones, un hacerlo caminar su camino.

Así, cuando Zevi alude al "uso del término orgánico" lo plantea como el término que "está preñado de sobre entendidos que es preciso desvirtuar"(7), siempre y cuando la desvirtuación se realice a partir de los propios postulados, no como exégesis o alegorías de escritos, sino para ser no sólo entendido, sino comprendido, como diría José Gaos en la "introducción a ser y tiempo"(8), en cuanto que el comprender no es fruto del andar oyendo, ni del estar mirando, como tampoco lo es del mucho hablar. No se trata tan sólo de desvirtuarlas como "elementos de metáforas"(9), sino observar la magnitud, intensidad y sentido de la misma y la esencia que en ella se sitúa como posibilitante poético de esta propuesta de arquitectura que él denominó "orgánica".

En cuanto a la referencia que hace a la "poética orgánica"(10), Zevi se refiere a ella "en el significado moderno"(11) y que "no tiene nada en común con ese tipo de proyecciones con las que guía y domina el edificio"(12), he aquí el ejemplo de la tendencioso y del guiar y manipular el historiar, ya que en el juicio se confunden poética, con poetizar y con noema, tiene tres instancias de un mismo objeto, pero con diferentes significados.

En Zevi se trata de aclarar el término orgánico "como un atributo que se funda en una idea social, no en una intencionalidad figurativa... una arquitectura encaminada a ser antes que humanística, humana"(13). Aquí el planteamiento Wrightiano se ve inducido por derroteros muy diversos, donde la idea de América, de democracia, de individualidad, de integridad de naturaleza, etc., se ven reducidas a la idea de "simple atributo".

En su deseo lingüístico Zevi procurará articular el planteamiento Wrightiano en una gramática generadora, como lo hizo en su "lenguaje de la arquitectura moderna"(14), en donde lo orgánico que era la base de una poética, quería ser reducida a una mecánica manera de posibilitar un versificar organicista, como si sólo se tratara de aquello.

Esta insistencia Zeviana de un "lenguaje espacial", es decir "una mera cosa"(15), es lo que ofrece la única clave idónea para captar en lo más íntimo la poética de Wright"(16) allí en Wright, en lo orgánico y en su poética lo han sitiado y desde allí deberá rendir y mostrar su eficiencia en caso de tenerla.

Para Zevi la analítica utilizada, por otros historiadores y críticos de las tipologías, no permitiría ésta una lectura adecuada de la obra de Wright, ya que la trayectoria espacial no puede fraccionarse.

Se dice que Wright "comenta constantemente sus obras, aunque no se puede hablar de principio en el mismo sentido"(17), en el caso de Wright se puede decir que hay principios explícitos tanto en el "futuro de la arquitectura", como en "testamento", como en "la ciudad viviente", pero no entendidos estos como univocidades y reglas de ejecución, sino, como elementos de interpretación; entonces el hecho radicaría no sólo en entender, sino también en el comprender y sobre todo en el interpretar.

Cuando Zevi plantea que "todos los enunciados de Wright parten del espacio y se cierran en la exploración de su dinámica temporal"(18), con ella se ha universalizado el planteamiento orgánico de Wright y de esta manera se radicaría una sitialidad muy rigurosa que no corresponde a su propuesta orgánica y dinámica.

Concluiría Zevi que "sería difícil encontrar un ejemplo de la intuición profunda de Husserl, mas claro, mas evidente, mas convincente que en la obra de Wright"(19). Consideramos muy arriesgado una parametrización de correspondencia entre la filosofía fenomenológica de Husserl y la arquitectura orgánica de Wright, lo que bien se podría intentar sería la realización de una investigación entre las "ideas", "las meditaciones", "las investigaciones" con la obra escrita de Wright, es decir con "el futuro", "el testamento", "la ciudad viviente", y desde allí situar sus correspondencias en caso de haberlas o también podemos llegar a considerar que fué una frase aventurada de Zevi en su deseo de dar "rigurosidad científica"(20) a su analítica histórica.

A continuación trabajaremos a otro de los "clásicos" de la historia de la arquitectura como es el libro de Leonardo Benévolo y que se titula "Historia de la arquitectura moderna" y que ya ha tenido varias ediciones y correcciones y puestas al día.

Cuando Leonardo Benévolo en su "Historia de la arquitectura moderna"(21), publicada en 1958, emprende la tarea del historiar, lo que hace considerando que esta actividad "debe... remontarse en el pasado tanto cuanto sea necesario, para completar el conocimiento del presente"(22), de forma tal que así se tendrá una amplia visión de la situación a escribir con lo que se tendrá "ampliar el campo de observación y someter directamente a examen múltiples hechos técnicos, sociales y económicos"(23), procurando la realización de una historia arqueologizante y erudita, que no se permita dejar ningún cabo suelto en su afán universalista de la descripción de ciertos hechos.

Considerada así, se inaugura como una empresa monumental a realizar y a cobrar la magnitud de las mismas obras historizadas.

En Benévolo se descubre el criterio de que el "movimiento moderno está arraigado profundamente a la tradición cultural europea"(24) siendo de esta manera se podrá preveer una fundamentación panarquitectónica o panartística y totalizante por parte de aquella vanguardia de principios de siglo, alejándose de su principio inicial de la diferenciabilidad de su práctica respecto a lo anterior. En este contexto esbozado, "la palabra arquitectura"(25) es atribuido el significado mas amplio posible, y esta posibilidad se demarcaría en una definición dada por William Morris en 1881.

Debida a la posibilidad de cambio de los contextos en la que se encuentra inmersa la arquitectura, prevee la circunstancia de que "el propio desarrollo histórico señalará cual es el valor que debemos dar hoy a esta ilustre y tradicional noción de arquitectura."(26)

En Benévolo se determina que la "arquitectura tiene el objetivo de transmitir en idéntica medida a todos los hombres ciertas oportunidades culturales"(27), es decir que en ella se potencia un acto comunicante fundamental dentro de cualquier sistema social. De aquí la circunstancia del proyectar otro criterio como el de considerar que "la arquitectura moderna nace en virtud de los cambios técnicos, sociales y culturales ligados a la revolución industrial"(28), es decir sustentada en la idea de progreso.

Benévolo arriesga su tesis al plantear que la arquitectura moderna se inicia a partir de la postguerra de Waterloo y cuando William Morris inicia su práctica profesional en 1862, datos que son reales, pero no lo suficientemente justificados para ser utilizados como caracterizaciones universales.

Plantea que "la arquitectura moderna implica no sólo un nuevo repertorio de formas, sino un nuevo modo de pensar al que todavía no se han calculado sus consecuencias"(29), dicho esto se puede expresar que en Benévolo existe la idea de apoyo, de que la arquitectura aparte de su morfologías tenía tantas ideas o conceptos de apoyo.

Para Benévolo "el adjetivo orgánico se aplica a cualquier forma de organización donde se tenía en cuenta este principio"(30), debemos decir que esta opinión está marcada de rasgos de espontaneidad o de arbitrariedad dentro de la concepción de Wright y que éste tenía respecto de lo orgánico, por lo que es un orden de pura sustantivación, es una relación más exigente de un principio fundamental, pero reitera que "no merece la pena analizar estas afirmaciones teóricas, saturadas de una abstracción propia del siglo XVIII"(31), pareciera que en Benévolo predomina en este caso el signante de la letra y no realmente su espíritu donde radicaba su esencia, su pensar o su filosofía.

Propio de estas ideas considera también que "los proyectos de Wright nacen, por el contrario de golpe con feliz desenvoltura"(32), aclarando los términos habría que precisarse que no se trata de un azar, sino mas bien de un producto, un resultado. Insistiendo en ello plantea que las "discontinuidades pueden atribuirse a la abundancia de la producción de wright"(33), esto merecería decir que de lo que trataba Wright no era generar "un estilo" que esté caracterizado por sus continuidades, si no mas bien "el estilo" que le permitiría desarrollar multiplicidades.

Considera a Wright como un "portador de un mensaje a aceptar o combatir, la arquitectura orgánica, considerada como alternativa del movimiento moderno"(34), visto desde esta óptica lo más adecuado sería el procurar comprender la idea que subyacía bajo la arquitectura orgánica y así después posicionarse en aceptación o en rechazo; y en situación relativa considerar la arquitectura orgánica como "alternativa del movimiento moderno"(35), es hablar de divisiones territoriales, de competiciones, de estilos, de modas, en circunstancias plagadas de elementos aligerados, consideramos que el análisis no debe ir por ahí y que necesita ser replanteado.

En cambio cuando Benévolo se refiere a que "diversos autores americanos identifican lo orgánico con lo americano"(36), sería oportuno el decantar el propio planteamiento wrightiano de sus obras escritas y en especial de *Testamento*, en donde se perfila y desarrolla el argumento para que no sea confundido tan sólo como un manierismo de trazo naturalista biológico.

Cuando Wright se permite el poder solucionar aspectos inherentes de su arquitectura refiriéndolas a "nuevas" proposiciones, a nuevas alternativas, es cuando se evidencia su capacidad de arquitecto y no queda más que reconocer a Benévolo que su arquitectura tiene el excepcional valor de plantear nuevas exigencias, aunque en ella "la espontaneidad disminuye aún mas, sustituida por un esfuerzo de tipo intelectual y una mordaz preocupación polémica"(37), entonces es precisamente cuando Wright se desarrolla integramente, totalmente.

Dennis Sharp publica su "Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX"(38) en el año 1972, en donde planteaba la "necesidad de una crónica visual dispuesta en secuencia cronológica".(39)

Es por ello que el "libro es una selección esencialmente personal"(40), por lo que el advierte el hecho de que está "basada en mi lectura y mi interpretación del cambiante escenario arquitectónico de este siglo".(41)

Aclara también el hecho de que "este libro debe considerarse una antología personal"(42), por lo que entonces "muchos lectores piensen que me he mostrado demasiado partidista o excesivamente especulativo".(43)

Sharp adopta muchas precauciones, antes de entrar en la presentación de su trabajo y de una visión del historiador, en la cual el no desearía cometer, por lo que dice "estar convencido que el historiador, cuando penetra en un período para analizarlo, adopta el papel del empleado de una casa de mudanzas que se afana en empaquetar y etiquetar todos los objetos que han de enviarse al almacén".(44)

Prevee también las diferentes características bajo la cual se encuentra una época y que deben ser tomadas en cuenta, por lo que reconoce que "la situación actual sigue siendo confusa, incluso caótica"(45), y que al interior de estas circunstancias se dan "las numerosas discusiones sobre valores y significación, estilos, formas de vida, nuevos métodos y manerimos, sobre las complejidades y contradicciones del papel del arquitecto y las exigencias de la sociedad en que trabaja, provocan escisión tras escisión".(46)

Vistas todas estas características y circunstancias, Sharp dice que el "ha intentado resaltar en este libro algunos de estos cambios de énfasis, al menos en la medida en que pueden interpretarse a través de edificios reales"(47), como los que se pueden observar en el desarrollo de su trabajo.

Sharp en las referencias a Wright decía que esta hablaba en "In the cause on architecture ... que la práctica de la arquitectura hundía sus raíces en la relación forma-función y de su indispensable conexión con los aspectos orgánicos de la naturaleza"(48), por lo que aún se observa el preconcepto establecido en su juicio como la relación canónica de forma-función.

Para Sharp existe la consideración con respecto a Wright de que "los edificios construidos... le daban la oportunidad de consolidar sus teorías sobre el funcionalismo orgánico"(49), cae como vemos también en el pecado por él previsto, el de la clasificación y calificación de la práctica wrightiana, la que corre el peligro de estar ironizada o simplemente correr una suerte de catálogo.

Por último estima que Wright "defendió la unicidad de su idea orgánica"(50), que se situaba en la forma que él concebía como lo relativo a su propia naturaleza, pero no la de un naturalismo de corte vitalista, sino como "la causa interior de toda causa y efecto".(51)

En 1975 Renato De Fusco publica su "Historia de la arquitectura contemporánea"(52), en la que trata de "resumir en forma sencilla algo que es complejo, e identificar principios comunes a obras, tendencias y experiencias diversas... son los objetivos fundamentales de este libro"(53).

La historia por el desarrollada plantea y "refleja una teoría de la arquitectura y una metodología historiográfica analizadas y descritas ya en otro de mis ensayos"(54), además el trabajo cumple el objetivo casi exclusivo de ser un texto con fines didácticos.

También establece varias premisas en las que se basa la realización de la presente obra, como el ser la primera referida al "título del libro, cuando se habla de historia de la arquitectura contemporánea y no moderna."(55) De esta manera dice "estudiar la historia de la arquitectura contemporánea a través del entendimiento crítico de la situación actual para enriquecer el conocimiento analítico de las obras que se van produciendo continuamente y para identificar en código, un lenguaje arquitectónico adaptable también a los edificios que estamos proyectando."(56)

Si el conocimiento de la práctica de la arquitectura está relacionado con el referente anterior, piensa oportuno el considerar una segunda premisa, la cual se refiere particularmente "al término reducción, la cual denota no sólo una actividad de simplificación, sino también otra que trata de captar la organización básica de los fenómenos, su significación y su estructura"(57), observando que "el término estructura nos lleva a la tercera premisa del libro y al modo en que éste ha tomado forma y se ha organizado."(58)

Su primera consideración respecto a la arquitectura orgánica, es la de plantear que esta "constituye una actitud cultural peculiar y autónoma"(59), por tanto se podría revisar la idea bajo la que se apoya su concepto de cultura y en particular en lo que tiene de relación con lo americano y que ésta tiene la característica de ser autónoma.

De Fusco dice que la teoría wrightiana posee "algunas características de aquella simbología psico-fisiológica teorizada por algunos autores de la empatía (einfühlung) como lo plantea en su libro "la idea de arquitectura"(60) publicado en 1968. Insiste además que la "poética de Wright... encuentra una correspondencia exacta en la raumgestaltung europea de Schmarsow"(61), tratados en el mismo libro. Si bien no se puede evitar una analítica comparativa de este tipo y una posible influencia por corrientes teóricas, había que determinar el grado de influencia y no tan solo por un prurito de pretender taxonomizar y jerarquizar todo, procurando así tenerlo todo al alcance, todo al sometimiento de un orden preestablecido, que en arquitectura se lo ha dado en llamar ya sea modelo, tipo o estilo.

Se realiza una observación a Wright diciendo que "en la naturaleza abundan las formas curvilíneas, pero las de wright carecen de la fluidez cóncavo-convexa de las formas naturales"(62), con ello se demuestra que De Fusco es de aquellos críticos o historiadores que no llegan a entender el discurso wrightiano y en consecuencia nunca se llegaron a enterar definitivamente que era lo propio que Wright denominaba naturaleza, obviamente no el botanismo de las plantas, sino la esencia interior de toda causa y efecto.

En su afán de clasificarlo todo, como diría Sharp, De Fusco califica a Wright como a una persona que experimenta adhesión al espíritu y la letra del protorracionalismo entendido este como actitud, estilo, moda, conocimiento o taxonomía.

Descubre en Wright la "capacidad de recoger y de apropiarse de los logros del mejor racionalismo"(63), obviamente se refiere en este caso a aquel mecanismo deductivo inaugurado en la relación forma-función.

Considera De Fusco que en Wright también se da una anticipación de la dimensión utópica de la arquitectura, con ello se pone en evidencia la idea de cosificación materializada que debe tener la arquitectura, suprimiendo o minimizando la posibilidad creadora de la arquitectura y por ende de los arquitectos o acaso utopía, era su idea de Broadacre City, reconocida como totalmente válida para historiadores como Segre, o acaso una dimensión de ensoñación o fantasía, como el edicio Illinois de una milla de altura.

Cuando se dice "que uno de los valores principales de la obra de wright es el sintáctico y no menos que el morfológico"(64), en este punto se observa el deseo de semiotizar la práctica interpretativa wrightiana de su concepto de arquitectura orgánica y de la caracterización formal que en él tuvo, y que presenta en sus proyectos y construcciones, debiéndose considerar que la semiótica en tanto que práctica, producto de la lingüística tiene sus propias capacidades, y que si bien se puede utilizar como técnica de análisis, no se debe pretender que se constituya en razón creática en relación a la práctica de la arquitectura.

Por último agregara De Fusco, que "faltaría ahora por explicar toda su obra teórica, sus teorías que son en cualquier caso autobiográficas"(65), con ello no se puede dejar mas en claro que todos estos comentarios emitidos anteriormente, sólo han sido lanzados desde un sólo punto de vista en el que se tendería a la reducción perceptual de las formas observadas, utilizamos el término con el mismo significado que él le otorgó en uno de sus trabajos y donde el juicio dado no ha estado fundamentado en una relación dialéctica teoría-praxis o acaso se parte del perjuicio y del perjuicio de que en su arquitectura no hubo tal relación fundante.

En el año de 1976, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, publicaron su libro " Arquitectura Contemporánea"(66), que se constituiría en otra historia de la arquitectura contemporánea, basada en la consideración previa de que las historias de la arquitectura habían generado uno "progresiva pérdida de identidad"(67), y debido a ello se debía potenciar una lectura que permita una "recuperación de identidad."(68)

Consideran estos autores que el Movimiento Moderno se constituyó en una "tentativa de acreditar una colectiva y teleológica doctrina de la nueva arquitectura"(69),por lo que a su vez se generó "una fábula consolatoria, pero inoperante"(70), de lo que se observa que se ha determinado una teoría de la finitud y de la retórica de parte de elementos que generó el movimiento moderno, al entender de estos autores.

Tafuri y Dal Co, indican que lo que interesa al presente libro es el de "seguir de modo específico el cambio de la tradicional división del trabajo"(71),en cuanto a la práctica de lo arquitectónico se refiere, para lo cual se apoyarán en el enfoque marxista.

Afirman respecto al planteamiento establecido por las vanguardias, y que en arquitectura existieron también sus representantes, que escribieron sus manifiestos, lo cual permite ver "como la antigüedad propia de la metáfora puede aludir en nuevos órdenes y ofrecerse, como instrumentos prevalentes."(72)Se podría establecer un análisis propio, relativo al papel de la metáfora en el discurso y la práctica de la arquitectura, lo cual no es tema del presente trabajo y que lo retomaremos en otra oportunidad.

Califican el intento del Movimiento Moderno como un "esfuerzo por introducir una nueva revolución copernicana en el ámbito de la disciplina arquitectónica, generada por Loos, Mies, Le vorbusier, etc..."(73). Pareciera querer negarse la oportunidad de cambiar el rumbo de la práctica de la arquitectura, como se estaba realizando hasta esa época, o se genera la impresión de no estar de a cuerdo con el proceso realizado.

Plantear que es "necesario atravesar la historia de la arquitectura para conocerla"(74), con el objetivo de entre otras cosas el de "restituir el trabajo intelectual de frente a descubrir la fase comunicativa del objeto"(75), y llegar a determinar "el nuevo peso que asume la organización de la esfera productiva en la gestión del espacio urbano".(76)

De esta manera se plantean los indicios necesarios para la realización de la presente historia, a los cuales califican de "muchos inicios para nuestra múltiple historia".(77)

Apoyados en las circunstancias anteriormente expuestas se plantea que Wright en su relación con sus predecesores americanos "predispone una identificación inmediata de arquitectura orgánica con sociedad orgánica."(78)

Se dice que en Wright radica la idea de "todo elemento lingüístico antieuropeo (anticlásico) está llamado, lógicamente, a entrar en su repertorio"(79), por lo que pareciera ser sólo una suerte de oposición, a un supuesto tipo de colonialismo cultural.

Piensen que "la contradicción de Wright es la misma de Walt Whitman "¿me contradigo?, si me contradigo"(80), sería la respuesta de whitman en la estrofa cincuenta y uno del "canto. de mi mismo" de su libro *Hojas de hierba*. Se podría preguntar a quienes hacen uso del método materialista dialéctico, si acaso la contradicción no es una de las categorías del método, que permite aclarar la validez de una respuesta?.

Para ellos "el aristocrático redescubrimiento de la naturaleza... deja transmigrar la arquitectura al imperio de la superestructura"(81), por lo que se observa el deslizamiento de ciertas categorías para la interpretación y lectura de su circunstancia, y de tratar ver a qué desean, y así se posibilita la desubicación de un discurso y una práctica, en las cuales no estuvo "quizás" inmersa el deseo de llevar a la arquitectura al artilugio del manejo de la superestructura. Tafuri y Dal Co expresan que Wright intenta en "su lenguaje hablar al pueblo norteamericano de una nueva utopía"(82), se referirán acaso a la de la democracia, a la de lo orgánico, a la de la naturaleza, a lo de lo americano, a todo aquello que es propio de esta sociedad y que no se puede mirar desde el otro lado del océano y establecer la validez de su práctica, como lo describiría Baudrillard en su libro "América".(83)

Así mismo piensan que Wright es "el más directo descendiente de los ideales originarios de la nación, el más fiel intérprete de la american democracy"(84), lo que habría que interrogarse es de qué otro sistema puede resultar propagador, después de haber vivido diferentes circunstancias personales o en su país como lo fueron el crack de 1929, y las dos guerras mundiales, entre otras situaciones.

Preveen que la intención de Wright es la de haber "decidido a hacer planear sobre la tierra sus metáforas de un futuro electrónico"(85), pareciera ser que la dimensión teleológica les fue transmutada a los autores y no supieron preveer la posibilidad de los avances científicos, que aquello ya es presente en 1987.

Por último en su afán de plantear un futuro aséptico, con un escenario *marxista* y con ciertas dosis de proteccionismo paternalista, pretenden hacer creer que los escritos de Wright, en los que no se refieren indicativamente en ninguno en particular, en mano de los "jóvenes sólo pueden, parecerles herméticos o simplemente inservibles"(86), lo que sólo cabría pensar de que ciertos postulados no tienen claves de aperturas, y lo que se podría pensar negativamente en la idea de que hubieran sido escritos para que nadie los entendiese, y al menos no se conoce que nadie escriba con esta intención.

En 1979, Christian Norberg-Schulz publica su libro "Arquitectura Occidental"(87) y cuyo subtítulo "la arquitectura como historia de formas significativas"(88), se constituían en una nueva historia de la arquitectura y en la que se parte de la idea de considerar a la "arquitectura como un fenómeno concreto."(89)

En sus consideraciones Norberg-Schulz indica que la "arquitectura trasciende las necesidades prácticas y la economía"(90), por lo que esta *se ocupa de significados existenciales*, de forma tal que las "formas espaciales en arquitectura, no son ni euclidianas, ni einstenianas"(91), por lo que afirma que "la arquitectura debe entenderse en términos de formas significativas".(92)

El presente trabajo se encuentra desarrollado en concordancia con los postulados planteados en otra obra suya titulada "existencia, espacio y arquitectura" de 1971, a la cual nos remitimos como referencia conceptual.

Una consideración esbozada por Norberg-Schulz radica en el hecho de plantear que "las arquitecturas, forma espacial significa lugar, recorrido y área o sea la estructura concreta del ambiente humano."(93)

En relación a lo anteriormente planteado podemos observar dos juicios importantes con respecto al planteamiento wrightiano:

El primero es el de considerar haberse "hallado una nueva gramática de la articulación espacial"(94), lo que nos conduciría a pensar la búsqueda de la arquitectura como lenguaje y estructurada en un habla que debe ser decodificada para ser aprehendida y entendida, por lo que observamos que el trabajo se encuentra tocado por aquel intento de los años setenta, en el que la semiología invadió el campo de las diversas prácticas del arte y de la cual la arquitectura no fue la excepción.

La segunda consideración es la que expresa que la obra de Wright es una "interpretación moderna a los significados fundamentales del espacio existencial"(95), por lo tanto observamos muy claramente definidos los rangos por donde se conduce la analítica del discurso de Norberg-Schulz, por lo que habría que estudiar cuáles son los mecanismos y de qué manera se presentan en la obra de Wright, las circunstancias propias del espacio existencial, de la existencia en el espacio, o de los existencialistas que se posibilitan como espacio, por lo que habría que recorrer la analítica de las existencias, de Hegel a Sartre, pasando obviamente por Husserl y Heidegger y sin olvidar por supuesto una consideración respecto a Schopenhauer, Kierkegaard entre otros.

A continuación revisaremos las ideas planteadas por Kenneth Frampton, planteadas en su libro "Historia crítica de la arquitectura moderna"(96), que se publica en 1980, en las que empieza considerando que "las condiciones necesarias para la arquitectura moderna aparecieron en algún momento entre Claude Perrault sobre la validez universal de las proposiciones vitruvianas y la escisión definitiva entre ingeniería y arquitectura en 1747"(97), por lo que vemos que la triangulación se ubica en un período que indicaría el nacimiento de la arquitectura moderna o contemporánea.

Entre las observaciones realizadas por el propio Frampton en cuanto a la elaboración de una historia de la arquitectura estarían la del "material que debe incluirse en la misma"(98), y la de poder "mantener cierta consistencia a la interpretación de los hechos"(99); y que además esta consistencia estaría dada por la información priorizada sobre la interpretación.

Por lo que deberá tenerse en consideración en el estudio de la obra que "no todo ha sido estudiado con el mismo grado de profundidad por lo que la postura interpretativa ha variado según el sujeto considerado"(100), por lo que ya se puede ver ciertos factores de escogitamiento y selección, que necesariamente apuntan a una tendencia o preferencia particular o a una intención en general.

Existen en Frampton unas consideraciones particulares como las de plantear que "la historia de la arquitectura moderna se refiere tanto a la conciencia y al intento polémico como a los propios edificios"(101), por lo que existe en Frampton la necesidad de establecer una apertura a la lectura de la arquitectura en toda su amplitud y extensión.

Reconoce Frampton el haber "sido influenciado por una interpretación marxista de la historia... , aunque no se ha aplicado ninguno de los métodos establecidos"(102), por lo cual se convierte en una muy sui generis aplicación de la dialéctica materialista y que a su vez se ve matizada por su "afinidad crítica a la escuela de Frankfurt"(103), lo que él llama "haber coloreado mi visión"(104). Aquí se podría apreciar la heterogeneidad de fundamentos que radican en un texto, y que luego éste se convierte en aura para quienes desconocen su origen y se convierte en algo categorial.

En Frampton encontramos planteado con referencia a Wright el hecho de citar que en él se acentuó "la visión exótica que inspira los principios de su carrera"(105) así se tendrá cuidado

cuando se quiera aclarar la idea de lo exótico que pueda haber en un autor por el hecho de proponer una teoría con determinadas características.

Considerar "la palabra orgánico como algo que llegó a significar el uso del voladizo en hormigón, como si se tratase de una forma natural, arbórea"(106), se observa el esfuerzo de Frampton por realizar una sinonimia entre orgánico y forma arbórea, y no se da la posibilidad del uso de la metáfora de ciertas palabras incluídas en el discurso Wrightiano, pero tan solo lo considera como una "ampliación directa de la metáfora vitalista de Sullivan del germen seminal"(107) esbozada en un libro denominado "un sistema de ornamento arquitectónico"(108). Un estudio se podría realizar sobre la idea de metáfora que se sitúa en el discurso de Frampton.

Éste considera también que "el concepto de arquitectura orgánica en Wright siempre rehuyó de una definición precisa"(109), se exige una concreción conceptual de la cual se pueda asir perfectamente la obra de Wright.

En 1982 William Curtis publica su historia bajo el título "La arquitectura moderna desde 1900"(110), y trata de realizar una nueva, otra o diferente lectura de las manifestaciones de la arquitectura contemporánea, exponiendo que "el historiador que comienza a escribir una historia de la arquitectura moderna estará describiendo e interpretando unas tradiciones que aún no han llegado a su fin."(111)

Establece así mismo otra consideración preliminar en la que expone que "los primeros historiadores de la arquitectura moderna (quizá se les debiera llamar mitógrafos) se inclinaron por aislar el tema, por simplificarlo por realizar su singularidad con objeto de mostrar lo distinta que era la nueva criatura respecto a sus predecesores".(112)

Además considera aquella arquitectura moderna se encuentra actualmente en otra fase crítica, en la que muchas de sus doctrinas subyacentes están siendo cuestionadas y rechazadas"(113), por lo que ingresa en la valoración que sobre la práctica profesional se ha realizado en estos últimos diez años.

Se encuentra en la intención de Curtis el "intentar mostrar lo que la arquitectura moderna puede significar en los lugares remotos de un mundo en rápida transformación"(114), en tratar de lograr un conocimiento crítico de la arquitectura.

Así desde estos parámetros Curtis se ubicará y resaltaré la "metáfora del árbol ... en implicaciones de orden y enraizamiento pero con capacidad de crecimiento y cambio"(115) por lo que en él se da el criterio de la metáfora como base de análisis, pero con ciertas connotaciones no muy propias del discurso wrightiano.

Procuró observar también el criterio de que era "una arquitectura que modulaba el espacio y la cargaba de un carácter espiritual"(116), quizá se podrá arriesgar a estipular que el criterio de lo espiritual en Frampton apuntaba más en dirección de la idea de lo místico, un poco desconcertante en cuanto a algo no muy bien definido en los términos de lo que se debe entender como tal.

Continuaría esbozando la idea de que aquellos planteamientos no eran sino "las máximas conocidas de Wright relativas a la integración de la arquitectura y de la naturaleza", se dejan fluir en una no muy marcada intención de aprendizaje del planteamiento de Wright, lo que haría es minimizar la idea del autor, o la futilización de las mismas.

Curtis intentará sintetizar el planteamiento wrightiano desde el asumir el *ideal orgánico, con su énfasis en la vitalidad de expresión interna, en la fusión de la estructura, la función y la idea, y en la inspiración de las formas naturales*, la que conllevaría implícito el esfuerzo de síntesis que tendería a una minimización o estandarización del planteamiento, y que de una u otra manera se observaría como "*una filosofía de la vida*" y no con la amplitud que Wright le otorgaba.

Un último intento de realizar una historia de la arquitectura, es la que ha escrito Roberto Segre y que se publicará en 1985 con el título de "Historia de la arquitectura y del Urbanismo, países desarrollados siglos XIX y XX"(117), en la que se indica que "el énfasis del análisis fué dirigido hacia los contenidos conceptuales, hacia la significación cultural de cada ejemplo dentro de su contexto histórico"(118), generándose así la circunstancia preferencial del análisis, hacia la definición y el medio en que se convierte una obra.

Además Segre considera que "resultan estériles los patrones universales sobre la naturaleza estética de las realizaciones estructuradas sin las referencias concretas a la sociedad que las formula, o sea a las clases sociales usufructuarias o no de espacios o edificios"(119), así de esta manera intenta situar otra característica referencial de la obra en cuanto a lo estético, que bien debiera ser aclarado, ya que esta se encuentra situada bajo una concepción marxista, no sólo estética sino que también político-ideológica, y el modo en que es desarrollada su razonamiento argumental.

Así mismo desde su posición marxista Segre determina que de lo que "se trata es de asumir la historia como proceso de concetualización surgido de una realidad socio-económica-cultural concreta, que define las soluciones implícitas en el sistema ambiental que la comunidad requiere para su desarrollo"(120), por lo que se acentúa el deseo de una posibilidad de realizar el estudio de la arquitectura desde otra óptica diferente a la que se utiliza con frecuencia.

El mecanismo que ha utilizado Segre se basa en dos instancias que serían: la primera que corresponde a la interpretación de la obra analizada, y la segunda la de aspirar extraer los significados conceptuales de dichas formas"(121), ya que con ellas se tendrían un conocimiento mas idóneo del estudio de la arquitectura y que se esboza en el trabajo.

Y la última declaración y reconocimiento simultáneo es la de establecer que "esta es una historia comprometida con un enfoque científico, que condiciona el estudio de la evolución de las estructuras ambientales a lo largo de dos siglos"(122), con lo que efectuará una corroboración de su posición ideológica, y desde donde se efectúa el estudio y de no poder ser confundida con otros estudios anteriores.

De lo expuesto anteriormente diría ahora Segre con respecto a lo estudiado propiamente dicho, de que "Wright expresa los valores culturales de un grupo social concreto"(123), como lo es el pueblo americano, el usoniano diría Wright, que es donde se desarrolla la obra de Wright y desde donde se establecen sus consideraciones y vivencias, y desde la cual se estructura su idea de democracia y de orgánico.

Segre plantea así mismo que toda la obra de Wright se sustenta "bajo el rótulo de orgánica"(124), lo cual sería de indicar la manera peyorativa que se adjudica a la palabra rótulo, como instancia emblemática de algo sin sustancia y que no encontraría en la producción de Wright nada esencial, ni esenciado.

Otra consideración de Segre es la de estipular que "la valoración estética del hábitat ... el único escape a la búsqueda de la identidad cultural"(125), visto de esa manera es pretender realizar una dolarización del estudio realizado por Segre en una tendencia opuesta al formalismo y sin permitir el posibilitante del criterio estético como pensar abierto y dinámico, en el cual se encuentra implícita la mas variada circunstancia del hecho social, lo cual se podría insinuar talvez como una factorización radicalizada y tendenciosa del estudio que se realiza.

De esta forma consideramos haber cubierto de una u otra manera el amplio espectro de estudios realizados, ya sea por críticos o historiadores con respecto a los planteamientos teóricos de Wright. En él se han incluido todos aquellos autores que de una u otra manera se han constituido en continuos elementos de referencias dentro del estudio de la arquitectura moderna.

NOTAS.-**La historia y Wright.-**

- 1-- Zevi, Bruno. Historia de la arquitectura moderna. Barcelona. Edit. Poseidón. 1980.
- 2.- Zevi, op. cit. p. XI
- 3.- Zevi, op. cit. p. XI
- 4.- Zevi, op. cit. p. XII
- 5.- Zevi, op. cit. p. XIV
- 6.- Zevi, op. cit. p. 112
- 7.- Zevi, op. cit. p. 246
- 8.- Gaos, José. Introducción a el ser y el tiempo. Fondo de cultura económica. México p. 51.
- 9.- Zevi, op. cit. p. 246
- 10.- Zevi, op. cit. p. 248
- 11.- Zevi, op. cit. p. 248
- 12.- Zevi, op. cit. p. 248
- 13.- Zevi, op. cit. p. 248
- 14.- Zevi, op. cit. p. 249
- 15.- Zevi, Bruno. El lenguaje moderno de la arquitectura. 14 Edic. Barcelona. Edit. Poseidón. 1978.
- 16.- Heidegger, Martin. Arte y poesía. 4ª reimpresión. México. Fondo de cultura económica. 1985.
- 17.- Zevi, Historia..., op. cit. p. 310
- 18.- Zevi, Historia..., op. cit. p. 313
- 19.- Zevi, Historia..., op. cit. p. 324
- 20.- Zevi, Historia..., op. cit. p. 324
- 21.- Benévolo, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. 5ª edic. 2ª tirada. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1986.
- 22.- Benévolo, op. cit. p. 5
- 23.- Benévolo, op. cit. p. 6
- 24.- Benévolo, op. cit. p. 6
- 25.- Benévolo, op. cit. p. 6
- 26.- Benévolo, op. cit. p. 7
- 27.- Benévolo, op. cit. p. 7
- 28.- Benévolo, op. cit. p. 9
- 29.- Benévolo, op. cit. p. 79
- 30.- Benévolo, op. cit. p. 28
- 31-- Benévolo, op. cit. p. 281
- 32.- Benévolo, op. cit. p. 283
- 33.- Benévolo, op. cit. p. 286
- 34 - Benévolo, op. cit. p. 286
- 35.- Benévolo, op. cit. p. 280
- 36.- Benévolo, op. cit. p. 712
- 37.- Sharp, Dennis. Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1973
- 38.- Sharp, op. cit. p. 7
- 39.- Sharp, op. cit. p. 7
- 40.- Sharp, op. cit. p. 7
- 41.- Sharp, op. cit. p. 7
- 42.- Sharp, op. cit. p. 7
- 43.- Sharp, op. cit. p. 8
- 44.- Sharp, op. cit. p. 8
- 45.- Sharp, op. cit. p. 8
- 46.- Sharp, op. cit. p. 81
- 47.- Sharp, op. cit. p. 67
- 48.- Sharp, op. cit. p. 67
- 49.- Sharp, op. cit. p. 233
- 50.- Wright, Frank Lloyd. Testamento. Buenos Aires. Compañía Fabril Edit. 1961.
- 51.- Wright, op. cit. p. 99

- 52.- De Fusco, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea. Madrid. H. Blume. edit. 1981.
- 53.- De Fusco, op. cit. p. 7
- 54.- De Fusco, op. cit. p. 7
- 55.- De Fusco, op. cit. p. 8
- 56.- De Fusco, op. cit. p. 9
- 57.- De Fusco, op. cit. p. 9
- 58.- De Fusco, op. cit. p. 9
- 59.- De Fusco, op. cit. p. 352
- 60.- De Fusco, Renato. La idea de arquitectura. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1976.
- 61.- De Fusco, op. cit. p. 54
- 62.- De Fusco, historia... op. cit. p. 368
- 63.- De Fusco, op. cit. p. 370
- 64.- De Fusco, op. cit. p. 371
- 65.- De Fusco, op. cit. p. 372
- 66.- Tafuri, M.y Dal Co, F. Arquitectura Contemporánea. Madrid. Edit. Aguilar. 1978.
- 67.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 68.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 69.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 70.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 71.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 72.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 73.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 74.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 75.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 76.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 9
- 77.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 11
- 78.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 77
- 79.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 77
- 80.- Whitman, Walt. Hojas de hierba. Barcelona edic. Tesys. 1986
- 81.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 80
- 82.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 82
- 83.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 161
- 84.- Baudrillard, Jean. América. Barcelona. Edit. Anagrama. 1987.
- 85.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 161
- 86.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 350
- 87.- Tafuri, M.y Dal Co, op. cit. p. 363
- 88.- Norberg-Schulz, Christian. Arquitectura Occidental. 2ª edic. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1985.
- 89.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 90.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 91.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 92.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 93.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 94.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 179
- 95.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 185
- 96.- Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1981
- 97.- Frampton, op. cit. p. 8
- 98.- Frampton, op. cit. p. 8
- 99.- Frampton, op. cit. p. 8
- 100.- Frampton, op. cit. p. 8
- 101.- Frampton, op. cit. p. 9
- 102.- Frampton, op. cit. p. 9
- 103.- Frampton, op. cit. p. 9
- 104.- Frampton, op. cit. p. 9
- 105.- Frampton, op. cit. p. 57

- 106.- Frampton, op. cit. p. 190
- 107.- Frampton, op. cit. p. 190
- 108.- Sullivan, Louis Henry. Un sistema de ornamento arquitectónico. Murcia. Galería librería Yerba. 1985
- 109.- Frampton, op. cit. p. 193
- 110.- Curtis, William. La arquitectura moderna desde 1900. Madrid. H. Blume. edit. 1986
- 111.- Curtis, op. cit. p. 9
- 112.- Curtis, op. cit. p. 9
- 113.- Curtis, op. cit. p. 11
- 114.- Curtis, op. cit. p. 78
- 115.- Curtis, op. cit. p. 78
- 116.- Curtis, op. cit. p. 78
- 117.- Segre, Roberto. Historia de la arquitectura y del Urbanismo. Madrid. Instituto de estudios de la administración local. 1985.
- 118.- Segre, op. cit. p. 15
- 119.- Segre, op. cit. p. 15
- 120.- Segre, op. cit. p. 15
- 121.- Segre, op. cit. p. 15
- 122.- Segre, op. cit. p. 16
- 123.- Segre, op. cit. p. 116
- 124.- Segre, op. cit. p. 117
- 125.- Segre, op. cit. p. 117

3.2.- Le Corbusier y el Espíritu Nuevo.-

Fedro -
Pero ¿porqué son necesarias las palabras?
¿Y a qué ese poquito de ellas?
Sócrates -
Eso querido Fedro, es lo de mayor monta:
No hay geometría sin la-palabra.
Sin ella, las figuras son accidentes;
y no manifiestan ni sirven al poderío del espíritu.

(Paul Valéry, Eupalinos o el arquitecto, p. 53)

Las obras del espíritu, poemas u otras,
no se relacionan sino
en ESO QUE HACE NACER
LO QUE LAS HIZO NACER A ELLAS MISMAS.

(Paul Valéry, Introducción a la poética, 1ª lección, p.45)

Le Corbusier (Charles Eduard Jeanneret), nace el 6 de Octubre de 1887 en la Chaux de Fonds, Suiza. Trabaja en el estudio de Peter Behrens en 1910. En 1917 se traslada a París. En 1923 adopta el nombre de Le Corbusier. El 27 de Agosto de 1965, muere en Roquebrune, Cap Martin, Francia.

3.2.1.- Le Corbusier *Antología de textos.-*

Le Corbusier. **Hacia una Arquitectura**. 2ª edic., Barcelona, Edit. Poseidón., 1977

ESTÉTICA DEL INGENIERO. ARQUITECTURA.

Estética del ingeniero, Arquitectura, dos entes solidarios, consecutivos, el uno en pleno desarrollo, el otro en penosa regresión.

El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes fiel universo. Logra la armonía.

El arquitecto por el, ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu, por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza. 3

La arquitectura es una de las necesidades más urgentes del hombre, ya que la casa ha sido siempre la indispensable y primera herramienta que se ha forjado. 5

Somos desgraciados por habitar casas indignas que arruinan nuestra salud y nuestra moral.

Los ingenieros construyen las herramientas de su tiempo.

Hay una gran escuela nacional de arquitectos y hay, en todos los países, escuelas nacionales, regionales, municipales de arquitectos que desorientan las inteligencias jóvenes y les enseñan lo falso, los afeites y las obsequiosidades de los cortesanos. ¡Las escuelas nacionales!

Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos.

No tenemos ya dinero para sostener los recuerdos históricos. 6

Las ciudades dichosas tienen arquitectura.

La arquitectura está en el aparato telefónico y en el Partenón.

Los ingenieros hacen arquitectura, -porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir la ARMONIA. Hay pues una estética del ingeniero, ya que, al calcular necesita calificar ciertos términos de la ecuación y el gusto es el que interviene.

Esos arquitectos salidos de las escuelas, esos invernaderos cálidos donde se fabrican hortencias azules, crisantemos verdes y donde se cultivan las sucias orquídeas, entran en la ciudad con el espíritu de un lechero que vendiese su leche con vitriolo, con veneno.

Aún se cree acá y allá, en los arquitectos, como se cree, ciegamente, en todos los médicos.

¡Es preciso que las casas se tengan en pie!

Hay que recurrir al hombre del arte!. Del arte que, según Larousse, es la aplicación de los conocimientos a la realización de una concepción.

Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, COMENZAR TAMBIEN POR EL PRINCIPIO Y EMPLEAR LOS ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE IMPRESIONAR NUESTROS SENTIDOS, DE COLMAR NUESTROS DESEOS VISUALES, y disponerlos de tal manera que su CONTEMPLACION NOS AFECTE CLARAMENTE... 7

Tenemos una óptica y una vida social nuevas, pero no hemos adaptado la casa a ellas.

Sabemos bien que una gran parte de la desgracia actual de la arquitectura se debe al cliente, al que encarga, elige, corrige y paga. 8

La ARQUITECTURA, es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y mas allá de los problemas de la construcción. La construcción TIENE POR MISION AFIRMAR ALGO; la arquitectura, SE PROPONE EMOCIONAR.

La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapason de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos.

Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta.

La arquitectura consiste en "armonías", en "pura creación del espíritu". 9

TRES ADVERTENCIAS A LOS SEÑORES ARQUITECTOS.

I

EI VOLUMEN

Nuestros ojos estan hechos para ver las formas bajo la luz.

Las formas Primarias son las formas bellas puesto que se leen con claridad.

Los arquitectos de hoy ya no realizan las formas simples.

Guiándose por el cálculo, los ingenieros utilizan las formas geométricas, satisfacen nuestros ojos mediante la geometría y nuestro espíritu mediante la matemática; sus obras marchan por el camino del gran arte. 13

La arquitectura no tiene nada que ver con los "estilos"

La arquitectura tiene destinos más serios. Suceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad.

La abstracción arquitectónica tiene de particular y de magnífico que implantando sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza por que este no es otra cosa que la materialización, el símbolo de la idea posible. 15

Las emociones que suscita la arquitectura, emanan de condiciones físicas ineluctables, irrefutables, olvidadas hoy.

El volumen y la superficie son los elementos mediante los cuales se manifiesta la arquitectura.

El plan es el generador.

PRIMERA ADVERTENCIA

EL VOLUMEN

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.

Los cubos, los conos, las esferas o los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las mas bellas. 16

La catedral no es una obra plástica, es un drama, la lucha contra la fuerza de gravedad, sensación de orden sentimental. 19

Los ingenieros de hoy emplean elementos primarios y los coordinan según las reglas, provocando en nosotros emociones arquitectónicas haciendo de este modo que resuene la obra humana al compás del orden universal.

LOS INGENIEROS NORTEAMERICANOS APLASTAN CON SUS CALCULOS LA ARQUITECTURA AGONIZANTE. 20

TRES ADVERTENCIAS A LOS SEÑORES ARQUITECTOS.

II

LA SUPERFICIE

Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de ese volumen.

Hoy los arquitectos temen los constituyentes geométricos de la superficies.

Los grandes problemas de la construcción moderna tienen que ser solucionados mediante la geometría.

Sometidos a las estrictas obligaciones de un programa imperativo, los ingenieros emplean las generatrices y las acusatrices de las formas.

Crean realidades plásticas, límpidas e impresionantes. 24

SEGUNDA ADVERTENCIA.-

LA SUPERFICIE

Como la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz, el arquitecto tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes, sin que éstos se conviertan en parásitos, devoren el volumen y lo absorban en su beneficio; triste historia de los tiempos presentes. Una arquitectura es una casa, un templo, o una fábrica. 25

Si lo esencial de la arquitectura son esferas, conos, y cilindros, las generatrices de estas formas son básicamente pura geometría. 27

Escuchemos los consejos de los ingenieros norteamericanos. Pero temamos a los arquitectos norteamericanos. 29

TRES ADVERTENCIAS A LOS SEÑORES ARQUITECTOS

III

EI PLAN

Acrópolis de Atenas. El espectáculo es macizo y elástico, nervioso, de una agudeza aplastante, dominador. 31

El plan es el generador.

Sin plan, sólo hay desorden y arbitrariedad.

El plan lleva en sí la esencia de la sensación.

Los grandes problemas del futuro, dictados por las necesidades colectivas, presentan de nuevo la cuestión del plan.

La vida moderna exige, espera, un nuevo plan para la casa y para la ciudad. 33

Lo que hay de particular y magnífico en la abstracción arquitectónica es que y teniendo sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza.

TERCERA ADVERTENCIA: EL PLAN

Si las relaciones de los volúmenes y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas, y el espíritu obtiene de ellas satisfacciones de un orden elevado: esto es arquitectura. 35

Transmisión profunda de armonía: esto es arquitectura.

Sin plan, no hay ni grandeza de intención y de expresión, ni ritmo, ni volumen, ni coherencia.

Sin plan, se produce esa sensación de informidad, de indigencia, de desorden, de arbitrariedad, insoportable al hombre.

El plan necesita la imaginación más activa.

También necesita la disciplina más severa.

Un plan no es tan lindo de trazar como el rostro de una madona; es una abstracción austera, una algebrización, árida a la vista. 36

El plan lleva en él un ritmo primario determinado: la obra se desarrolla en extensión y en altura, siguiendo las prescripciones con consecuencias que se extienden desde lo más sencillo a lo más complejo sobre la misma ley.

El ritmo es una ecuación: igualación(simetría, repetición)(templos egipcios, hindúes); compensación (movimientos de los contrarios)(acrópolis de Atenas); modulación (desarrollo de una invención plástica inicial) (Santa Sofía). 37

Un día Auguste Perret creó la palabra: las "Ciudades-Torres". Epíteto resplandeciente que conmovió en nosotros al poeta. 40

Estamos en un período de construcción y de real adaptación a nuevas condiciones sociales y económicas. 47

Sólo se encontrarán las verdades de la arquitectura cuando las nuevas bases constituyan el apoyo de toda manifestación arquitectónica.

Hay que estudiar el plan, la clave de esta evolución. 48

LOS TRAZADOS REGULADORES

La arquitectura tiene un nacimiento fatal. La obligación del orden.

El trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad. Procura la satisfacción del espíritu.

El trazado regulador es un medio, no una receta. Su elección y sus modalidades de expresión forman parte integrante de la creación arquitectónica. 51

Hay medidas. Para construir bien, para repartir bien los esfuerzos, para lograr la solidez y la utilidad de la obra, las medidas condicionan todo. 53

Porque los ejes, los círculos, los ángulos rectos, son las verdades de la geometría, son los efectos que nuestros ojos miden y reconocen, de modo que otra cosa sería azar, anomalía, arbitrariedad. La geometría es el lenguaje del hombre. 54

Un módulo mide y unifica; un trazado regulador construye y satisface.

Arquitectos. Acaso no se les ha enseñado un extraño oficio que consiste en hacer realizar por los demás -albañiles, carpinteros o ebanistas- milagros de perseverancia, de cuidado y de habilidad, para elevar y sostener los elementos (techos, muros, ventanas, puertas, etc.), que no tienen nada común entre sí, ni otro objeto o resultado que el de ser útiles para algo. 55

La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo. 56

Arquitecto. Un lírico desenfrenado con el collar al cuello, uno que sabe cosas, pero las cosas que no ha inventado, ni siquiera controlado, que ha perdido durante el curso de las enseñanzas recibidas esta cándida y capital energía del niño que pregunta incansablemente. "¿por qué?."

Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad.

El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armoniosas.

La elección de un trazado regulador es uno de los momentos decisivos de la inspiración, es una de las operaciones capitales de la arquitectura. 57

OJOS QUE NO VEN ...

I

LOS PAQUEBOTES

Una gran época acaba de comenzar.

Existe un espíritu nuevo.

Existe una multitud de obras de espíritu nuevo que se encuentran, especialmente, en la producción Industrial.

La arquitectura se ahoga con las costumbres.

Los "estilos" son una mentira.

El estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época, y que resulta de un espíritu caracterizado.

Nuestra época fija cada día su estilo.

Nuestros ojos, desgraciadamente, no saben discernirlo aún. 67

Hay un espíritu nuevo, un espíritu de construcción y de síntesis, guiado por una clara concepción.

En la producción general es donde se halla el estilo de una época, y no, como suele creerse, en algunas producciones de fines ornamentales, simples repeticiones que vienen a estorbar un sistema del espíritu que es el único que proporciona los elementos de un estilo.

El maquinismo hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo. Una época crea su arquitectura que es la imagen clara de un sistema de pensamiento. 69

El espíritu de la arquitectura solo puede resultar de un estado de cosas y de un estado de espíritu.

La arquitectura que es todo, pero que no es una de las artes decorativas. 70

Los arquitectos viven en la estrechez académica, en la ignorancia de las nuevas reglas de construcción, y sus conceptos se detienen gustosos en las palomas que se besan. 71

Los "estilos" -porque es necesario tener algo- intervienen como el gran aporte del arquitecto en la decoración de las fachadas y de los salones: son las degeneraciones de los estilos, el desecho de un tiempo viejo. 72

Una casa es una máquina de habitar. Baños, sol, agua caliente, agua fría, temperatura a voluntad, conservación de los alimentos, higiene, belleza mediante la proporción.

Un sillón es una máquina de sentarse, etc. 73

A los arquitectos: Formas nuevas de arquitectura, elementos a escala humana, vastos e íntimos, la liberación de los estilos asfixiantes, el contraste de masas y vacíos, masas fuertes y elementos gráciles. 77

Las máquinas conducirán a un orden nuevo, de trabajo, de reposo.

El arte no es una cosa popular, ni mucho menos una querida de lujo.

El arte sólo es un alimento necesario para los elegidos que tienen que retirarse a él para poder conducir.

El arte es de esencia altanera. 79

Un arquitecto serio que mire como arquitecto (creador de organismos), hallará en un paquebote la liberación de sus malditas servidumbres seculares.

El paquebote es la primera etapa en la realización de un mundo organizado de acuerdo con el espíritu nuevo. 80

OJOS QUE NO VEN ...

II

LOS AVIONES

El avión es un producto de alta selección.

La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización.

El problema de la casa no se ha planteado.

Los elementos actuales de la arquitectura, ya no responden a nuestras necesidades.

Sin embargo existen las normas de la vivienda.

La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona.

La casa es una máquina de habitar. 83

Hay una actividad, una sola -la arquitectura- en la cual el progreso no es de rigor, donde reina la pereza, donde sólo se tiene en cuenta el pasado.

Pero en la arquitectura, uno no fracasa jamás. ¡Oficio privilegiado!. 85

Un lugar común entre los arquitectos (los jóvenes): hay que hacer resaltar la construcción.

Otro lugar común entre los mismos: cuando una cosa responde a una necesidad es bella.

La arquitectura tiene otros fines y otros principios que los de hacer resaltar las construcciones y responder a necesidades.

La ARQUITECTURA es el arte por excelencia, que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el FIN de la arquitectura. 86

La arquitectura actual no soluciona la moderna cuestión de la vivienda y no conoce la estructura de las cosas. 87

Hoy la arquitectura no llena las condiciones necesarias y suficientes del problema.

Es que no se ha planteado el problema para la arquitectura.

Pero nos hallamos totalmente desarmados, ya no se sabe construir con lo moderno: materiales, sistemas de construcción, CONCEPCION DE LA VIVIENDA.

QUEDA POR DEFINIR LA CONCEPCION DE LA VIVIENDA. 88

El avión nos muestra que un problema bien planteado encuentra su solución.

PLANTEEMOS EL PROBLEMA

Una casa... Un dormitorio... Cantidad de habitaciones... Estas son las normas de la vivienda. 90

Por qué no exigís de vuestro casero:

1.- "Innovation"

2.- espacio para circular y la sensación de holgura que os procurará la calma necesaria para una buena digestión.

3.- armarios para que vuestros libros y vuestra colección de cuadros y objetos de arte estén al abrigo del polvo. 91

Repetiremos los axiomas fundamentales:

- a) Las sillas están hechas para sentarse.*
- b) la electricidad produce luz.*
- c) las ventanas sirven para iluminar poco, mucho, o nada, y para mirar hacia afuera. 92*
- d) los cuadros están hechos para meditar sobre ellos.*
- El verdadero coleccionista coloca sus cuadros en un armario y cuelga en la pared el cuadro que le agrada mirar.*
- e) una casa está hecha para ser habitada. 94*

Conclusión. En todo hombre moderno hay una mecánica.

Al hombre inteligente, frío y tranquilo le han nacido alas.

Se piden hombres inteligentes, fríos y tranquilos, para construir la casa, para trazar la ciudad.

Hay que transformar totalmente los métodos de los arquitectos, tamizar el pasado y todos los recuerdos a través de las mallas de la razón. 100

OJOS QUE NO VEN ...

III

LOS AUTOMOVILES 101

Hay que tender al establecimiento de normas para hacer frente al problema de la perfección.

El partenon es un producto de selección aplicado a una norma.

La arquitectura actúa sobre las normas.

Las normas son cosa de lógica, de análisis y de estudio escrupuloso; se establecen sobre un problema bien planteado. La experimentación fija definitivamente la norma. 103

Hay que tender al establecimiento de normas para hacer frente al problema de la perfección. 105

Cuando se ha establecido una norma, se ejerce el juego de la competencia inmediata y violenta.

Para ganar, hay que ser mejor que el adversario en todos los aspectos. 106

Es, pues, el estudio a fondo de las partidas.

El progreso,

La norma es una necesidad de orden llevada al trabajo humano. 107

El automóvil es un objeto de función sencilla (rodar) y de fines complejos (confort, resistencia, aspecto) que ha colocado a la gran industria en la necesidad imperiosa de estandarizar. 108

Se ha buscado la perfección, la armonía, por encima del hecho práctico, y una manifestación, no solo de perfección y de armonía, sino también de belleza.

De ahí nace el estilo, es decir esa adquisición unánimemente reconocida de un estado de perfección unánimemente sentida. .

- La masa envolvente no está preconcebida, es el resultado.* 109
- La cultura es el resultante de un esfuerzo de selección. Seleccionar significa descartar, podar, limpiar, hacer salir desnudo y claro lo Esencial.* 110
- La norma de la casa es de orden práctico, de orden constructivo.* 111
- Una silla no es una obra de arte; una silla no tiene alma; es una cosa para sentarse.*
- La armonía y la proporción solicitan el intelecto, detienen al hombre culto.* 112
- En arquitectura, se logra el grado de interés por la agrupación y la proporción de las habitaciones y los muebles: misión de arquitecto.* 113
- La arquitectura actúa sobre las normas. Las normas son cosas de lógica, de análisis, de estudio escrupuloso.*
- Las normas se establecen sobre un problema bien planteado.*
- La arquitectura es invención plástica, especulación intelectual, matemática superior.*
- La arquitectura es un arte muy digno.* 115
- Pero antes hay que tender al establecimiento de normas para hacer frente al problema de la perfección.* 116
- El Partenon. Fidias. La suya fue una obra de perfección, de alta espiritualidad.* 117

ARQUITECTURA

I

LA LECCIÓN DE ROMA

- La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras.*
- La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.*
- La arquitectura es plástica.*
- Espíritu de orden, unidad de intención.*
- El sentido de las relaciones; la arquitectura rige las cantidades.*
- La pasión hace un drama de las piedras inertes.* 121
- Se utiliza la piedra, la madera, el cemento, y con estos materiales se levantan casas, palacios: esto es construcción. El ingenio trabaja.*
- Pero, de pronto, me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte está aquí.*
- Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.*

la Roma antigua se aplastaba entre sus muros demasiados estrechos. una ciudad hacinada no es bella. 123

El orden romano es un orden sencillo, categórico. Si es brutal tanto peor. 124

Si evocamos a Grecia, decimos-. "el griego era un escultor, y nada más".

Pero, atención, la arquitectura es algo más que ordenación.

La ordenación es una de las prerrogativas fundamentales de la arquitectura.

Pasearse por la villa adriana y decirse que la potencia moderna que es "romana", aún no ha hecho nada. 126

Entonces inventaron procedimientos constructivos e hicieron cosas impresionantes, 'romanas'.

La palabra tiene un sentido. Unidad de procedimiento, fuerza de intención; clasificación de los elementos.

La fuerza de intención, la clasificación de los elementos, es prueba de un cambio de espíritu: estrategia, legislación.

La arquitectura es sensible a estas intenciones, produce. 127

La luz acaricia las formas puras: esto produce.

Nada de charlatanería: ordenación, idea única, audacia y unidad de construcción, empleo de los prismas rectangulares. Sana moralidad. 128

II

ROMA BIZANTINA

Santa María in Cosmedin. Una Grecia muy alejada de Fidias, pero que ha conservado la estirpe, es decir, el sentido de la proporción, las matemáticas, gracias a las cuales se hace accesible la perfección.

El proyecto es una basílica, es decir esa forma de arquitectura con la cual se hacen los graneros, los galpones. 129

La arquitectura es sólo ordenamientos, bellos prismas bajo la luz. Es algo que nos fascina, es la medida. Medir. Repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual. Hacer pasar por todas partes la relación unitaria y sutil, equilibrar, resolver la ecuación. 130

III

MIGUEL ANGEL

La inteligencia y la pasión. No hay arte sin emoción, ni emoción sin pasión.

El drama está en torno de las obras decisivas de la humanidad.

Drama-arquitectura igual a hombre del universo y dentro del universo. 132

A tal hombre, tal drama, tal arquitectura. No se debe afirmar con demasiada certidumbre que las masas producen su hombre. 133

La obra de Miguel Angel es una CREACION, no un renacimiento. Es una creación que domina las épocas clásicas.

La masa total constituye una novedad emocionante en el diccionario de la arquitectura. 134

Miguel Angel realizó los ábsides y el tambor de la cúpula. Luego el resto quedó en manos bárbaras, y todo fue anulado. La humanidad perdió una de las obras capitales de la inteligencia. 137

El San Pedro actual se ha convertido torpemente en un cardenal muy rico y emprendedor, sin... todo.

Pérdida inmensa. Era una pasión, una inteligencia fuera de lo normal, una afirmación: se ha convertido tristemente en un "quizás", un "aparentemente", un "es posible", un "lo dudo". Miserable fracaso. 138

Ya que este capítulo se titula ARQUITECTURA, está permitido hablar en él de la pasión de un hombre. 139

IV

ROMA Y NOSOTROS

Roma es un pintoresco bazar al aire libre. Tiene todos los horrores y el mal gusto del Renacimiento romano.

La lección de Roma es para los sabios, para los que saben y pueden apreciar, los que pueden resistir, los que pueden controlar. Roma es la perdición de los que saben poco.

Llevar a Roma a los estudiantes de arquitectura es lisiarlos para toda la vida. 140

ARQUITECTURA

II

LA ILUSIÓN DE LOS PLANES

El plan procede de dentro a afuera; el exterior es el resultado del Interior.

Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio.

El ordenamiento es la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones.

El hombre ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a un metro setenta del suelo. Sólo se puede contar con objetivos accesible al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura. Si se cuenta con intenciones que no forman parte del lenguaje de la arquitectura, se llega a la ilusión de los planes y se transgreden las reglas del plan por falta de concepción o por inclinación hacia las vanidades. 143

Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino cínicamente por los prismas relacionados entre sí.

Esas relaciones no tienen nada necesariamente práctico o descriptivo. Son una creación matemática de vuestro espíritu. Son el idioma de la arquitectura.

Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.

Hacer un plano, es precisar, fijar las ideas. Es haber tenido ideas.

Es ordenar esas ideas para que se hagan inteligibles, posibles y transmisibles.

Es preciso, pues, manifestar una intención exacta, haber tenido ideas para haberse podido dar una intención.

Ahora bien, el plano es el generador, "el plano es la determinación de todo; es una abstracción austera, una algebrización árida para la vista". Es un plano de batalla.

Sin un buen plano, no existe nada, todo es frágil y no dura, todo es pobre, incluso el fárrago de la opulencia. 145

El plano implica, desde el comienzo, los procedimientos de construcción.

El arquitecto es, en primer lugar, ingeniero. Pero restrinjamos la cuestión a la arquitectura, esa cosa que dura a través del tiempo.

Un plano procede de adentro hacia afuera, porque la casa o el palacio son un organismo semejante a todo ser viviente.

Considerando el efecto de una arquitectura en un lugar, mostraré que aún ahí el EXTERIOR es siempre un INTERIOR.

Demostraré la ILUSION DE LOS PLANOS, esta ilusión que mata la arquitectura, engaña los espíritus y crea las deshonestidades de la arquitectura por la transgresión de las verdades irrecusables, consecuencia de concepciones falsas o fruto de la vanidad.

UN PLANO PROCEDE DE ADENTRO HACIA AFUERA

Un edificio es como una pompa de jabón. Esta pompa es perfecta y armoniosa si el soplo está bien repartido, bien reglado desde el interior.

El exterior es el resultado de un interior. 146

El ritmo sensorial (la luz y el volumen) y hábiles medidas nos someten a un mundo que por sí solo ha dicho lo que deseaba expresar. 147

Grandeza magistral, orden, amplitud magnífica: se está en casa de un romano. 149

LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DEL INTERIOR

La arquitectura tiene por objeto brindar alegría o serenidad.

Los antiguos construían muros, muros que se extendían y se enlazaban para ensancharse aún más.

De este modo creaban volúmenes, base de la sensación arquitectónica, sensación sensorial.

Levantar muros iluminados es constituir los elementos arquitectónicos del interior. 150

LA ORDENACION

El eje es el que pone orden en la arquitectura.

Poner orden, es comenzar una obra. La arquitectura se establece sobre ejes.

El eje es una línea de conducta hacia un objetivo. En arquitectura, es preciso que el eje tenga un objetivo.

El eje de la Escuela es una fórmula un truco.

La ordenación es la jerarquía de los ejes, y por lo tanto, la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones.

En consecuencia el arquitecto asigna fines a sus ejes. Esos fines son el muro (el plano, sensación sensorial) o la luz (el espacio, sensación sensorial).

En la realidad, los ejes no se perciben a vuelo de pájaro como los muestra el plano en la mesa de dibujo, sino sobre el suelo, cuando el hombre está de pie y mira al frente. El ojo ve lejos y, objetivo imperturbable, lo ve todo incluso más allá de las intenciones y de las voluntades.

No hay que poner todas las cosas de la arquitectura sobre ejes, pues serían como otras tantas personas hablando a la vez.

151

El, FORO DE POMPEYA: La ordenación es la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones.

El eje está en las intenciones y el boato que da el eje se extiende a las cosas humildes que éste hace interesantes con un gesto hábil, los corredores, el pasaje principal, etc.

El eje no es aquí una arides teórica, sino que une los volúmenes capitales y netamente escritos y diferenciados los unos de los otros.

152

La ordenación es la jerarquía de los ejes, por lo tanto, la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones.

LO EXTERIOR ES SIEMPRE, UN INTERIOR

Armonizar con los infinitos recursos de un arte lleno de riquezas peligrosas, que sólo son bellas cuando están en orden.

153

TRANSGRESION

No se ha contado con los elementos arquitectónicos del interior, que son las superficies que se unen para recibir la luz y destacar los volúmenes.

No se ha pensado en el espacio, sino que se han dibujado estrellas sobre papel, se han trazado los ejes que constituían la estrella.

Se ha contado con las intenciones que no eran el lenguaje de la arquitectura.

Se han transgredido las reglas del plano por un error de concepto o por inclinación hacia las vanidades.

157

Pero el hombre solo tiene dos ojos a un metro setenta del suelo y éstos, sólo ven un punto a la vez.

159

No hay que olvidar, cuando se traza un plano, que el ojo humano es el que constata los efectos.

Cuando se pasa de la construcción a la arquitectura, se tiene una intención elevada. Hay que huir de la vanidad. La vanidad es la causa de las vanidades de la arquitectura. 160

ARQUITECTURA

III

PURA CREACION DEL ESPIRITU

La proporción es la piedra de toque del arquitecto. Este se revela artista o simple ingeniero.

La proporción está libre de toda traba.

Ya no se trata de usos ni de tradiciones, de procedimientos constructivos ni de adaptaciones a necesidades utilitarias.

La proporción es esa pura creación del espíritu; atrae al público. 163

Mi casa es práctica. Gracias, como doy las gracias a los ingenieros de los ferrocarriles y a la Compañía de Teléfonos. Pero no han conmovido mi corazón.

Se dice que un rostro es bello cuando la precisión del modelado y la disposición de los rasgos revelan proporciones que se SIENTEN ARMONIOSAS, porque provocan en lo más íntimo de nosotros, por encima de nuestros sentidos, una resonancia, una especie de tabla de armonía que se pone a vibrar.

Esta tabla de armonía que vibra en nosotros, es nuestro criterio de la armonía. 165

EL PARTENON. el pensamiento es único. Por esta razón no existen obras de arquitectura que tengan esta grandeza.

Se puede hablar del "dórico" cuando el hombre, por su altura de miras y por el sacrificio completo, del accidente, ha alcanzado la región superior del espíritu: la austeridad. 166

LOS PROPILEOS. ¿De qué nace la emoción?. De una cierta relación entre los elementos categóricos: cilindros, suelo pulimentado, muros pulimentados. De una concordancia con las cosas del lugar. De un sistema plástico que extiende sus efectos sobre cada parte de la composición. De una idea que va desde la unidad de los materiales hasta la unidad de las molduras. 167

LOS PROPILEOS. La emoción nace de la unidad de intención.

Se ha sacrificado y limpiado hasta el momento en que no era preciso quitar nada, sino dejar las cosas concisas y violentas, que sonaban claras y trágicas como trompetas de bronce. 168

Una posible definición de la armonía: momento de concordancia con el eje que hay en el hombre, y por ello con las leyes del universo, vuelta al orden general. 171

El PARTENON. He aquí la máquina de conmovier.

Entramos en una mecánica implacable. No hay sistemas de símbolos unidos a estas formas, estas formas provocan sensaciones categóricas; no hay necesidad de una clave para comprender. Es brutal, intenso, muy dulce, muy fino y muy fuerte. 173

Repito: en la obra de arte hay que FORMULAR CLARAMENTE.

Repito: en la obra de arte es necesaria una unidad motriz. 174

Repito, es preciso un carácter en la obra artística.

Formular claramente, animar la obra con una unidad, darle una actitud fundamental, un carácter: pura creación del espíritu.

Se admite para la pintura y para la música; pero se rebaja la arquitectura a sus causas utilitarias: tocadores, baños, radiadores, hormigón armado, bóvedas o arcos ojivales, etc. Esto es construcción, esto no es arquitectura.

Exige la arquitectura cuando hay una emoción poética. La arquitectura es cosa plástica. La plástica, es aquello que se ve y se mide con los ojos. 175

Casi todos los períodos de la arquitectura han estado ligados a investigaciones constructivas.

Es cierto que el arquitecto debe dominar su construcción al menos con la misma exactitud que el pensador domina su gramática. 176

Más como la construcción es una ciencia mucho más difícil y compleja que la gramática, los esfuerzos del arquitecto se concentran grandemente en ella. Pero no deben inmovilizarse. 177

La proporción es la piedra de toque del arquitecto; entonces se ve forzado a decidir si es plástico o no.

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; la proporción es aún y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. 178

La proporción desecha al hombre práctico, al hombre audaz, al hombre ingenioso; apela al plástico.

El Partenón, ha marcado la cúspide de ésta para creación del espíritu: la proporción.

Se trata de la invención pura, personal, hasta el punto que es la invención de un hombre.

La pasión, la generosidad, la grandeza del alma, son otras tantas virtudes inscritas en la geometría de la proporción, cantidades dispuestas en relaciones precisas. 179

Ya no se trata de dogmas religiosos, de descripción simbólica, de figuraciones naturales son exclusivamente formas puras en relaciones precisas. 180

El arte es poesía: la emoción de los sentidos, la alegría del espíritu que mide y aprecia, el reconocimiento de un principio axial que afecta las profundidades de nuestro ser.

El arte es esta pura creación del espíritu que nos muestra, en ciertas cimas, la culminación de las CREACIONES que el hombre es capaz de lograr. Y el hombre experimenta una gran dicha cuando SIENTE QUE CREA. 181

CASAS EN SERIE

Acaba de comenzar una gran época.

Existe un espíritu nuevo.

La industria desbordante como el río que corre hacia su destino, nos trae nuevas herramientas, adaptadas a esta nueva época animada de espíritu nuevo.

La ley de la economía rige imperativamente nuestros actos y nuestros conceptos sólo son realizables por ella.

El problema de la casa es un problema de la época. El equilibrio de las sociedades depende actualmente de él. El primer deber de la arquitectura, en una época de renovación, consiste en revisar los valores y los elementos constitutivos de la casa.

La serie se basa en el análisis y la experimentación.

La gran industria debe ocuparse de la edificación y establecer en serie los elementos de la casa.

Hay que crear el estado de espíritu de la serie.

El estado de espíritu de construir casas en serie.

El estado de espíritu de habitar casas en serie.

El estado de espíritu de concebir casa en serie.

Si se arrancan del corazón y del espíritu los conceptos inmoviles de la casa y se enfoca la cuestion desde un punto de vista crítico y objetivo, se llegará a la casa-herramienta, a la casa en serie, sana (moralmente también) y bella con la estética de las herramientas de trabajo que acompaña nuestra existencia.

Bella también por toda la animación que el sentido artístico puede dar a los órgano estrictos y puros. 187

No hay nada dispuesto para la realización de este inmenso programa. No existe el estado de espíritu.

Como no existe el estado de espíritu oportuno

Uno no se ha entregado al estudio racional de los objetos y menos aún al estudio racional de la construcción en sí. El estado de espíritu de la serie es odioso a los arquitectos y a la población (por contagio y persuasión). 189

El material fijo debe reemplazar el material natural, variable hasta el infinito. 192

La casa ya no será esa cosa pesada y que pretende desafiar los siglos, el objeto opulento por el cual se manifiesta la riqueza y será una herramienta, como lo es el auto. 193

Casa Dom-i-no. Los recursos arquitectónicos del procedimiento constructivo autorizan disposiciones, amplias y rítmicas, y permiten hacer arquitectura verdadera. 194

Casa-herramienta, casa en serie. Cuando suena la hora de construir esta casa, no es la hora del albañil ni del técnico, es la hora en la cual todo hombre hace al menos un poema en su vida.

Porque una casa es el coronamiento de una carrera... el momento preciso en que uno está lo bastante viejo y gastado por la vida para ser presa del reuma, de la muerte... y de las ideas extravagantes. 195

Con el módulo, la proporción entra en la casa. 197

Hay que presentarse claramente el problema, determinar las necesidades-tipo de una vivienda, resolver la cuestión como se han resuelto los vagones, las herramientas, etc.

¿Estética?. la arquitectura es cosa de plástica, no de romanticismo. 198

La buena economía de un taller moderno exige el empleo exclusivo de la recta. La recta es la gran adquisición de la arquitectura moderna, es un bien. Hay que quitar de nuestros espíritus las telarañas románticas. 199

Casa en serie "Citrohan"(para no decir Citroën). Es preciso (necesidad actual, precio de costo) considerar la casa como una máquina de habitar o como unaherramienta. 200

Como el precio de la construcción se ha cuadruplicado, hay que reducir a la mitad las antiguas pretensiones arquitectónicas, y de la mitad para abajo la masa de las casas.

El corazón sólo se conmueve cuando satisface la razón, y esta sucede cuando las cosas se calculan. 201

La unidad de los elementos constructivos es una garantía de belleza. 203

La casa en serie autoriza los principios más prácticos de una estética pura. 205

El deporte se debe poder practicar todos los días y a toda hora, y al pie mismo de la casa y no en los estadios, donde no van más que los profesionales o los ociosos. 210

Economía, sociología, estética, es una realización nueva, con medios nuevos. 213

La serie no es una traba para la arquitectura.

Por el contrario, aporta la unidad y la perfección de detalles y propone la variedad de conjuntos. 218

¿Arquitectura?. Siempre, cuando está claro el problema. 220

El objetivo. la casa en serie.

COALICION: los arquitectos y los estetas, el culto inmortal de la casa.

LOS REALIZADORES: las empresas y los arquitectos verdaderos

Porque la casa en serie implica trazados automáticamente amplios y grandes. Porque la casa en serie necesita el estudio detallado de todos los objetos de la casa y la búsqueda de la norma, del tipo. Una vez creado el tipo, se está a las puertas de la belleza (el auto, el paquebote, el vagón, el avión). 223

CONCLUSION: Se trata de un problema de época. Mas aún, del problema de la época. El equilibrio de las sociedades es una cuestión de construcción.

Terminamos con este dilema. ARQUITECTURA o REVOLUCION. 224

ARQUITECTURA o REVOLUCIÓN

En todos los dominios de la industria se han planteado problemas nuevos, y se han creado las herramientas capaces de resolverlos. Sí se coloca este hecho frente al pasado, hay una revolución.

En la edificación se ha comenzado la fabricación en serie; se han creado, de acuerdo a las nuevas necesidades económicas, los elementos de detalle y los elementos de conjunto; se han logrado

realizaciones concluyentes en el detalle y en el conjunto. Si uno se enfrenta con el pasado, hay una revolución en los métodos y en la amplitud de la empresa.

Aunque la historia de la arquitectura evoluciona lentamente a través de los siglos, en modalidades de estructura y decoración, en cincuenta años el hierro y el cemento han aportado conquistas que son el índice de una gran potencia de construcción y el índice de una arquitectura con el código alterado. Si uno se coloca de cara al pasado, se ve que los "estilos" ya no existen para nosotros, que se ha elaborado un estilo de época; que ha habido una revolución.

Las mentes han percibido, consciente o inconscientemente, estos acontecimientos. Consciente o inconscientemente han nacido necesidades.

El mecanismo social, profundamente perturbado, oscila entre un mejoramiento de importancia histórica y una catástrofe.

El instinto primordial de todo ser viviente es seguramente un albergue. Las diversas clases activas de la sociedad no tienen ya un albergue adecuado: ni el obrero, ni el intelectual.

La clave del equilibrio actualmente roto, está en el problema de la vivienda: arquitectura o revolución. 227

Nunca se mide lo bastante la ruptura sobrevenida entre nuestra época y los períodos anteriores. Para superar la crisis, hay que crear el estado de espíritu que permita comprender lo que pasa. 229

La especialización ata al hombre a su máquina. 231

Si el obrero es inteligente, comprenderá los objetivos de su labor y concebirá un orgullo legítimo.

Pero no claro que no, la casa es odiosa, y el espíritu no está educado para tantas horas de libertad. Se puede escribir muy bien: Arquitectura o desmoralización, desmoralización y revolución. 232

La máquina que habitamos es un trasto viejo, saturado de tuberculosis. Se mata a la familia en todas partes y se desmoralizan los espíritus esclavizándoles a cosas anacrónicas. 233

El espíritu de cada hombre, formado por su colaboración cotidiana con el acontecimiento moderno, formula deseos, consciente o inconscientemente. 234

La arquitectura se encuentra ante un código alterado. 237

Todo es posible con el cálculo y la invención cuando se dispone de herramientas suficientemente perfectas, y esas herramientas existen. 239

Hay una novedad en los ritmos, en las formas, proporcionada por los procedimientos de construcción, una novedad tal en las disposiciones y los nuevos programas industriales, locativos o urbanos, que nos obliga a entender las leyes verdaderas y profundas de la arquitectura, el ritmo y la proporción. 240

Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de la arquitectura. 241

Se trata de un problema de adaptación, en el cual están en juego las circunstancias objetivas de nuestra vida.

Arquitectura o revolución.

Se puede evitar la revolución. 243

Le Corbusier, **El espíritu nuevo en arquitectura**. Murcia, Galería-librería Yerba y otras . 1983.

Conferencia dada en la Sorbona el 12 de Junio de 1924, al Groupe d'etudes philosophiques et scientifiques, y repetida el 10 de noviembre de 1924 en la Ordre de l'Etoile d'Orient.

Estética... ha logrado alcanzar, en lo más hondo de nosotros mismos, las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de la emoción. 9

SURGEN OBJETOS NUEVOS, ASOMBROSOS, TEMERARIOS, ANIMADOS DE GRANDEZA, CONMOCIONÁNDONOS, PERTURBANDO NUESTRAS COSTUMBRES.

INVENCIBLEMENTE SOMOS ATRAIDOS HACIA UN NUEVO EJE.

HA EMPEZADO OTRA EPOCA. 10

ESTE DEL HIERRO ES NUEVO, FRENTE A LOS MILENIOS.

EL ESPIRITU SE COMUNICA DE PUEBLO EN PUEBLO Y EL PROGRESO PRECIPITA SUS CONSECUENCIAS.

DE LOS NUEVOS HECHOS SE DESPRENDE UNA POESÍA VIOLENTA Y RADIANTE.

EL CORAZÓN INTENTA ACORDAR LOS HECHOS BRUTALES CON LOS ESTANDARES PROFUNDOS E INTIMOS DE LA EMOCIÓN.

Estamos obligados a hacer una revisión total de valores si queremos intentar ver claro en la actual situación.

Si queremos llegar a apreciar que la vida que llevamos es radicalmente opuesta, muy distinta en todo caso de lo que fue la vida de las generaciones que nos precedieron. 14

Si hay un terreno donde el hecho es flagrante es el de la arquitectura, porque ofrece testimonios característicos que han escapado a los rigores del tiempo. 15

Podréis constatar que el espíritu humano actúa no solamente sobre las obras puramente humanas, como la arquitectura, sino incluso en lo que se ha venido llamando naturaleza.

El espíritu se manifiesta por la geometría.

De ahí deduciré que, cuando la geometría es todopoderosa, es que el espíritu ha hecho un progreso respecto al tiempo de barbarie anterior. 16

Pero hoy disponemos de los medios para proseguir magníficamente esta ascensión hacia la geometría, gracias a la invención del hormigón armado, que nos aporta el mecanismo ortogonal más puro.

A través de las sucesivas etapas de la arquitectura, el espíritu se cultiva y afina.

El dadaísmo, movimiento de jóvenes, representaba con esplendor ese período de la vida entre los 20 y 30 años, cuando se niega todo, cuando no se cree en nada que uno mismo no haya comprobado.

El ESPRIT NOUVEAU, en ese momento, se fijaba como programa poner al día, a ser posible, un sistema constructivo.

No podíamos hacer más que ocuparnos del maquinismo, estimando que era el fenómeno nuevo, el a- contecimiento de la época. 18

Nosotros, al contrario, queríamos llegar a aprender la lección de la máquina, a fin de abandonarla después a su simple papel, que es el servir.

No queríamos admirarla más, sino estimarla; queríamos clasificar los acontecimientos para ofrecer a nuestro corazón, tras esta victoria de la razón, los elementos por los que puede emocionarse.

Constatamos que el maquinismo está basado en la geometría y, finalmente establecimos que el hombre sólo vive, de hecho, de geometría, que esa geometría es, hablando con propiedad, su lenguaje mismo, significando con esto que el orden es una modalidad de la geometría y que el hombre sólo se manifiesta por el orden. 19

El hecho de organizar la nueva vida sobre el fenómeno del orden es una creación que se remonta solo a algunos años.

El trabajo humano sólo existe bajo formas de rectas, verticales, horizontales, etc. Y es así como se trazan las ciudades y como se hacen las casas, bajo el reinado del ángulo recto. 20

El hombre, adquiriendo poco a poco un instrumental formidable, descubre inconscientemente, encuentra después conscientemente, por el cálculo, el principio esencial de sus actuaciones; encuentra sus "standards": la ley de geometría.

En una humanidad ocupada casi exclusivamente de geometría, como es el caso actual, las artes y el pensamiento no pueden mantenerse alejados de este fenómeno geométrico y matemático. 22

La arquitectura, que sólo puede ser consecuencia de medios definitivamente adquiridos. 23

La arquitectura no se hubiera formulado hace quince o veinte años, porque no disponíamos de manera indiscutible de ese medio que es el hormigón armado.

Pero yo hablaré simplemente de la casa, que es un pretexto más que suficiente para formular las leyes y reglas de la arquitectura. 24

La casa tiene dos finalidades.

Es, primeramente, una MACHINE A HAIUTER, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad.

Pero luego es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable.

No pretendo que el arte sea un plato para todo el mundo, simplemente digo que, para ciertos espíritus, la casa debe aportar el sentimiento de la belleza.

Todo lo que concierne a las finalidades prácticas de la casa ya lo aporta el ingeniero; en lo concerniente a la meditación, al espíritu de belleza, al orden reinante (y que será el soporte de aquella belleza), lo hará la arquitectura.

La casa se adapta a nuestros gestos, es la concha del caracol. Es necesario, por tanto, que esté hecha a nuestra medida.

Remitirlo todo a la escala humana constituye, así una necesidad; es la única solución que se puede adoptar; es sobre todo el único medio para ver claro en el problema actual de la arquitectura y para permitir una revisión total de los valores. 25

Puertas y ventanas son los elementos de la arquitectura.

Hay que hacer, pues, una revisión de las medidas, una revisión de los elementos de la arquitectura. 26

Así pues, toda la estética arquitectónica deriva de un simple hecho práctico, la altura de planta, y va a verse trastornada por un nuevo fenómeno técnico, el hormigón armado. 27

Si conservo vacío todo el espacio disponible, obtengo la sensación arquitectónica primordial, fisiológica, capital, la de la luz; se está a gusto en la luz.

Sitúo ante todo al hombre en su medio, preguntándome lo que necesita para tener sensaciones agradables. 29

No se había afrontado el problema por el lado justo, no se había dado la razón técnica que satisface al espíritu, que tranquiliza la conciencia y permite seguir adelante: con una razón técnica que confirma al espíritu en sus derechos y lo tranquiliza, podemos entonces admitir las bellezas de la geometría, de lo ortogonal.

Lo que los artistas han hecho y escogido siempre, a unas líneas y a unas formas que satisfacen nuestros sentidos.

Verificamos una vez más que la geometría es todopoderosa. 33

La consecuencia será el empleo de formas de geometría pura; esas formas tendrán para nosotros un atractivo considerable, y esto por dos razones:

En primer lugar, actúan claramente sobre nuestro sistema sensorial;

Seguidamente, desde el punto de vista espiritual, llevan en sí la perfección.

He dicho que la cuestión técnica precede y es la condicionante de todo, que trae consecuencias plásticas imperativas y que conduce a veces a transformaciones estéticas radicales: se trata luego de resolver el problema de la unidad, que es la clave de la armonía y de la proporción.

Los trazados reguladores sirven para resolver el problema de la unidad. 34

Se dice que por la garra se reconoce al león; en otros términos, un león tiene todos sus órganos hechos de tal manera que existe en él una armonía. Una obra arquitectónica debe poseer las mismas cualidades de armonía, y por la garra debe reconocerse al león.

Se trata, pues, de crear a toda costa en la obra arquitectónica el determinante esencial de la emoción, es decir, las formas exitantes que la constituyen, que la animan, que introducen entre ellos relaciones apreciables, que proporcionan las sensaciones.

Ahí exactamente está la invención arquitectónica: relaciones, ritmos, proporciones, condiciones de la emoción, máquina de emocionar. Sólo el talento actúa aquí.

Ustedes abren una ventana o una puerta: inmediatamente surgen relaciones entre los espacios así determinados, la matemática está en la obra. Ya está, eso es arquitectura. 35

El verdadero trazado regulador es el que llega a unificar, en sus características, tal elemento en relación al conjunto, unos fragmentos en relación a los otros, que llega a descubrir la relación matemática susceptible de animar regularmente todos los elementos de la obra.

Este método que debe, en efecto, conservar el máximo realismo y no caer nunca en la palabrería ni, sobre todo, en la ilusión de los gráficos eruditos.

Para llegar a estos trazados reguladores no existe una fórmula única, fácil de aplicar; a decir verdad, es una cuestión de inspiración, de verdadera creación; hay que encontrar la ley geométrica que está en potencia en una composición, que la regula y determina; en un momento dado se aparece al espíritu y lo unifica todo. 37

Admitir que la cornisa deba ser suprimida es aportar un elemento capital a la redacción de un nuevo código de la arquitectura.

La cornisa, como los "órdenes", toma el valor de un postulado. Ilmposible destronarla sin una razón válida!

Filosóficamente, la economía es una aspiración elevada. 38

Suprimir la cornisa, actualmente, es desembocar en una consecuencia estética considerable y verdaderamente revolucionaria.

Lo simple es el resultado de la economía, y doy a esta última palabra el más alto valor, porque tiene el más bello significado. El gran arte es simple; las grandes cosas son simples.

Si lo simple es grande y digno es porque, por definición, es sólo la síntesis de lo complicado, de lo rico, de lo complejo.

Es un comprimido.

Sería desolador vernos zozobrar en la moda de lo simple, si esa simplicidad no es más que una moda.

Pero si es la pobreza lo que se expresa bajo estas nuevas modalidades, como se expresaba antaño bajo las modalidades complicadas de la decoración, no se ha ganado nada, no se ha realizado ningún progreso.

Deseo que esta simplicidad sea, por el contrario, la concentración, la cristalización de una multitud de pensamientos y de medios. 39

Esa simplicidad exige a cambio una gran exactitud constructiva, una precisión de intención y un rigor de razonamientos absolutos... se propone provocar este goce de orden matemático... una de las aspiraciones más lícitas de nuestro carácter de espíritu moderno.

Es este espíritu de orden geométrico, matemático, el que será dueño de los destinos arquitectónicos.

La arquitectura, que se rige por la excelencia de las relaciones, será el lugar de la geometría pura.⁴⁰

La única guía posible será el espíritu de geometría. 41

Le Corbusier. **En defensa de la arquitectura**. Murcia; Galería-librería Yerba y otras. 1983.

Artículo aparecido en 1929 en Praga, en Stavba. Vía Moscú, mayo 1929.

EI, ARTE ES POR ENTERO UNA COMPOSICION Y LE REPUGNA POR ELLO TODA UTILIDAD
(Hannes Meyer) 43

i El Palacio de los Soviets, elegido entre 300 proyectos propuestos, estará construido en RENACIMIENTO ITALIANO! "el genio del pueblo ha quedado expresado definitivamente por Atenas y Roma". Roma y Atenas proporcionarán a partir de ahora los modelos, no un espíritu (sino al pie de la letra: columnas, capiteles y frontones esculpidos). 44

Los intereses privados, las ignorancias, los fracasos técnicos, las incertidumbres estéticas, la ausencia todavía de una ética, todo mezclado, bloquea el camino.

El mundo está enfermo de crisis de conciencia.

Desde hace cinco años persisto en esta única declaración. "SOY ARQUITECTO Y URBANISTA". Tal es mi profesión de fe. LA PALABRA LA TIENEN LOS PLANES. LOS PLANES SON EL DICTADOR: TÉCNICA DE LOS TIEMPOS MODERNOS Y LIRISMO DEL, ETERNO CORAZÓN HUMANO. 45

Deseo confesar muy claramente cuáles han sido mis móviles desde siempre y la razón por la cual persisto en búsquedas que son verdaderamente la causa de la alegría cotidiana que experimento en mi trabajo.

En 1921, en el "ESPRIT NOUVEAU", también habíamos vuelto a empezar desde cero, para intentar ver claro.

Pero si nos remontábamos a cero no era, desde luego, con el objetivo de permanecer en él, sino solamente de volver a tomar pie.

Creo saber lo que las palabras quieren decir en arquitectura, y sus argumentos, que son (en sus consideraciones objetivas) los míos propios, expresados en el "ESPRIT NOUVEAU", en mis libros y en mis obras se hallan, y con razón, un convertido. 46

Si se quita a las palabras su significado ya no hay discurso posible, sólo confusión.

Proseguir día tras día una búsqueda apasionante: la de una armonía.

El progreso aporta el instrumental. El instrumental no es más que un arma para vencer a un competidor. 47

El progreso no es un fin, es un medio.

Todo instrumento del progreso es perecedero, tanto más rápidamente cuanto que el instrumento considerado resuelve con la mayor exactitud las funciones utilitarias.

Un hombre es un cerebro y un corazón, una razón y una pasión.

La razón no conoce más que lo absoluto de la ciencia del día y la pasión es una fuerza viva que tiende a arrastrar tras ella los objetos disponibles.

La arquitectura estaba por todas partes, en el buque de guerra (Sr. Hannes Meyer), como en la conducción de una guerra, como en la forma de, una estilográfica o de un aparato telefónico. 48

La arquitectura es un fenómeno de creación, siguiendo una ordenación.

Quien dice ordenar, dice componer.

La composición es lo propio del genio humano; ahí es donde el hombre es arquitecto y ahí hay un sentido preciso para la palabra arquitectura.

Si el producto es impuro no es culpa ni de la palabra, ni de la función que expresa.

Diga simplemente que las armonías a las que estaba secularmente acostumbrado están trastornadas y que él mismo se ha trastornado en con fusión. 49

Sólo se puede y se debe considerar al instrumento como un liberador que permite primero resistir a la competencia, luego ganar tiempo y, por último, que permite a cada uno, por la puesta en orden de las actividades cotidianas, pensar en algo y soñar en algo.

La "MACHINE A HABITER" fué el término lapidario con el que, en 1921, apostrofé a las academias.

Es al Sr. Nenot a quien hablo de "MACHINE A HABITER"; pero no es a mi a quien debe usted devolver esta prescripción. 50

Los doctrinarios de la SACHLICHKEIT... ofician en general en regiones donde se ha podido ser gran arquitecto de música o de poemas pero donde, por razones demasiado largas de escrutar aquí, no se ha sentido la imperiosa necesidad de ser SACHLICH en arquitectura respetando las condiciones objetivas de la plástica (todo el problema visual).

Me concederá usted que la arquitectura es cosa plástica, si por el momento me limito a designar así el conjunto de las formas que nuestros ojos perciben, que son formas reveladas por la luz.

Aquella frase con la que abrí en 1920 en el ESPRIT NOUVEAU, el cielo de los estudios arquitectónicos; "LA ARQUITECTURA ES EI JUEGO SABIO, CORRECTO Y MAGNÍFICO DE LAS FORMAS BAJO LA LUZ".

No le hablo ya de las cosas que están en la casa, sino de la manera como estas cosas están puestas juntas, mejor dicho están ARQUITECTURADAS.

No confundo mi oficio de arquitecto con la reunión de los del instalador de calefacción, del abastecedor de materiales, linóleo o aparatos sanitarios. 51

Cuando nos volvemos a encontrar, observamos, censuramos o admiramos, es cuando solucionamos el problema planteado.

Es ahí donde se juega el juego, se marcan los tantos, se aplaude o se hace burla.

Es ahí donde el espíritu se deleita.

Es ahí donde intervienen las sensaciones que nos conmocionan, donde se descubren las proporciones, donde su inevitable influencia actúa sobre nosotros y donde surge la emoción, estamos contentos o entristecidos, alegres o tristes, entusiasmados o deprimidos.

Hay arquitectura desde el mismo instante en que actúa una voluntad humana que persigue un objetivo creativo, es decir ordenando, componiendo los elementos de su problema para hacer de él un organismo. 52

Porque, no volvamos a jugar al escondite: sabemos bien, entre diez soluciones, discernir la solución elegante; ¡y aplaudimos!.

Lo que es útil es bello (vieja canción, por otra parte). No me contradirá usted si afirmo a los lectores no prevenidos que éste es uno de los supremos mandamientos de la NEUE SACHLICHKEIT.

La función belleza es independiente de la función utilidad; son dos cosas. Lo desagradable al espíritu es el derroche; porque el derroche es tonto; por eso lo útil nos gusta. Pero lo útil no es lo bello.

El lujo mecánico no está en función directa con la felicidad.

No se podría prescindir de la arquitectura, porque la calidad que se aporte a la solución contendrá precisamente las potencias de la arquitectura: la ordenación, la composición, la manera de... 54

vía París, regreso de Moscú

Famosos cinco puntos de una arquitectura moderna, a saber, los pilotis, el tejado-jardín, la estructura independiente, la planta libre, la fachada libre (o el panel de vidrio). 56

"el equipamiento doméstico"; equipamiento que reemplaza al mobiliario, tesis como mínimo revolucionaria.

"Las técnicas son el sostén mismo del lirismo".

La ciencia moderna está hecha del conocimiento del pasado. 57

Porque el mundo no ha sido trastornado por cosas nuevas, sino por ideas nuevas, porque las cosas no son más que los detectores del pensamiento. 58

Si admito que la arquitectura es la manera como se conjuran los elementos de un problema , si admito que una arquitectura es una batalla que se gana o se pierde. 59

¡Pues yo no considero de modo distinto el trazado regulador!. Es un fijador. Precisa la composición, la pone en claro y es espantosamente SACHLICH.

Crea usted que la sensación arquitectónica desde el avión existe; es la limpidez misma, la lectura impecable. 62

El cubo es moderno porque favorece sin desperdicio la explotación máxima de una planta de locales de trabajo o de vivienda.

Es "contemporáneo" porque, en nuestros climas, la llegada reciente del hormigón armado ha permitido, sólo él su realización. Además es una bella forma pura. 63

Soy libre puedo hacer lo que quiera.

Advierto simplemente que el diccionario de la arquitectura está limitado desde siempre a las formas de la geometría euclídiana y que el cubo, la esfera, el cilindro, la pirámide, el cono son nuestras solas y únicas palabras arquitectónicas.

El mundaneum, es una mezcla: íntima de naturaleza y geometría. 64

La SACHLICHKEIT del poema consiste en la manera de colocar unas palabras, no precisamente palabras nuevas, "última ola", sino al contrario, palabras de siempre, en el sentido preciso,

palabras puras. El poema está conseguido (luego es sachlich) cuando la calidad de conjunción de las palabras es buena. 65

El movimiento arquitectónico ruso ha sido una sacudida moral, una manifestación del alma, un impulso lírico, una creación estética, un creador en la vida moderna. Un puro fenómeno lírico, un gesto neto, decidido, en un sentido; una decisión.

Pero en el ambiente del taller reina una voluntad de arquitectura que es el hilo conductor que da coherencia, que crea organismos. 66

Somos dirigidos casi por la punta de la nariz por lo imponderable.

Si yo estoy un poco deslumbrado por las proporciones, les encuentro a ustedes un poco deslumbrados por el maquinismo. 67

El trabajo moderno sólo es agradable de mirar cuando un encadenamiento feliz ha puesto en orden todos los factores, en beneficio de la sensibilidad.

La organización está en la misma clave, substancia nerviosa que guía acciona todo lo que es SACHLICH, lo que es músculo y hueso.

De lo SACHLICH, ni siquiera quiero hablar, lo admito como evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro. 68

*Le Corbusier. **Precisiones.** 1ª, edic. Barcelona, Editoría Poseidon, S.L. 1978*

(Diez conferencias sobre la arquitectura y el urbanismo, pronunciadas en Buenos Aires, y de un prólogo americano. Octubre 1929- Marzo 1930).

ADVERTENCIA

No se va tan lejos para dar conferencias sobre la arquitectura y el urbanismo, si uno no se siente en condiciones de aportar algunas realidades suficientes. 15

PROLOGO AMERICANO. 10 diciembre de 1929.

Todo toma precisión de un plano; el espectáculo no es presuroso, sino lento, muy lento, sin ruptura; con el avión no es sino el barco en el mar y el pie del caminante en el camino, que permiten lo que podríamos llamar visiones humanas. 23

Yo no existo en la vida sino a condición de ver. Pero por ahí se afirma la latinidad que gusta de la sonrisa, y los balaustres aportan una riqueza de cartón y una sonrisa latina. 24

Busco con verdadero afán esas casas que son "casas de hombres" y no casas de arquitectos. Es el concepto de vida que es menester cambiar; es la noción de felicidad lo que hay que despejar. Ahí está la reforma; el resto no es más que consecuencia. 25

Si yo pienso en arquitectura "casas de hombres", me convierto en Rousseauiano. " El hombre es bueno". Y si pienso en arquitectura, "casas de arquitectos", me vuelvo escéptico, pesimista, voltaireano y digo: "Todo va de mal en peor, en el más detestable de los mundos".

He aquí donde lleva la exégesis arquitectural, ya que la arquitectura es el resultado del estado de ánimo de una época. 26

Arquitectura y música son las manifestaciones instintivas de la dignidad humana. Arquitectura y música son unas hermanas muy íntimas, materia y espiritualidad, la arquitectura está en la música y la música está en la arquitectura. Y en ambas, un corazón que tiende a enaltecerse. 27

Proporción es una serie de relaciones conjugadas. 28

¡Saber estar; estar en estado de juzgar! 29

Quisiera poder tener algún el tiempo de estudiar esta historia, que no es legendaria, sino que tiene sus documentos de la época en las bibliotecas de Europa. 31

La historia no existe, se la manipula. 32

¿Arquitectura?. Pero si es en todo esto que se ve y se siente, ahí reside toda la moral de la arquitectura: real, puro, ordenado, órganos... y aventura.

No puede emprenderse un tan largo viaje a la ligera. Sobre todo no hay que ir a desarrollar unas ideas aproximadas o unas hipótesis sin fundamento. 34

Cada ciudad que visito me aparece bajo distinto aspecto 35

LIBERARSE DE TODO ESPÍRITU ACADÉMICO. 3 oct. 1929

AQUELLO QUE, EN EL MUNDO ENTERO, HA SIDO PRODUCIDO AL PRINCIPIO DE LA EPOCA MAQUINISTA, NO ES MAS QUE EL FRUTO DE UNA CONVULSION DEL ESPÍRITU Y EL EFECTO DE UN EQUÍVOCO; PIENSO, FRIAMENTE, QUE TODO ESTO DEBERÁ DESAPARECER. 40

Muy a menudo se me ha tildado de doctrinario.

Doctrina quiere decir un haz de conceptos derivados, íntimamente, los unos de los otros, según las leyes de la razón.

Somos otro cuerpo social: UNA ÉPOCA MAQUINISTA ha nacido y sucede a la época premaquinista que se remonta muy lejos a través de la historia. 41

Debemos forjar una nueva grandeza en la época maquinista, un nuevo aspecto del alma nueva de los tiempos modernos. 43

Me refiero al hombre-individuo y a ese hombre que vive en sociedad; y esto es la base misma de la arquitectura y el urbanismo. 44

La arquitectura expresa el estado de pensar de una época y hoy, nos ahogamos en la represión. 46

Obrar animado por un espíritu de verdad. 48

Voy a confesaros que no he tenido nunca más que un maestro: el pasado; una sola formación: el estudio del pasado.

He ido allá donde habían obras puras -las del campesino o las del genio-, siempre con mi pregunta ante mí: "¿Cómo? ¿Por qué?". 49

He llevado al ingeniero a la empavesado. VERS UNE ARCHITECTURE.

Ingeniero, es el análisis y aplicación de los cálculos; constructores síntesis y creación.

Cuando la noción de los nuevos tiempos sea pertinente, cuando la armonía contemporánea sea asegurada, exaltada por un nuevo espíritu, y conquistada como consecuencia de una resolución tomada en ir hacia ADELANTE y no hacia ATRÁS, cuando nos habremos vuelto HACIA LA VIDA y no nos hayamos cuajado en la muerte, entonces habrá nacido el constructor. 50

LAS TECNICAS SON LA BASE MISMA DEL LIRISMO ABREN UN NUEVO CICLO DE LA ARQUITECTURA. 5 oct. 1929

Bajo la línea: lo que es; encima de la línea., lo que se siente. 53

Lirismo = creación individual

Nuestra actualidad de la arquitectura esta cubierta por un jergón podrido de ayer o de anteayer. 54

Les prometo un deslumbrante poema: el poema de la arquitectura de la época moderna.

No hablaré nunca de otra cosa: nada más que de casas de hombres.

LA ARQUITECTURA ES UNOS PISOS ILUMINADOS, si hay claridad, se hace algo dentro de la casa, si está oscuro, se duerme. 56

"La arquitectura (más exactamente, la casa), son unos suelos ALUMBRANTES". ¡Vaya respuesta total! 58

Para cada función habrá una superficie justamente proporcionada.

"Plan libre, fachada libre".

Para la arquitectura, esto significa una inmensa liberación, un gigantesco paso hecho respecto a la casa de piedra. Es una aportación de los tiempos modernos. 60

LA ARQUITECTURA ES CIRCULACION. 64

Me impulsa una intención elevada; proporciono unos prismas y los espacios que los rodean; conpongo atmosféricamente.

Pilote: es atribuir a unos puntos determinados el cuidado de soportar, según un cálculo exacto, unas cargas precisas, SIN NINGUN DESPERDICIO. 68

Etapa por etapa, realizamos la revolución arquitectural contemporánea. 69

Arquitectura primeramente.

Las nuevas técnicas nos han traído nuevas palabras y las nuevas técnicas, a las cuales nos sería imposible de resistir, llaman a nuestra imaginación. 75

A esta hora de interpenetración general, de técnicas científicas internacionales, propongo. una sola casa para todos los países y para todos los climas: LA CASA CON RESPIRACION EXACTA. 85

ARQUITECTURA EN TODO, URBANISMO EN TODO. 8 octu-bre 1929.

La arquitectura, la llevo en mi corazón, colocada en el punto más tenso de mi sensibilidad. No creo sino en la belleza, que es la verdadera fuente de gozo. 89

El arte, producto de la ecuación "razón-pasión", es, para mi, el lugar de la felicidad humana.

La arquitectura es un acto de voluntad consciente.

Arquitecturar, "ES PONER EN ORDEN".

90

La sensación arquitectural sigue actuando incisivamente sobre nuestro espíritu y sobre nuestro corazón.

93

LA INVENCION DE LAS PROPORCIONES, la elección de los macizos y vaciados, la fijación de la altura con relación a una anchura determinada, impuesta por la servidumbre del terreno, resaltan en la creación lírica misma: TAL ES LA OBRA SURGIDA DE NO SE SABE QUE PROFUNDO ALMACENAMIENTO DE CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS, DE EXPERIENCIAS Y DE PODER CREADOR INDIVIDUAL.

La precisión ha creado algo definitivo, agudo y verdadero, algo inmutable y permanente que es el instante ARQUITECTURAL.

Este instante arquitectural dirige nuestras miradas, actúa como un maestro sobre nuestros espíritu, domina, impone, subyuga. Tal es la argumentación de la arquitectura.

95

Este esencial arquitectural está en la calidad de vuestra elección, en la fuerza de vuestro espíritu y de ninguna manera en unos materiales ricos.

Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro. He aquí unas potencias de síntesis.

Todo está ahí, clave de los poemas de la arquitectura. Extensión, altura. Esto basta.

98

¡Qué lejos estamos de los "estilos" y del bonito dibujo sobre el papel!

Habiendo partido a la BÚSQUEDA DE LA ARQUITECTURA, hemos llegado al terreno de lo sencillo.

El gran arte está hecho con medios sencillos, repitámoslo, incansablemente.

Lo sencillo es el efecto del criterio, de la elección.

100

Ya no se puede, verdaderamente, dibujar ninguna cornisa; es una entidad arquitectural que ha cesado de vivir; la función cornisa ya no existe.

LO SENCILLO NO ES LO POBRE, sino que lo sencillo es una elección, una discriminación, una cristalización, que tiene por objeto la pureza misma. Lo sencillo es una concentración.

Arquitectura en todo. Razón, pasión cuya síntesis aporta la obra inspirada.

La razón busca los medios. la pasión nos arrastra hacia un camino.

"... Pues la arquitectura es un hecho Innegable que surge en el preciso instante de la creación en que el espíritu, preocupado por asegurar la solidez de la obra, de colmar las exigencias del confort, se encuentra levantado por una intención más elevada que la de simplemente servir y tiende a manifestar las potencias líricas que nos animan y que nos dan alegría".

105

UNA CÉLULA A ESCALA HUMANA. 10 octubre 1929.

Pero solamente la arquitectura se ha mantenido apartada de los métodos del maquinismo. Explicación: la enseñanza en las escuelas está dictada por las academias. Estas cultivan el pasado. 107

Alojar a alguien es asegurarle ciertos elementos de importancia vital:

- a) unos pisos claros,*
- b) una cerca contra los intrusos: gente, frío, calor, etc.,*
- c) la circulación más rápida entre los diversos objetos del apartamento,*
- d) una selección de objetos para la casa, adaptados al presente siglo.*

Estos diversos elementos constituyen un organismo material que yo he bautizado en 1921 (Esprit Nouveau). " MÁQUINA PARA HABITAR".

Si la expresión ha hecho furor, es por que contiene el término "MÁQUINA", representando, evidentemente, en todos los espíritus, la noción de funcionamiento, de rendimiento, de trabajo, de producción. Y la palabra "HABITAR" representando, precisamente, unas nociones éticas, de standing, de organización de la existencia, sobre las cuales reina el más total desacuerdo. 108

Cuando mis diez conferencias se habrán celebrado, ustedes habrán totalizado y hallado mi pensamiento. 109

Hemos permanecido en unos pensamientos académicos y en las costumbres de la época pre-maquinista.

La casa, el despacho, el taller, la manufactura (hechos arquitecturales que pueden llevarse a la simple noción de plantas iluminadas) van a explotar las formas nuevas de la standarizacion, de la industrialización, de la taylorización. 112

La CELULA A ESCALA HUMANA está en la base.

El origen de estas indagaciones, por mi cuenta, se remonta a la visita de la "CHARTREUSE D'EMA", en los alrededores de florencia, en el año de 1907.

La ciudad radiante me quedó fijada para siempre. 113

Lo que yo pensaba para responder a este programa (en una época en que, aparte de las magníficas invenciones plásticas de Lloyd Wright y de las sanas creaciones de Auguste Perret, la estética arquitectural buscaba una renovación precaria en unos métodos de construcción tradicionales).

He aquí esta solución de 1914, denominada, LAS CASAS "DOM-INO". Estudio las antiguas casas célebres de la arquitectura de flandes. 114

"Mis ideas revolucionarias están en la historia, en toda época y en todos los países". 120

"UNA CÉLULA A ESCALA HUMANA", es olvidar toda casa existente, todas las costumbres o la tradición.

Es aspirar a saciar el corazón de un hombre de la época maquinista, y no a mirar algunos novelistas caducos que asistirían, sin tan sólo darse cuenta, con la lira en la mano, a la degeneración de la raza, al descorazonamiento de la ciudad y al amodorramiento del país. 124

LA AVENTURA DEL MOBILIARIO. 19 octubre 1929.

Una época maquinista ha sucedido a la época pre-maquinista; un espíritu nuevo ha substituido a un espíritu anticuado. 127

UNA EPOCA NUEVA HA EMPEZADO, ANIMADA POR UN ESPIRITU NUEVO.

La hora es propicia. Empieza. Sobre este vacío, hagamos una construcción nueva, animada por un espíritu nuevo. 128

Nuestras necesidades son unas necesidades de hombres. Tenemos todos los mismos miembros, en número, formas y dimensiones; si existen, en este último punto, unas diferencias, es fácil encontrar una medida media.

Funciones standard, necesidades standard, objetos standard, dimensiones standard. 130

Cuando un objeto de uso ya no realiza su función, si solamente tiene una razón estética, se ha convertido en un parásito y se ha de tirar.

Ya veremos dónde encontrar una forma estética que nos convenga; buscaremos aquello que pueda colmar el corazón y la sensibilidad de un hombre moderno. 133

*He aquí el fondo del problema., PENSAR EN ALGO. En la armonía de las proporciones,
O en algún poema de la mecánica, de la vida de los pueblos modernos o antiguos, hasta en un poema en verso,
O en alguna música,
O en alguna escultura, algun cuadro, en un gráfico,
O en tal foto de un fenómeno simple o sublime, fundamental o excepcional.* 143

EL PLANO DE LA CASA MODERNA. 11 octubre 1929.

*La REVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA -ya que es una verdadera revolución- implica diferentes factores: 1 CLASIFICACION,
2 DIMENSIONAMIENTO,
3 CIRCULACION,
4 COMPOSUIION,
5 PROPORCIONAMIENTO.* 146

UN HOMBRE = UNA CÉLULA, UNAS CÉLULAS = LA CIUDAD. 14 octubre 1929

He definido ya el buen fundamento temporal de una doctrina (y con eso quiero decir un período suficiente, que puede ser de la duración de una generación, por ejemplo, o sea veinte años).

Saber dónde se va, porque se ha sabido de dónde se venía.

No sabemos dónde ir porque no sabemos de dónde venimos. Tenemos necesidad de un diagnóstico y necesidad de una línea de conducta. 165

Hemos pasado del tiempo de los romanos, a los tiempos modernos. Y no nos hemos movido de nuestro centro. 166

Clasifico históricamente con esta suscripción: LA EDAD DEL CABALLO HASTA 1850.

Y en mi esquema, que yo repito, expreso: LA EDAD DEL FERROCARRIL. 168

La arquitectura está dirigida por el ángulo derecho. El peligro de la arquitectura está en el abandono de este terreno sólido y magnífico, para sufrir la derrota del ángulo agudo u obtuso: todo se convierte en fealdad, sujección y prodigalidad. 172

La tendencia de la bella mecánica no es hacia el ruido, sino que va hacia el silencio. 177

Pero seguimos siendo hombres, unos hombres de siempre, con nuestros ojos a 1,70 metros por encima del suelo.

Vean con qué lirismo el progreso nos ha animado, y de qué herramientas las técnicas modernas nos ha animado, y de qué herramientas las técnicas nos ha dotado. ¡Jámas se ha visto cosa igual!. Ah, no, pues una época nueva ha empezado, animada con un espíritu nuevo. 181

UNA CASA UN PALACIO. 15 octubre 1929.

La arquitectura es un encadenamiento de hechos sucesivos que van del análisis a la síntesis, hechos que el espíritu intenta sublimizar por la creación de relaciones tan precisas y tan conmovedoras, que se derivan profundas sensaciones fisiológicas, que un verdadero deleite espiritual interviene en la lectura del problema resuelto, que una percepción de la armonía nos llega por la calidad aguda de una matemática, uniendo cada elemento de la obra a los otros y el conjunto a esa otra entidad que es el medio ambiente, el lugar.

Hemos pretendido tender hacia lo sublime por el efecto de una intención elevada, nos sentimos, arquitectos y urbanistas, en potencia para hacer la ciudad.

Lo propio de la creación es una puesta en ecuación de relaciones forzosamente nuevas, ya que uno de los términos es fijo -la sensibilidad humana- y que el otro está siempre en movimiento, las contingencias, es decir, EL MEDIO formado de la calidad técnica, en todos los terrenos, de una sociedad en perpetua evolución. 184

A esta cumbre de la arquitectura en que la palabra "Palacio" vuelve a ser honrada, un espíritu domina, que yo califico de espíritu de verdad. El espíritu de verdad es una barra rígida, introducida en los mismos cimientos de la obra, atravesándola, alimentándola, llevándola sin desfallecer hasta su cara, la cual se ha revestido de la sonrisa tranquila que da la certidumbre de lo verdadero y la satisfacción de haber vencido las dificultades. 185

3.2.2.- Le Corbusier y el espíritu Nuevo.-

Charles Eduard Jeanneret dit "Le corbusier"(1) como reza en su carta de identidad, fué un arquitecto no académico (no obtuvo partida de nacimiento por licenciatura Universitaria), un artista, sin calificativos peyorativos, ni escrito con mayúsculas, ni en cursivas, simplemente eso, un artista, en la concepción que el término poseía para él en su época, y de acuerdo al diccionario Larrouse que señalando que la misión del hombre de arte es: "la aplicación de los conocimientos a la realización de una concepción."(2)

Desde aquí inicia Charles Eduard Jeanneret-Saugnier como figuraba en la revista "ESPRIT NOUVEAU" de 1920-1921, y que los artículos que en ella publicara (no todos), serían editados, bajo formato de libro y se publicarían en 1923 con el título "VERS UNE ARCHITECTURE" (Hacia una arquitectura).

"Hacia una arquitectura" se convertiría en el epígono referencial, sobre el cual apuntarían las mas diversas críticas de la época, y sobre las cuales había que hablar(3), ya que es una manera de encajonar aquello que surgía como la "nueva opción", la "vanguardia", la "modernidad", en definitiva, "lo nuevo, lo diferente".

Pero no nos apresuremos en nuestro trabajo de comprender(4) el discurso teórico(5), que bajo el formato de texto nos presentaba le Corbusier. Antes que nada es nuestro deseo que la realización de nuestra labor se ejecute dentro del marco del propio discurso, que si bien no responde a la objetividad de los críticos(6) y de la época (la ortodoxia), si responde a la estructura(7) de su propio planteamiento (dinámica interna).

Nuestro trabajo como ya lo hemos indicado anteriormente no es una exégesis, pero si una clarificación, aunque sea la nuestra, de un pensamiento que no es un solo libro en este caso "Hacia una arquitectura", sino que son varios; y en los cuales hemos tratado de hallar esa idea bajo la que radicaba su concepción y su quehacer arquitectónico.

Los textos que hemos utilizado para este análisis son los que tienen relación mas directa con el tema de lo arquitectural, la arquitectura como teoría(logos, eidos), para lo cual hemos tratado de separarlo solo con intención metodológica de sus concepciones de Urbanismo; aunque en él no se encontraban dispuestas de esta manera.

Así, pues, los textos utilizados son. "Hacia una arquitectural"(8) publicado en 1923; "El Espíritu Nuevo en arquitectura"(9) conferencia de 1924; "En defensa de la arquitectura" (10) artículos de 1929; "Precisiones"(11) publicado en 1930. ¿Y porqué estos y no otros?. Por que consideramos, de que en ellos se encuentran más ampliamente desarrolladas sus tesis, y que apoyan el perfeccionamiento de sus ideas planteadas en "Hacia una arquitectura", que es el texto que estudiamos en forma central, aunque no de forma exclusiva.

Si se pretendiera desarrollar una región(12) que permita vi sualizar una epistémica(13) que tenga "per se" constituida una estructura(14) , nos haríamos solidarios al mismo planteamiento elaborado por Le corbusier en "Hacia una arquitectura", y que se encuentra determinada de la siguiente manera,

I.- -Estética del ingeniero. Arquitectura.

II.- Tres advertencias a los señores arquitectos

1. El volumen
2. La superficie
3. El plan

II.- los trazados reguladores.

IV.- Ojos que no ven...

1. Los paquebotes
2. Los aviones
3. Los automóviles

V.- Arquitectura.

I. La lección de Roma.

1. La Roma antigua
2. La Roma bizantina
3. Miguel Angel
4. Roma y nosotros

II. la ilusión de los planes.

III. Pura creación del espíritu

VI.- Casas en serie

VII.- Arquitectura o revolución

Con este indicativo anterior no hacemos mas que ubicarnos nuevamente en el tiempo en que se trataba de instaurar la idea de modernidad, en arquitectura, es decir en los años veinte, en los que se pugnaba por obtener partida de validez.

Consideramos que de lo que se trataba era de plantear o de replantear, una y otra vez, los objetivos de una práctica, en este caso la arquitectura y que posea ésta una consecuencia con su propio tiempo.

Entonces de lo que se discute aquí, y a todo lo largo de nuestro trabajo, *es la idea de arquitectura* y las teorías o esbozos de ellas, que se lograron articular en los inicios de los años veinte y que produjeron cierta cantidad de obra significativa.

Por lo tanto de lo que se tratará aquí es de resolver o replantear, la respuesta al interrogante, ¿QUE ES LA ARQUITECTURA?... En fin aquella pregunta que concuerda en la idea de "arquitectura-época", o quizá "espacio-tiempo"(15), sin ninguna otra intención y con su sola transparencia.

Así, ante este interrogante abierto en todas las épocas y en las actuales, es decir, desde Vitrubio hasta Venturi o Rossi y posterior a ellos, de la que se trata es de responder a esa pregunta fundamental que conlleva toda actividad, esa búsqueda de su propia quiddidad (16), es decir, aquello que le es esencial a una práctica, para que sea reconocida como arquitectura, en nuestro caso.

Y si bien es cierto que le Corbusier, entre otras de sus muy variadas concepciones, estableció que: *la arquitectura era "el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz"*(17), no podemos y no debemos asirnos a esta sola concepción, que críticos e historiadores han emblematizado y desde allí convertida en estandarte, escudo y espada de sus argumentos. Pensamos que con ello se arriesga la posibilidad de la búsqueda mas profunda que responda a la esencia de la pregunta; y que a partir de ella se quiera construir toda suerte de ejercicios líricos o epopéyicos.

Estudiar a un autor lo entendemos como la circunstancia de conocer la extensión y profundidad de sus escritos, y poder auscultar y decantar en ella todo el sustrato de esa *poética* que se ha pretendido menospreciar quizá por que no se la entendió, o porque se consideró que *la práctica del pensar* no era propia de la arquitectura, o por que quienes realizaban los estudios analíticos, pertenecían a la época anterior y no deseaban correr el riesgo de ser acusado de acólitos, fáciles de impresionar; o porque les resultaba más fácil la generación de estilísticas que se puedan repetir "per secula seculorum",y así no resbalarse por una pendiente de la cual no eran artifices, ni podían adivinar su destino, lo que les permitía ponerse a salvo en caso de un fracaso.

Hoy, después de más de sesenta años, es necesario reflexionar sobre las propuestas realizadas, no solo por un prurito revisionista falso o ingenuo, sino con el ánimo de una evaluación, que pudiera ser conclusiva. Si consideramos la instauración de una nueva época, la posmodernidad, o talvez no, o acaso resulte válido el diagnostico realizado por Baudrillard(18) el cual establece

nuestra época como el enfrentamiento de dos esquemas; el de la producción propio de la era industrial, con el de la simulación propio de la actual época y regida por el código.

Así pues, la posibilidad de una estética de la arquitectura (arquitectural:concreción operativo dinámica), esbozada por la modernidad, se encuentra totalmente bifurcada de una estética filosófica (pensar abstracto sobre lo bello), y encuentra su desarrollo desde su propia relación argumental (arquitecturas) y desde su propia práctica (arquitectónica).

Por lo que consideramos como necesario, el relevar esos otros planteamientos en los que Le Corbusier se esforzaba por definir al interior de sus postulados sobre el quehacer de la arquitectura, como ser *el espíritu nuevo, la máquina de habitar, el plan, los trazados reguladores, ...etc.*

Intentaremos ahora compendiar aquellas ideas relativas a lo planteado anteriormente, de manera que en ella se desarrolle la "estética" Corbusierana, con la mayor extensión posible. Así, intentaremos trazar un hilo conductor a través de la multiplicidad de escritos escogidos, en la esperanza de que, en ellos, pueda manifestarse un cierto rastro."(19)

Por lo tanto nuestro rastro comienza por tratar de encontrar las diversas respuestas a nuestra principal interrogante:

¿Qué es arquitectura para le Corbusier?

La arquitectura es una de las necesidades más urgentes del hombre, ya que la casa ha sido siempre la indispensable y primera herramienta que se ha forjado.

La arquitectura, es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La construcción TIENE POR MISTO AFIRMAR ALGO: la arquitectura se propone EMOCIONAR.

Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, COMENZAR TAMBIEN POR EL PRINCIPIO Y EMPLEAR LOS ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE IMPRESIONAR NUESTROS SENTIDOS, DE COLMAR NUESTROS DESEOS VISUALES, y disponerlos de tal manera que su contemplación nos afecte claramente...

La arquitectura consiste en armonías, en "pura creación del espíritu".

La arquitectura no tiene nada que ver con los "estilos".

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.

La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometándose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo.

Una arquitectura es una casa, un templo, o una fábrica.

Transmisión profunda de armonías: esto es arquitectura.

La arquitectura se ahoga con las costumbres.

Una época crea su arquitectura que es la imagen clara de un sistema de pensamiento.

La arquitectura que es todo, pero que no es una de las artes decorativas.

La arquitectura tiene otros fines y otros principios que los de hacer resaltar las construcciones y responder a necesidades.

La ARQUITECTURA es el arte por excelencia, que llega al estado de grandeza platónica, orden métrico, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el FIN de la arquitectura.

La arquitectura es un arte muy digno. la arquitectura es invención plástica, especulación intelectual, matemática superior.

Pero, atención, la arquitectura es algo más que ordenación. la arquitectura es sólo ordenamientos, bellos prismas bajo la luz. Es algo que nos fascina, es la medida. Medir: Repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual. Hacer pasar por todas partes la relación unitaria y sutil, equilibrar, resolver la ecuación.

Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que había superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.

Cuando se pasa de la construcción a la arquitectura, se tiene una intención elevada.

La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias.

La arquitectura es plástica.

Existe la arquitectura cuando hay una emoción poética.

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; la proporción es aln y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz.

¿Estética?. la arquitectura es cosa de plástica no de romanticismo.

¿Arquitectura?. Siempre, cuando está claro el problema.

La arquitectura es un fenómeno de creación, siguiendo una ordenación.

La arquitectura es unos pisos iluminados.

La arquitectura es un acto de voluntad consciente.

La arquitectura es circulación.

"... Pues la arquitectura es un hecho innegable que surge en el preciso instante de la creación en que el espíritu, preocupado por asegurar la solidez de la obra, de colmar las exigencias del confort, se encuentra levantado, por una intención más elevada que la de simplemente servir y tiende a manifestar las potencias líricas que nos animan y que nos dan alegría".

La arquitectura es un encadenamiento de hechos sucesivos que van del análisis a la síntesis, hechos que el espíritu intenta sublimizar por la creación de relaciones tan precisas y tan conmovedoras, que se derivan profundas sensaciones fisiológicas, que un verdadero deleite espiritual interviene en la lectura del problema resuelto, que una percepción de la armonía nos llega por la calidad aguda de una matemática, uniendo cada elemento de la obra a los otros y el conjunto a esa otra entidad que es el medio ambiente, el lugar.

En todas estas postulaciones se encuentra esbozadas de forma muy genérica la propuesta de Le Corbusier a esa nueva arquitectura, pero con ellas si bien es cierto no se puede dibujar ningún plano a edificarse, en ellas se encuentran todas las sustancias inherentes a esa propuesta que pretendía ser diferente y nueva.

Pero en Le Corbusier existe toda una gama de planteamientos , que permiten establecer esa silueta amplia que nos permite reconocer toda una intención.

Así vamos a continuar efectuando los relevamientos pertinentes y necesarios que nos permitan ajustar aún más esa concepción estética de Le Corbusier.

ESPÍRITU NUEVO.-

Una gran época acaba de comenzar.

Existe un espíritu nuevo.

Existe una multitud de obras de espíritu nuevo que se encuentran, especialmente, en la producción industrial.

Hay un espíritu nuevo: un espíritu de construcción y de síntesis, guiado por una clara concepción.

El maquinismo, hecho nuevo en la historia humana, ha suscitado un espíritu nuevo.

El espíritu de la arquitectura sólo puede resultar de un estado de cosas y de un estado de espíritu.

El paquebote es la primera etapa en la realización de un mundo organizado de acuerdo con el espíritu nuevo.

Los elementos actuales de la arquitectura, ya no responden a nuestras necesidades. Debemos forjar una nueva grandeza en la época maquinista, un nuevo aspecto del alma nueva de los tiempos modernos.

Les prometo un deslumbrante poema: el poema de la arquitectura de la época moderna.

Una época maquinista ha sucedido a la época premaquinista: un espíritu nuevo ha substituído a un espíritu anticuado.

"Vean con qué lirismo el progreso nos ha animado, y de que herramientas las técnicas modernas nos ha animado, y de qué herramientas las técnicas nos ha dotado.

Hay una actividad, una sola -la arquitectura- en la cual el progreso no es de rigor, donde reina la pereza, donde sólo se tiene en cuenta el pasado.

MAQUINA DE HABITAR.-

Una casa es una máquina de habitar. Baños, sol, agua caliente, agua fría, temperatura a voluntad, conservación de los alimentos, higiene, belleza mediante la proporción.

Las máquinas conducirán a un orden nuevo, de trabajo, de reposo.

En todo hombre moderno hay una mecánica.

EL PARTENON. He aquí la máquina de conmovier.

Nosotros, al contrario, queríamos llegar a aprender la lección de la máquina, a fin de abandonarla después a su simple papel, que es el de servir.

La casa tiene dos finalidades.

Es, primeramente, una MACHINE A HABITER, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo y la comodidad.

La "MACHINE A HABITER" fué el término lapidario con el que en 1921, apostrofé a las academias.

Es al Sr. Nénot a quien hablo de "MACHINE A HABITER"; pero no es a mí a quien debe usted devolver esta prescripción.

"MAQUINA PARA HABITAR".

Si la expresión ha hecho furor, es porque contiene el término "MAQUINA", representando, evidentemente, en todos los espíritus, la noción de funcionamiento, de rendimiento, de trabajo, de producción.

Y la palabra "HABITAR" representando, precisamente, unas nociones éticas, de standing, de organización de la existencia, sobre las cuales reina el más total desacierto.

ARQUITECTURA Y LOGOS(20)

Hacer un plan, es precisar, fijar las ideas.

Es haber tenido ideas.

Es ordenar esas ideas para que se hagan inteligibles, posibles y transmisibles.

No se ha pensado en el espacio, sino que se han dibujado estrellas sobre el papel, se han trazado los ejes que constituyen la estrella.

EL PARTENON, El pensamiento es único. Por esta razón no existen obras de arquitectura que tengan esta grandeza.

Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de la arquitectura.

Estamos obligados a hacer una revisión total de valores si queremos intentar ver claro en la actual situación.

La cornisa, como los "órdenes", toma el valor de un postulado. ¡Imposible destronarla sin una razón válida!

Creo saber lo que las palabras quieren decir en arquitectura, y sus argumentos, que son (en sus consideraciones objetivas) los míos propios, expresados en el "ESPRIT NOUVEAU", en mis libros y en mis obras se hallan, y con razón, un convertido.

Si se quita a las palabras su significado ya no hay discurso posible, sólo confusión. No confundo mi oficio de arquitecto con la reunión de los del instalador de calefacción, del abastecedor de materiales, linóleo o aparatos sanitarios.

Muy a menudo se me ha tildado de doctrinario.

Doctrina quiere decir un haz de conceptos derivados, íntimamente, los unos de los otros, según las leyes de la razón.

Arquitecturar, "ES PONER EN ORDEN".

Arquitectura en todo. Razón, pasión cuya síntesis aporta la obra inspirada.

La razón busca los medios.

He aquí el fondo del problema: PENSAR EN ALGO.

En la armonía de las proporciones, o en algún poema de la mecánica, de la vida de los pueblos modernos o antiguos, hasta en un poema en verso, o en alguna música, o en alguna escultura, algún cuadro, en un gráfico, o en tal foto de un fenómeno simple o sublime, fundamental o excepcional.

El espíritu de verdad es una barra rígida, introducida en los mismos cimientos de la obra, atravesándola, alimentándola, llevándola sin desfallecer hasta su cara, la cual se ha revestido de la sonrisa tranquila que da la certidumbre de lo verdadero y la satisfacción de haber vencido las dificultades.

MORFOLOGIAS.-**PLAN.-**

El plan lleva en él la esencia de la sensación.

El plan necesita la imaginación más activa.

También necesita la disciplina más severa.

TRAZADO REGULADOR.-

El trazado regulador es un medio, no una receta.

Un módulo mide y unifica, un trazado regulador construye y satisface.

Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad.

El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones armoniosas y de relaciones ingeniosas.

NORMA. -

El Partenón es un producto de selección aplicado a una norma.

La arquitectura actúa sobre las normas.

Las normas son cosa de lógica, de análisis, de estudio escrupulosos.

La cultura es el resultante de un esfuerzo de selección. Seleccionar significa descartar, podar, limpiar, hacer salir desnudo y claro lo esencial.

RITMO.-

El ritmo es una ecuación: igualación (simetría, repetición) (templos egipcios, hindúes); compensación(movimiento de los contrarios)(acrópolis de Atenas); modulación (desarrollo de una invención plástica inicial)(Santa Sofía).

PROPORCION.-

La proporción es la piedra de toque del arquitecto. Este se revela artista o simple ingeniero.

COMPOSICIÓN. -

La composición es lo propio del genio humano; ahí es donde el hombre es arquitecto y ahí hay un sentido preciso para la palabra arquitectura.

Todo está ahí, clave de los poemas de la arquitectura. Extensión, altura. Esto basta.

EMOCIÓN.-

Las emociones que suscita la arquitectura, emanan de condiciones físicas ineluctables, irrefutables, olvidadas hoy.

El arte es poesía: la emoción de los sentidos, la alegría del espíritu que mide y aprecia, el reconocimiento de un principio axil que afecta las profundidades de nuestro ser.

SENCILLEZ.-

El orden romano es un orden sencillo, categórico.

Deseo que esta simplicidad sea, por el contrario, la concentración, la cristalización de una multitud de pensamientos y de medios.

Esa simplicidad exige un cambio una gran exactitud constructiva, una precisión de intención y un rigor de razonamientos absolutos... se propone provocar este goce de orden matemático... una de las aspiraciones más lícitas de nuestro carácter de espíritu moderno.

LO SENCILLO NO ES LO POBRE, sino que lo sencillo es una elección, una discriminación, una cristalización, que tiene por objeto la pureza misma.

La sencillo es una concentración.

Consideramos que con este breve trazo, realizado a grosso modo se puede vislumbrar el amplio espectro, que dentro de la idea de arquitectura y de lo nuevo, planteaba la estética de Le Corbusier con respecto a la arquitectura.

Con estos referentes establecidos, entraremos a realizar una confrontación con críticos e historiadores , para así observar las caracterizaciones realizadas por éstos y los acentos(21) que

ellos colocan en el estudio de los postulados y principios, como referentes para los análisis planteados por ellos.

NOTAS.-

Le Corbusier y el Espíritu Nuevo

- 1.- Casabella, revista, Nº 531-532. Enero-Febrero. 1987
- 2.- Larrouse, Diccionario, citado por Le Corbusier, en hacia una arquitectura, 2ª edic., Barcelona. Edit. Poseidón.S.L. 1977. p.7
- 3.- Barthes, Roland. Crítica y verdad, 2ª edic.en español México. Siglo XXI edit. 1985. p. 13
- 4.- Gaos, José. introducción al Ser y el Tiempo de Martin Heidegger. 1ª reimp. México. Fondo de cultura económica edit. 1977. p. 51-55
- 5.- Kristeva, Julia. Semiótica 1, Madrid. Edit. Fundamentos. 1981. p. 97-100
- 6.- Barthes, op. cit. p. 17-23
- 7.- Barthes, op. cit. p. 20
- 8.- Corbusier, Le. líacia una arquitectura. 21 edie. 19, esp. Barcelona. Edit. Poesidon. 3.1.1977
- 9.- Corbusier, Le. El espíritu nuevo en arquitectura.Murcia. Galería-librería Yerba. 1983
- 10.- Corbusier, Le. El espíritu... op. cit.
- 11.- Corbusier, Le. Precisiones,. 5ª edic. Barcelona. Edit. Poneidón.S.L. 1978.
- 12.- Bachelard, Gastón. La epistemología. Textos escogidos por Dominique Lecourt. Barcelona. Edit. Anagrama. 1973. p. 31-34
- 13.- Bachelard, Gastón. La formación del espíritu científico. 13ª edic. en esp. México. Siglo XXI . edit. 1985. p. 27
- 14.- Barthes, crítica... op. cit. p. 52
- 15.- Heidegger, Martin. La Pregunta por la cosa. Barcelona. Edic. Orbis. 1986. p. 20-28
- 16.- Heidegger, Martin. ¿Qué es eso de filosofía ?. 3ª edic. Madrid. Narcea edic. 1985. p. 50-53
- 17.- Corbusier, Le. Hacia una... op. cit. p.16
- 18.- Baudrillard, Jean. El intercambio simbólico y la muerte. Barcelona. Luis Porcel edit. 1980. p. 59
- 19.- Heidegger, M. y FINK, E. Heráclito. Barcelona. Edit. Ariel. 1986. p.8
- 20.- Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. 5ª reimp. Madrid. Fondo de cultura Económica Edic. España. 1984. p. 42-45
- 21.- Válerly, Paul. Eupalinos o el arquitecto. Murcia. Galería-librería Yerba. 1982. p.53
- 22.- Válerly, Paul. Introducción a la poética. Buenos Aires. Rodolfo Alonso edit. 1975. p.45

3.2.3.-LA Crítica y Le Corbusier.-

Síntesis de la Crítica arquitectónica con referencia a los planteamientos de Le Corbusier.

De la misma manera que en el ensayo anterior realizado sobre la obra escrita de Frank Lloyd Wright, dedicaremos atención a los referentes críticos y al relevamiento de las características discursivas que atañen al planteamiento teórico de Le Corbusier, y que han sido considerados por quienes se han dedicado al ejercicio de la crítica de arquitectura, como forma interpretativa del aprender y conocer las manifestaciones de una época y de una práctica, en nuestro caso, la arquitectura.

Procederemos así de una manera cronológica en acuerdo a su fecha de publicación, de la edición en su versión original, para tener el referente contextual de época y que a partir de ella se constituyeron en recurso paradigmático y ejemplificador para el establecimiento de juicios de la práctica de la arquitectura.

Así consideramos como inicio del presente apartado el trabajo realizado por Nikolaus Pevsner y que con el título de "Pioneros del diseño Moderno"(1), publicará en 1936, y que ponía como consideración inicial el hecho de que "cuando escribió este libro, la arquitectura de la razón y del funcionalismo estaba en pleno movimiento en muchos países, mientras en otros iniciaba su curso Promisor"(2), de forma tal que era ya el movimiento imperante y bajo el cual ya se esbozaban los enunciados y planteamientos de la época, aunque considera que "el estilo de la fábrica Fagus y de la Fábrica modelo de Colonia es válido aun, no obstante existir una evolución inequívoca entre lo mejor de hacia 1914 y la mejor de hacia 1955"(3), y con estas observaciones realizadas en su prólogo de 1952, seguirá pensando válido su trabajo efectuado en 1936.

Pevsner dirá de Le Corbusier que es el "más ingenioso prestidigitador del espacio todavía vivo"(4) y que éste había confesado en cierta ocasión que "su deseo, al construir es crear, poesía".(5)

También Pevsner reconoce en Le Corbusier el deseo de que "a través de sus escritos mostrarse como uno de los precursores"(6) y hace coincidir el hecho de que "los escritos de Wright son tan desconcertantes como los de Le Corbusier"(7), con lo que de una u otra manera no considera como relevantes los planteamientos elaborados por Le Corbusier en sus trabajos escritos.

Pevsner trata de fijar en la generación anterior a la de nuestro estudio, como la verdadera manifestación de esta arquitectura que se edificaba, y que todo esto no constituía sino los "intentos para satisfacer la sed de los arquitectos por una expresión individual, la sed del público por lo sorprendente y fantástico, y por una evasión fuera de la realidad hacia un mundo mágico"(8).

Así Pevsner respondiendo por último a una descarga de tipo moral advierte que "los arquitectos como clientes deben saber que la realidad de hoy (1936) tal como la de 1914, puede encontrar su expresión completa únicamente en el estilo creado por los gigantes de ese por ahora pasado distante"(9), y culminará sentenciando que "los caprichos individuales, los golpes de genio de los demás no pueden ser aceptados como una respuesta a las serias preguntas que es responsabilidad del arquitecto contestar"(10).

A continuación revisaremos el libro de Sigfried Giedion, titulado "Espacio, tiempo y arquitectura"(11) que publicara en 1940, y que entre otras consideraciones estableciera que hombres como Borromini, Labrouste, Berlage, Gropius y Le Corbusier, personalidades en los cuales cristaliza el espíritu de una época".

Giedion considera que el fin del camino entre el ingeniero y el arquitecto fue entre otras una afirmación expresada por Le Corbusier en 1924 en la revista del L'ESPRIT NOUVEAU, y que decía que "el siglo de la máquina desvela al arquitecto, nuevas tareas y nuevas posibilidades le hicieron consciente de el mismo. Ahora trabaja bien en todas partes"(12).

Plantea Giedion con respecto a Le Corbusier que "el fundamento de su doble obra es la visión del espacio. Arquitectura y pintura son sencillamente dos lenguajes diversos con los cuales expresa la misma concepción(13), de manera tal que existe un esfuerzo sintético, sobre las actitudes Corbusieranas respecto a sus dos actividades fundamentales, y que dejaremos por no ser éste el lugar para dilucidar el rango de importancia o de conexión entre las mismas.

Estima Giedion que "el verdadero punto de partida de la carrera de Le Corbusier es un dibujo que data de 1915 (estructura en hormigón armado)"(14), y que el otro aspecto básico es el "problema de la vivienda, el eje en torno al cual gira la actividad teórica y práctica de le Corbusier"(15) , pensamos que en este aspecto ingresamos en el terreno de lo obvio, ya que, de qué otra cosa puede tratar la arquitectura, sino del problema del hábitat del hombre.

El trabajo realizado por Giedion pretende ilustrar una vez más diferentes edificios representativos de le Corbusier, por lo cual redundante en este tipo de análisis, por lo que prefiere "interrumpir el examen de la obra de Le Corbusier"(16), acotando de manera inmediata el hecho de que "se ha publicado mucho acerca de ella y él mismo ha expuesto en sus escritos los principios que la informan"(17).

Añade Giedion que una de las más destacadas características de Le Corbusier es la de "poder reducir un problema asaz complicado a principios fundamentales extraordinariamente sencillos, logrando resumir estos resultados en fórmulas de una claridad lapidaria"(18), observando de manera epílogal que "los tres primeros capítulos de su obra HACIA UNA ARQUITECTURA, no pueden ser olvidados en ningún estudio sobre nuestro tiempo"(19).

En 1940 se publica el libro de J. M. Richards con el título "Introducción a la arquitectura moderna"(20), en la cual se trata de aclarar algunas circunstancias relativa a esta práctica, como las pertenecientes a la idea de arquitectura y a la de Modernidad como práctica, al conocimiento de la misma. Se ocupa de aclarar en forma muy definida la circunstancia de esta actitud, la cual consideramos que es uno de los pocos esfuerzos realizados de manera concisa y descrita en los apartados que corresponden a la introducción y a los capítulos segundo y tercero.

Cuando Richards se refiere a Le Corbusier, menciona que "en los escritos del célebre arquitecto y divulgador francés Le Corbusier, una actitud funcionalista extrema se adoptó deliberadamente como el modo más eficaz de impartir al público una noción de ser prácticos ante todo"(21), citando además que su "célebre afirmación UNE MAISON EST UNE MACHINE À HABITER, sirvió muy bien como lema para exponer la concepción, simple pero entonces revolucionaria, de que la arquitectura es en primerísimo lugar una cuestión de alojamiento"(22); con ello no se hizo más que empezar o continuar desarrollando un emblema que pretende sintetizar unos postulados, y que no se hizo más que reducirlos , minimizarlos y entonces perder en validez contextual al interior de la concepción global que estos poseían.

Escribe Richards, que con respecto a Le Corbusier, "la verdadera naturaleza de su obra es objeto de muchos equívocos, debido a que en su carácter de propagandista, muy a menudo parece disentir con su labor como arquitecto"(23), por lo que aquí insistiremos en los escritos que sobre la relación entre las palabras, en este caso los textos, y las obras (lo construido) puede existir, y que ha desarrollado Foucault en su libro "las palabras y las cosas"(24).

Insistiría por último Richards que "debido a sus escritos (los de Le Corbusier), su nombre se lo ha vinculado estrechamente a la noción de FUNCIONALISMO, pese a que sus obras son menos funcionalistas que las de Gropius"(25), por lo que pareciera ser que el esfuerzo mas concreto de este libro radica en la definición del problema de la arquitectura Moderna.

Cuando Bruno Zevi publicara en 1948 su libro "Saber ver la arquitectura"(26), pretendía "compendiar y esclarecer los resultados críticos más recientes y recoger el inmenso trabajo

desarrollado, con inteligencia y tesón por los estudiado anteriores"(27) y así responder ante la "exigencia de un nuevo planteo crítico"(28).

En lo que se refiere a nuestro estudio, Zevi indica que cuando Le Corbusier habla del GENERATEUR, no contribuye al progreso de la comprensión de la arquitectura, sino que se engendra en sus seguidores una mística de la ESTÉTICA DE LA PLANTA, que no es mucho menos formalista que la estética manual de Beaux Arts"(29), aquí podemos distinguir los efectos que no fueron engendrados precisamente por Le Corbusier, sino por sus seguidores y sus no muy partidarias apreciaciones.

La obra de Zevi se desarrolla y postula por la vea metodológica de una observación detenida y una nueva o quizá más profunda manera de mirar el objeto arquitectónico, en tanto que factum o como diría Heidegger en su estado de "yecto"(30) desde el punto de vista de los existencialistas, o del "en sí" de Sartre, desde el punto de vista de la existencia objetual (31) o como diría su autor, de sus existentes, por lo que reconocería su provisionalidad(32) al pretender considerar su juicio finalista y sintético como un "aeternum factum".

Gillo Dorfles, publica en 1954, bajo el título de "la arquitectura moderna(33), un pequeño texto en el que pretende dilucidar la idea de arquitectura en nuestra época.

Dorfles proyecta la idea en relación a Le Corbusier de que, es muy probable que -separada de estos elementos extrínsecos (ideología, personalidad) y de la aportación literaria de sus escritos- su verdadera y propia obra creadora pierda con el tiempo, una parte al menos de su interés y sea considerada por debajo por ejemplo de la de Mies o la de Aalto"(34).

Estimula también la Idea de que "quizá, su único defecto defecto consista en la abstracción programática puesta como base de sus teorías"(35), lo que continuando con esta suerte de prejuicios insiste que, "sus obras polémicas literarios-periodísticas-estéticas las que, pese a su prosa un poco declamatoria, lograron conmover las quietas aguas de ciertas críticas y sobrepasar el estrecho círculo de los adeptos, alcanzando incluso los ambientes literarios y artísticos".(36)

Añadiría que "mucho de los principios enunciados por le Corbusier (pilotis, plan libre) han sido ya comúnmente aceptados, otro como el MODULOR, han sido dejados de lado por no ser necesarios" (37), en lo que se aprecia la presencia de los puntos morfológicos planteados por Le Corbusier, no tanto como sus postulados, y concepción propiamente dicha, por lo que se apresura en concluir que "a pesar de todo ello perdura la inmensa herencia ESTILÍSTICA de su mensaje y perdura el eco de una personalidad que supo dominar toda una época arquitectónica"(38), acentuando una y otra vez la tradicional manera de pensar la arquitectura como un hecho prevalentemente arquitectónico, de su característica edilicia.

Reyner Banham publica en 1960 su libro "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina"(39), el cual reflexiona en su introducción sobre varios aspectos que él considera importantes, como el decir que "esa estética (de la máquina) no era, es lógico suponerlo, creación totalmente nueva: sus forjadores llegaron a la Primera Era de la Máquina agobiados por el peso de dos mil años de cultura, pero con el mínimo equipo mental necesario para hacer frente a su nuevo ambiente"(40), lo cual como es obvio no se puede considerar que sea un hecho de sola inspiración, es resultado de un proceso muy amplio, pero al mismo tiempo se objeta el lugar común en que se desarrolla esta nueva época; la cual él considera encontrarse " entre el dinamismo futurista y esta cautela académica, se desarrollaron la teoría y el diseño de la arquitectura correspondiente a la Primera Era de la Máquina".(41).

Considerando "sin embargo, aunque todavía carecemos de una teoría apropiada para nuestra propia era maquinista, aún nos manejamos con las ideas y la estética que nos ha legado la primera".(42)

Partiendo de estos argumentos Banham, realiza un estudio simplificador y reductivo de *VERS UNE ARCHITECTURE* (Hacia una arquitectura) en el cual trata de cifrar algunas objeciones que el trata de identificar como válidas y otras como faltas de precisión. Inicia diciendo que el primer libro de Le Corbusier sobre arquitectura, uno de los más influyentes, más difundidos y menos comprendidos de todos los escritos del siglo XX sobre este tema, fue redactado en los últimos meses de una prolongada pausa en su actividad arquitectónica"(43), pensamos entonces en el hecho de que existe falta de precisiones en algunos hechos respecto a este libro, que en algún momento pueden llevar, y ya han llevado, a la distorsión y mal comprensión de su origen.

Plantea también el hecho de que "las secciones del libro se relacionan de manera tan curiosa que la significación efectiva del concepto sólo puede desentrañarse analizando a fondo los argumentos y examinando los componentes por separado"(44), nos podríamos preguntar si el conocimiento debe ser dado en forma de catálogo para un uso popular, cosa que Le Corbusier no consideraba como tal y que su posición personal como pintor le hacía actuar de cierta manera, sin egoísmo, pero si reservado a quienes tienen la arquitectura como oficio y no como pasatiempo.

Por tanto para Banham en esta manera de proceder "no se violenta con ello el argumento, pues *VERS UNE ARCHITECTURE* no lo posee en el sentido normal de la palabra"(45), ¿no tiene argumentos? y que son el *espíritu nuevo, sus concepciones de arquitectura, sus trazos reguladores, los cinco principios, etc.*; pareciera ser que aún pesa sobre él algo de la tradición académica representada en esa visión de la historia que termina siendo un manual, como es la de Auguste Choisy, que es el que toma como elemento referencias, repetidas ocasiones.

Banham realiza una división del contenido del libro en académico y mecanicista; diciendo que la parte académica lo constituyen los capítulos titulados "TROIS RAPPELS A M.M. LES ARCHITECTES y ARCHITECTURE"(46) y los mecanicistas "ESTHETIQUE DE L'INGENIEUR, DES YEUX QUI NE VOIENT PAS y ARCHITECTURE OU REVOLUTION"(47) añadiendo además que este último debiera titularse " CONSTRUCTION OU REVOLUTION"(48).

Banham nos resalta también que "la intención de Le Corbusier no era presentar una *contradicción d'esprit* entre lo mecánico y lo clásico. Por el contrario, siguiendo la idea fijada por Severini y Gleizes, proponía establecer una analogía, sino una equivalencia entre ambos"(49).

Cita Banham que "el primer capítulo, sobre el volumen (masa), comienza con la tan amenudo citada afirmación: *L'ARCHITECTURE EST LE JEU SAVANT, CORRECT ET MAGNIFIQUE DES VOLUMES ASSEMBLES SOUS LA LUMIÈRE*"(50), estipulando el hecho de que "en forma típica, esta frase contiene una proposición que por ser tan de sentido común resulta evidente -la arquitectura es un juego de volúmenes apreciado por la mirada-"(51), habría entonces que interrogarse por dónde y hasta que punto se inicia el estado de evidencia con respecto a esta concepción y agregaría además que se "inyecten los intangibles *SAVANT, CORRECT ET MAGNIFIQUE* y la palabra *assemblés* cargada de múltiples sentidos"(52).

Podremos precisar ahora el hecho de que estos adjetivos calificativos sirven para singularizar el hecho de su propuesta, pero continuará planteando que "si como parece probable, es el *ASSEMBLAGE* lo que debe ser *CORRECT*"(53), y añadiría la interpretación de que "*CORRECT* implica una norma de juicio o un conjunto de reglas, *SAVANT* el conocimiento y comprensión de esta norma o estas reglas, y *MAGNIFIQUE* que se aplican probablemente con talento o imaginación".(54)

Basado en el apoyo de esa lógica dubitativa "analiza de manera más específica los silos estadounidenses, esas reglas son al parecer, las leyes de la naturaleza"(55), procurando alegar así una estructura aritmética regulada por una relación directamente proporcional entre silos y naturaleza.

Añade que " Le Corbusier parece tener presente también la idea de la planta como una suerte de SECRET PROFESIONEL"(56), lo que haría reflexionar si fuera SECRETO PROFESIONAL ni siquiera aparecería en sus textos.

Otro indicativo de Banham sería el que "Le Corbusier maneja las pruebas históricas con sumo desaliño, por lo cual el capítulo no lo deja bien parado"(57) con respecto a esto ya habíamos indicado la pérdida de un paternalismo de Le Corbusier respecto a la historiografía de Choisy y considerando los hechos de la arquitectura al interior de su esfera de historicidad.

Otro punto de la consideración de Banham es lo relativo a lo estético y la incertidumbre planteada por la constante expresión comparativa de Le Corbusier entre la estética del ingeniero, arquitectura"(58), en donde pensamos se mezclan aspectos referidos a lo morfológico, lo moral, lo ético, la estilística como instancias pertenecientes a un sólo proceso dentro de su concepción de la arquitectura y que puede ser fruto de otro estudio o que quizás ya se haya realizado.

En lo referente a proyectos de viviendas según Banham es notable su insistencia sobre 'la rúbrica tantas veces citada. LA MAISON EST UNE MACHINE Á HABITER"(59).

Destaca también Banham que "extirpar el prejuicio (eliminamos de nuestros corazones y nuestras mentes todos los conceptos muertos relativos a la casa) sólo facilitaría la construcción de casas dotadas de la belleza de las herramientas, y en este contexto ella significaría, lógicamente, que estas casas serían algo menos que arquitectu-ra"(60), con lo que se observa la irregularidad del juicio del crítico respecto al universo total del texto planteado y que debía integrarse con otros textos que apuntan en la misma dirección.

Entre sus últimas observaciones dirá Banham que "considerada la obra en su totalidad, cabe observar que aún si no contiene argumento alguno, posee al menos un tema fundamental, que puede resumirse como sigue: La arquitectura se halla actualmente en desorden, pero sus leyes esenciales basadas en la geometría clásica subsisten"(61), por lo que sería necesaria la aclaración de CLASICIDAD DE LA GEOMETRIA o sería necesario que cada época posea la suya propia.

Terminaría afirmando el autor que "como quiera que sea, este redescubrimiento de lo viejo en lo nuevo, esta justificación de lo revolucionario en virtud de lo familiar, es precisamente lo que asegura al libro su enorme difusión y una influencia -inevitablemente superficial- muy superior a la de cualquiera otra obra sobre arquitectura publicada en lo que va del siglo"(62), esta última referencia no hace más que confirmar la imposibilidad de Banham de abrirse a un discurso teórico de la arquitectura, a pesar de estar realizada esta obra como él dice en su introducción, en los últimos años de la década 1950-1960, a pesar de haber transcurrido más de 35 años de su aparición aun radica la renuencia en la mente y el espíritu de algunos seres.

En 1960 Peter Blake publica su libro " Maestros de la arquitectura"(63),y en el cual desarrolla en forma extensa un ensayo monográfico sobre tres arquitectos que ya han sido considerados como los protagonistas del Movimiento Moderno en Arquitectura, es decir, Le Corbusier, Mies Van der Rohe Y Frank Lloyd Wright.

Cita Blake con relación a Le Corbusier que " todo lo que decía sobre funcionalismo, su insistencia de más tarde, tan citada -UNA CASA ES UNA MAQUINA DE HABITAR- simplifica solamente dos cosas: primero que se sentía obligado a imponer sus ideas a un público reacio a aceptar sus principios, salvo los grupos que entendían el arte puros; y segundo, que estaba diciendo fundamentalmente que UNA CASA debe ser HERMOSA como una máquina, y no necesariamente eficiente como un generador A.E.G."(64), por lo cual establece un control sobre aquella manipulación de ciertos conceptos que fueron emblematizados, que más bien parecieran haber sido hecho con intenciones no muy adecuadas.

Cuando Blake hace referencia sobre HACIA UNA ARQUITECTURA establece que "el libro se refiere especialmente a arquitectura, detalla, con casi alarmante clarividencia, ciertos principios de acuerdo con los cuales Le Corbusier ha vivido y trabajado desde entonces; y si fué o no el autor de cada palabra del texto, su obra de toda la vida, dió sentido a cada palabra de este texto"(65), a pesar de una pretendida disputa con Onzenfant, se puede observar en Le Corbusier una coherencia y consecuencia con relación a sus propios principios.

Con un poco de ironía Blake cita la frase con que Le Corbusier inicia HACIA UNA ARQUITECTURA, diciendo, " ¡Ha comenzado una gran época! ¡Existe un nuevo espíritu!"(66), por lo que añade que "nadie como los franceses para hacer revoluciones, sólo ellos saben cómo componer las necesarias declaraciones"(67).

Pero así mismo afirma que "nunca hubo más bella definición de la arquitectura: LA ARQUITECTURA ES EI, JUEGO SABIO, CORRECTO Y MAGNÍFICO DE LOS VOLÚMENES DISPUESTOS BAJO EI SOL"(68).

Blake plantea que "VERS UNE ARCHITECTURE no era solamente un extracto sobre estética, era una declaración sobre el papel integral que juega la arquitectura concebida en los términos de Corbu"(69), y agregaría además la consideración de que "en este libro de vital importancia, Corbu mostrose como algo más que un partidario cualquiera del arte moderno y de la arquitectura Moderna, se presentó como un impresionante comentarista de la realidad social, como crítico y como filósofo de su tiempo"(70), relevando y caracterizando de esta manera una dimensión más real y concreta de Le Corbusier y no calificándolo de "diletante" sin realizar el esfuerzo necesario para la comprensión de sus escritos.

Terminará Blake afirmando que Le Corbusier "nunca se desvió de los principios fundamentales establecidos en su VILLE CONTEMPORAINE y de su VERS UNE ARCHITECTURE"(71), manifestando de esta manera una salida coherencia ético-moral de su vida y de su obra.

En 1960 Françoise Choay publica un libro bajo el título de "Le Corbusier"(72) cuyo propósito, como lo declara su autor, es el de "buscar una síntesis, no es una biografía, ni un estudio analítico"(73).

Choay se introduce en el tema indicando que "Le Corbusier ha escrito y publicado, uno tras otro, artículos y libros, defendiéndose, atacando, unas veces discutiendo teorías generales, otras para ilustrar sus propias teorías y explicar sus intenciones(74), de forma tal que "los que intenten acercarse al arte de Le Corbusier deben conocer lo mismo su producción escrita que su producción arquitectónica"(75), aclarando una vez más la correspondencia dialéctica que debe existir entre lo arquitecturas (teoría) y lo arquitectónico (construido) como elementos sustentantes de la práctica de la arquitectura.

Choay realiza una mención en tanto que "a Le Corbusier se le conoce generalmente como ejemplo de racionalismo"(76), lo cual conduce al hecho de que repara muchos críticos, en pro o en contra de su modo de entender la arquitectura, Le Corbusier es el teórico que perfeccionó un sistema riguroso y cuyas obras responden a una lógica fría y metódica; y a un funcionalismo rígido"(77), por lo que el autor aclara que "este juicio es sólo cierto a medias. Por temperamento, le Corbusier es un cartesiano: la lógica y la razón son el fundamento y el esqueleto, sino el objeto de sus grandes empresas"(78), por lo que habría de observarse en un estudio más amplio sobre el pensamiento de Le Corbusier, la relación con la obra de Descartes, como por ejemplo: El discurso del método, Las reglas para la dirección de la mente.

En el desarrollo de su síntesis Choay indica que "para le Corbusier, el teórico, las consecuencias lógicas del esqueleto independiente se llaman plano-libre, columnas-base, pared de cristal con brise-soleils integrales y terraza a la altura del tejado o azotea"(79), con lo que habría que observar que esa es la interpretación morfológica en forma general de sus teorías y que no se lo deben considerar como presupuestos universales de un modelo repetitivo.

Dicho sea también que "Le Corbusier no se limitó a teorizar. Desde 1923 (villa La Roche) ha demostrado ser un virtuoso en el arte del plano libre..."(80), así mismo establece que "empleó Le Corbusier la expresión MÁQUINA DE HABITAR, que ha motivado, repetidas y falsas interpretaciones, siendo llamado por esta razón funcionalista"(81), por lo que hay que considerar que los proyectos citados eran la casa Dom-i-no y Citrohan, por lo que insiste en aclarar el hecho de, "lo que Le Corbusier quiso decir es que la casa puede ser producida en serie por métodos industriales con la misma perfección con que lo sería la máquina(82), por lo que hay que considerar el hecho de que Le Corbusier lo explicó bien en sus diversos escritos, lo que únicamente permite pensar es el hecho de no desear observar todo el discurso Corbusierano y pretender manipularlo para así poderlo destruir.

Cita también la definición que le Corbusier hiciera sobre lo que significaba para él, concibiéndola como " EL JUEGO CULTO, CORRECTO Y MAGNIFICO DE LAS FORMAS DE LA LUZ MOVIÉNDOSE EN EL ESPACIO"(83), lográndose con ello la mención de ciertos elementos que caracterizan el repertorio del texto corbusierano, pero que no se lo puede tipificar para encasillarlo y limitarlo al mismo tiempo.

En el año de 1965 se publica un libro de Giulio Carlo Argan, titulado "Proyecto y Destino"(84), que recoge numerosos artículos publicados entre 1930 y 1965, de entre los cuales encontramos una Carta dirigida a Ernesto Rogers del año 1956 y que trata de unas observaciones a la iglesia de Ronchamp, a propósito de un artículo publicado por Rogers en la revista Casabella 207.

Argan expone que aunque "no conozco la nueva iglesia si no por los escritos y las ilustraciones de Casabella, bastante claros, además como para convencerme de que el examen directo podría probablemente inducirme a atenuar, exacerbar o rectificar, no a cambiar sustancialmente la idea que me he hecho de la obra y que, lo admito, se funda sobre argumentos esencialmente morales"(85) donde se puede escrutar los prejuicios de valores que inciden en su análisis.

Para Argan los mecanismos desarrollados en la iglesia de Ronchamp han llegado a desarrollar "esta especie de funcionalismo, donde la función arquitectónica se confunde con la función religiosa, francamente me repugna: ¿es que después de la MACHINE A HAUTER, Le Corbusier quiere patentar ahora una MACHINE A PRIER?, en donde se observa otra manipulación de la idea de la MÁQUINA"(86).

Argan le seguiría añadiendo calificativos o adjetivaciones como diría Bohigas, con palabras como "barroca, superación del racionalismo, escenografía, teatro, sugestiva" a lo cual añadiría calificativos morales respecto a la personalidad de Le Corbusier diciendo de él que es un "laico y escéptico" y que por último esta "obra no es religiosa sino política"(87).

Otro trabajo característico de esta época es el de Peter Collins y que publicará en el año de 1965 con el título de "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)"(88), en el cual realiza una consideración respecto a los arquitectos de la primera generación (ámbito de nuestro estudio) y que dice "no es una casualidad que los principales creadores de la arquitectura de nuestro siglo, como Wright, Gropius, Mies Van der Rohe y Le Corbusier, manifestaron inicialmente sus teorías construyendo villas para ricos CONNAISEURS o bien, a partir de la guerra de 1914-1918, construyendo viviendas modestas para artesanos o para artistas sin demasiado dinero"(89).

Además de este antecedente, Collins advierte la relación de los escritos de Le Corbusier con anteriores ya expuestos, diciendo que "los escritos de Ruskin y Morris significaban la continuidad, en el siglo XIX, de la idea de que la arquitectura es un instrumento de reforma social"(90), y que este influyó sobre los escritos corbusieranos, por lo que el slogan popularizado por Le Corbusier en 1920, L'ESPRIT NOUVEAU, corresponde al mismo ideal"(91), así mismo añadiría que habiendo otros precursores y teóricos, "no se comprende muy bien por qué la publicación de L'ESPRIT NOUVEAU de Le Corbusier fue tan bien acogida en su tiempo y no en cambio, la recopilación de las ideas de DE BAUDOT"(92).

Acaso se trate de saber visionar la oportunidad mas adecuada y realizarlo. A propósito de los escritos de Le Corbusier, Collins considera que "todo estudiante de arquitectura ha de estar o tendría que estar familiarizado con el famoso libro de Le Corbusier, por lo que no debiera ser necesario analizar sus capítulos detalladamente"(93), pero a pesar de ello indica "que quienes estudiaron la obra VERS UNE ARCHITECTURE cuando se publicó por vez primera, principalmente se impresionaron por las abundantes fotografías de barcos, aeroplanos y automóviles"94".

Observa el lecho de que "muchos lectores llegaron a la conclusión de que la lección que se les quería enseñar era que las formas funcionales son bellas. Pero no es éste el mensaje principal"(95), por lo que acota una interpretación por él realizada y señala que "el texto, afirma explícitamente que CUANDO UNA COSA RESPONDE A UNA NECESIDAD NO POR ESTO ES BELLA; y aunque una silla es una máquina de sentarse (igual que una casa ea una máquina para vivir), una silla no es en modo alguno una obra de arte"(96).

De la lectura del texto, Collins se interroga, "¿Cómo resuelve Le Corbusier el problema de conciliar la idea de arquitectura como ciencia, con la idea de arquitectura como arte?"(97), por lo que declara que "existen confusiones en sus afirmaciones sobre el tema"(98), consideramos que una lectura en extenso y detenida debieran satisfacer sus dudas, ya que Le Corbusier plantea las relaciones ARQUITECTURADAS y las manifestaciones ARQUITECTURALES como elementos relativos de su estética de la arquitectura o su teoría.

Pero añadiremos de manera epilodal la relación establecida por Collins al hecho de que "no hay duda de que Le Corbusier y su slogan: UNA CASA ES UNA MÁQUINA PARA VIVIR, ejerció una poderosa influencia en el deseo del siglo XX de adoptar analogías mecánicas"(99), es decir esa frase, para Collins, sólo es un slogan y no contiene más; por tanto su denotación y connotación coinciden en sí misma, por decirlo en términos semióticos, no proyecta nada.

Collins apunta que "Le Corbusier por ejemplo, siempre se ha considerado en un doble papel: en primer lugar, un superintelectual, centrado en el estudio de las necesidades de la humanidad, y en segundo lugar, como creador de ambientes ideales"(100) e insistiría en el hecho de que "la mayoría de las ideas revolucionarias básicas de Le Corbusier también implican lo que Summerson describe como TRANSMUTACIONES DE ALICIA EN EI PAÍS DE LAS MARAVILLAS, y que, a pesar de su elaborada racionalización, son esencialmente ejemplos de una lógica invertida"(101), por lo que se observa toda una muestra de consideraciones, diversas en el modo de enfrentamiento, en tanto a la relación con los enunciados efectuados por Le Corbusier.

Este relato no es el relato de un ex-combatiente ... se propone ofrecer no un informe apologético del GRAN MAESTRO, sino un estudio crítico de su obra"(102), con estas frases Stanilaus Von Moos declara sus intenciones en su ensayo publicado en 1968 y titulado "Le Corbusier"(103), añadiendo que las intenciones del trabajo era "un comentario histórico de los ocho volúmenes de la OUVRES COMPLETE, basado en los escritos de le Corbusier y en las informaciones que he podido recoger con ayuda de mucho de sus amigos y colaboradores"(104).

Así en esa búsqueda de relevamientos sobre la utilización como base de estudios de Le Corbusier, encontramos algunas referencias en el capítulo 2 de la obra citada, en la que destaca como una de las características importantes "el encuentro de Onzenfant imprime una finalidad y un derrotero al pensamiento y a la voluntad de Jeanneret"(105), por lo que se observaría en el escrito que publica "en septiembre de 1918, redactan APRES LE CUBISME"(106) considerándose aquello como "el opúsculo que aporta una teoría del arte"(107).

Von Moos a considera que en APRES LE CUBISME "la teoría otorga un lugar primordial al ingeniero, que se convierte en el auténtico artista moderno"(108), y a partir de ello piensa que "es coyuntural con el hecho de que es, a la belleza plástica de las construcciones de los ingenieros a lo que Le Corbusier consagrará sus primeros artículos en L'ESPRIT NOUVEAT"(109).

Para Von Moos "VERS UNE ARCHITECTURE, cuyo programa debe colocarse entre los más famosos de la historia de la arquitectura"(110), por lo que referirá el hecho de que en aquella obra es donde "Le Corbusier expone los fundamentos de su estética"(111),

Cuando habla del volumen y de sus relaciones con los graneros americanos piensa que "esos edificios, conjunto de cilindros, como tubos de órgano que gravitan alrededor de un cuerpo central, inspiran a Le Corbusier su célebre definición de la arquitectura: LA ARCHITECTURE EST LE JEU SAVANT, CORRECT ET MAGNIFIQUE DES VOLUMES ASSEMBLES SOUS LA LUMIÈRE"(112).

Plantea que "la quinta esencia de esta exposición es evidente: se trata de seguir al ingeniero, no sólo porque su obra es útil y necesaria, sino porque se sitúa en el camino del gran arte"(113).

Destaca también el hecho de que Le Corbusier "pretende demostrar que la clave de toda buena arquitectura reside en el plano "(114), y que además en "VERS UNE ARCHITECTURE, se trata sólo todavía de los aspectos arquitectónicos de la aviación"(115).

Añadiría también Von Moos la apreciación que "de las formas legibles de la estática industrial de los años veinte, toma Le Corbusier los elementos constitutivos de su arquitectura"(116) y aclarará la circunstancia de que "la expresión MACHINE A HABITER no aparece más que marginalmente en VERS UNE ARCHITECTURE"(117).

Von Moos alerta en cuanto al hecho de que "la fórmula de la MAQUINA PARA VIVIR... será denunciada como una ficción frívolamente futurista y antihumanista"(118) y que se debe observar el hecho de que "la máquina ha sido en Francia, y mucho antes del siglo XVIII, un símbolo filosófico y cosmológico de inminente dignidad"(119).

Referirá por último dentro de este capítulo, la idea, que sobre la arquitectura tenía Le Corbusier, el cual dirá "Para mí, el término arquitectura a cualquier cosa de más misterio que lo racional o lo funcional, cualquier cosa que domine, que predomine que imponga"(120) y al que se podía añadir su idea sobre el papel del sentimiento en la arquitectura, del cual dirá que "el sentimiento usted lo instala a cierto nivel y de ésta altura depende la apreciación de las cosas"(121).

En 1969 Jürgen Joedicke publica su libro "Arquitectura contemporánea"(122), el cual manteniéndose en su criterio de que "el autor no es un historiador de arquitectura, sino un arquitecto, que al construir, enseñar y escribir, explica los problemas del mundo actual"(123) y esboza algunas ideas referentes a nuestro trabajo.

Refiere con respecto a Le Corbusier, que "en su libro VERS UNE ARCHITECTURE, en la pág. 160, da una pequeña descripción de una casa en Pompeya, cuya organización admirada en grado sumo: todo está entre las cenizas, pero con dificultad podéis seguir una línea recta continua", (124), como se observará, esta referencia toca de forma muy marginal la definición de arquitectura, pero en otras citas lo hace ya más dentro de nuestro campo de estudio y dice que "Le Corbusier concibe la arquitectura tal cual se tomó hasta entonces, como una creación de espacios y formas que se hallan distribuidos según determinadas leyes"(125).

Menciona la importancia que para Le Corbusier tenía el arte de la arquitectura sino que lo experimenta "tal cual fue concebido por Ictino y Calícrates, Sinan o Mipuel Angel. Queda en pie la cuestión de si esta concepción de la arquitectura, tomada en cuenta del pasado, es adecuada o no a nuestro tiempo"(126), aquí se toma un poco de la referencia de Paul Valéry, o pensamos que en este momento se podría puntualizar la circunstancia de la diferencia entre concepción y definición, por lo que una concepción al estilo griego no conduce a comportarse como Helenos sino a entender como se concebía el pensar griego y no con ello pretender ser más griego que ellos, se podría entonces revisar un estudio sobre el pensar que realiza Heidegger, justamente refiriéndose al "pensar griego"(127).

En 1973 Charles Jencks publica su libro "Movimientos Modernos en Arquitectura"(128), configurado en la idea de la multivalencia que fué presentada en nuestro capítulo anterior sobre Wright.

Lo que logramos destacar en Jencks con relación a algunos aspectos de la teoría Corbusierana, es la observación que realiza expresando que "Le Corbusier proclama en muchos de sus escritos ser al mismo tiempo racionalista y científico, pero muchas de sus actitudes las mantiene dogmática y acriticamente"(129), por lo que se podría añadir además la circunstancia que escribe diciendo que "pre cisamente en el primer ejemplar de la revista L'ESPRIT NOUVEAU, de octubre de 1920, Le Corbusier y Saugnier proclaman que sus dibujos y escritos estarían basados en la ciencia y en las leyes UNIVERSALES"(130)

Jencks piensa que "difícilmente hay un proyecto en toda la obra de le Corbusier (yo no he podido encontrar ninguno) que no tenga alguna justificación racional y funcional"(131), encontrando además que "la necesidad lógica y, en términos monistas, irracional de la elección humana, además de la selección natural"(132), por lo que descubre el hecho de que en realidad este aspecto de la elección humana estaba camuflado de diversas maneras en los escritos de Le Corbusier y en VERS UNE ARCHITECTURE"(133) e indica que este tipo de "elección aparece bajo expresiones como la CREACION PURA DE LA MENTE, LAS LINEAS REGULADORAS y EL JUEGO SABIO, CORRECTO Y MAGNIFICO DE LAS MASAS AGRUPADAS BAJO LA LUZ"(134).

Para Jencks, Le Corbusier "llamaba la atención sobre el elemento irracional del gusto o de la preferencia estética"(135), y agregaría a todo esto la idea de que Le Corbusier "señalaba que su lema LA UTILIDAD ES BELLEZA, o incluso LA UTILIDAD LO ES TODO, estaban basados en un criterio tan indemostrable y arbitrario como su propia preferencia por la composición o por las líneas reguladoras" (136).

Por último Jencks concluiría que "Le Corbusier afronta lo que el consideraba como una civilización de la máquina sin ningún tipo de armonía, plantea... las retóricas y solución francesas"(137).

En el año de 1975 se vuelve a publicar una edición revisada de la "Guide to modern architecture" de 1962, ahora bajo el título de "Age of the masters", aunque en la versión en castellano conserve el título de "Guía de la arquitectura moderna"(138).

En esta obra Banham menciona que "conviene recordar que el libro más famoso que haya escrito últimamente un arquitecto moderno, sólo lleva por título en inglés TOWARDS A NEW ARCHITECTURE (hacia una nueva arquitectura)(139), título por cierto alterado, cuestión que el mismo Banham se apresura en observar diciendo que "cuando Le Corbusier lo puso en circulación en todo el mundo su título era más simple, VERS UNE ARCHITECTURE (Hacia una arquitectura)(140).

Para Banham "las cualidades de esa arquitectura se establecían mediante la confrontación de la tecnología de la era de la primera máquina con la arquitectura de la antigua grecia"(141).

Un síntoma de la actitud Corbusierana para Banham será la "idea de lo que puede significar aquella reafirmación en su radicalidad nos lo puede dar el lema de Le Corbusier: LA CASA, UNA MAQUINA PARA VIVIR EN SU INTERIOR, y este lema de la casa-máquina es tan radical que por esta misma razón ha sido muy mal interpretado e invocado, ¡la mayoría de las veces adrede!"(142), pero que realmente se encuentra en ella dos ideas principales, " la primera que la casa se parecía a una máquina por su baratura, estandarización, buen equipamiento y fácil servicio"(143), y segundo que "una casa guardaba semejanzas con una máquina en lo de estar radicalmente bien adaptadas necesidades a las que tenían que servir, diseñada con un racionalismo sincero -incluso inspirado-, pero liberado de los prejuicios heredados"(144) en lo que se observa el deseo de aprehender el significado real de un pensamiento, procurando generarse su propia interpretación que le permita tener claro el pensamiento Corbusierano.

De otro lado Collin Rowe en su libro "Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos"(145) de 1976, procura dar su versión sobre el tema en estudio, indicando que a pesar de su conocido antagonismo hacia los exponentes de la teoría de finales del XIX, los arquitectos modernos todavía no han aclarado cual es su relación con esas ideas; aunque esas ideas ahora acostumbran a recibir el nombre de académicas"(146) aclarando estas con una insinuación de índole operativista como el decir que "de un análisis de la función surgió una disciplina del plano; y de las impresiones de un examen visual, la investigación de la composición arquitectónica que tanto juego dió"(147).

Para Rowe la "OUVRE COMPLETE es una producción tan desarrollada y tan teóricamente estructurada como cualquiera de los grandes tratados arquitectónicos del siglo XVI y la parte publicada de sus escritos constituye probablemente la formulación mas fértil sugestiva y exacta aparecida desde entonces"(148), considerando que sus escritos en "ninguna otra época histórica que no fuese el fin de siglo decimonónico hubiera sido capaz de reunir con una falta de discriminación tan esplendorosa, una variedad tan amplia"(149).

Rowe dice que "leyendo, sin embargo TOWARDS A NEW ARCHITECTURE de vez en cuando y procurando no dejarnos encandilar por la persuasión de mi retórica, veremos que existe un dilema evidente, la incapacidad de definir, una actitud frente a la sensación"(150) y que si bien "en cierto momento la arquitectura llega a ser EL ARTE POR ANTONOMASIA, EI QUE LOGRA UN ESTADO DE GRANDEZA PLATÓNICA, pero luego se pone de manifiesto que ese estado, lejos de ser inmutable y eterno, es una excitación subsidiaria a la percepción personal del JUEGO MAGISTRAL, CORRECTO Y MAGNIFICO DE LAS MASAS AGRUPADAS BAJO LA LUZ"(151), y por ello previene que "el lector jamás puede saber a qué concepto de rectitud se refiere la palabra CORRECTO"(152) ante lo cual se pregunta. "¿Es la idea separada del objeto, aunque infusora de él, la que es CORRECTA (teoría renacentista)?, ¿ o se trata , mas bien, de un atributo visual del mismo objeto (teoría de 1900)?, dar una definición es poco menos que imposible"(153).

Rowe acepta con precaución el hecho de que "TOWARDS A NEW ARCHITECTURE propone programas de realismo social, por medio de los cuales la arquitectura, generada por la función, la estructura o la técnica, ha de adquirir una significación objetiva que simbolice los procesos intrínsecos a la sociedad" (154).

Destaca Rowe el hecho de que "en 1920-1921, una serie de artículos publicados en L'ESPRIT NOUVEAU, que luego serán recopilados en VERS UNE ARCHITECTURE, Le Corbusier manifestaba publicamente, por vez primera, su intensa preocupación por la Acrópolis ateniense"(155) y que en consecuencia, "Le Corbusier presenta la cara norte de su iglesia (la tourrette) al visitante de un modo muy parecido a como decidió ilustrar el Partenón en TOWARDS A NEW ARCHITECTURE"(156).

Norbert Huse, publicaría en 1976 un estudio monográfico titulado "Le Corbusier"(157) en donde trata de mostrar que "el discurso de Le Corbusier no se caracteriza por una argumentación progresiva. Sus palabras son más la del orador que quiere entusiasmar, arrastrar y convencer a su auditorio, y para ello no confía tanto en la fuerza de argumentos aislados como en el vigor del conjunto"(158), añadiendo además que "incluso los conceptos tienen un carácter y una función diferentes a las de un texto discursivo porque no están aislados, sino que forman parte de complejos léxicos y semánticos cuyo sentido lo define y lo precisa el contexto, cuyos elementos individuales en modo alguno son siempre unívocos"(159).

Para Huse Le Corbusier, "tampoco se preocupa de hacer frente en el contexto al requisito filosófico de la exactitud en la definición, pero el campo semántico se estrecha considerablemente si atendemos a los conceptos secundarios que se invocan en su ayuda"(160) por lo que añadiría que tampoco estos conceptos son precisamente rigurosos, pero es justamente su ambigüedad lo que evoca significados e ideas que a duras penas se habrían conseguido mediante una argumentación"(161), por lo que afirmaría "a decir verdad, del carácter retórico de tales textos no se deduce su carencia de sentido"(162).

Huse diría que en las páginas de HACIA UNA ARQUITECTURA "afloran tanto la persuasión y la sugestión como la sorpresa y el shock"(163), agregar además que "Le Corbusier creó un libro de arquitectura de nuevo cuño -que goza de enorme éxito desde entonces- cuyo mensaje comienza ya en la disposición de los materiales"(164).

Una de las interpretaciones de la lectura de Huse es el afirmar que "la verdadera arquitectura sólo serían capaces de crearla los ingenieros"(165), una expresión no muy ajustada a la expresión de Le Corbusier, así continuaría diciendo que "sus palabras se acercan a los dominios de la teodicea cuando Le Corbusier opina que la existencia de dicho eje NOS LLEVA A SUPONER UNA UNIDAD DE GESTION EN EL UNIVERSO"(166), estableciendo que "la armonía una meta tan esencial para Le Corbusier"(167).

Afirmaría por otro lado Huse que "las tesis antropológicas y sociológicas subyacentes en HACIA UNA ARQUITECTURA sirven para legitimar un programa arquitectónico que supone, no la justificación a posteriori de una praxis preexistente, sino su hipótesis previa"(168), por lo que le "quedaba vía libre para reflexionar sobre la auténtica esencia de la arquitectura; LA ARQUITECTURA ES EL JUEGO SABIO, CORRECTO Y MAGNÍFICO DE LOS VOLÚMENES REUNIDOS BAJO LA LUZ..."(169), considerando además que "lo específico de Le Corbusier no radica en su entusiasmo por la técnica en sí, sino en el modo en que la formula y los ejemplos con los que la explicita"(170).

Huse aprecia también la circunstancia que "Le Corbusier juzgaba más trascendental un segundo punto de vista: la actitud intelectual y social que en su opinión, revelaban las construcciones del pasado"(171), y puntualizara el hecho de que "existe la arquitectura cuando hay *emoción poética*. Esta actúa no sobre la razón, sino sobre el sentimiento en opinión de Le Corbusier"(172), considera además "un rasgo muy característico de Le Corbusier: el uso de elementos propios de una estética de la percepción materialista-sensualista, con un cierto toque ingenuo, de las posibilidades de la arquitectura"(173).

Tendría Huse muy presente que "con todo, lo más característico de su pensamiento altamente sincrético no radica en ideas puntuales, sino en la combinación específica"(174), por lo que "sin duda, una de las razones del éxito de HACIA UNA ARQUITECTURA fue la síntesis de ideas ya conocidas y muchas de ellas muy heterogéneas, para deducir tesis y postulados radicalmente nuevos y a menudo desconcertantes(175), por lo que concluiría expresando que "lo esencial es que su visión del mundo, tan subjetiva, expuesta en ese libre y la estética íntimamente vinculada a ella no fueron una racionalización APOSTERIORI de sus propias construcciones, sino un requisito previo e indispensable(176).

Por otro lado en 1978 se publica "Arquitectura Moderna y cambio histórico"(177) de Alan Colquhoun, el cual expone que estos ensayos "implican la aceptación de una estética más o menos croceana; y aunque esta posición está influenciada también por conceptos derivados de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y de la psicología de la Gestalt"(178), con lo que nos sirve para entender la posición respecto a los elementos que observaremos y entender el planteamiento de que "con Fuller, la idea explica la forma; con Le Corbusier la forma explica la idea"(179), si bien un juego gramatical de palabras que quiere ocultar su contenido y su posición.

Así mismo sostiene que "quienes como Le Corbusier, tenían una mentalidad más sofisticada, se dieron cuenta de que, más allá de la satisfacción de las necesidades OBJETIVAS, había un amplio dominio para la metáfora y la poesía"(180), y por ello considera el hecho de que "más que en ningún otro arquitecto moderno, la tecnología tiene en Le Corbusier un papel metafórico, en virtud del cual máquinas completas se proponen como paradigmas de la nueva arquitectura"(181), por lo que insiste en el hecho de que "para Le Corbusier la máquina tiene que ser elevada al nivel de la conciencia -transformarse de hecho en arquitectura- para poder servir y representar auténticamente al hombre, ese humanizarse, llenarse de filosofía y de arte- los verdaderos dominios de lo humano".(182)

Colquhoun, destaca el hecho de que "en HACIA UNA ARQUITECTURA Le Corbusier, siguiendo a otros propagandistas del movimiento moderno cita ejemplos de silos y fábricas que ilustran las cualidades (puramente formales) de los edificios industriales"(183), por lo que para él "este tipo de edificación sugiere para le Corbusier un nuevo tipo de arquitectura consciente, pero no es EN SI MISMO esta arquitectura"(184), lo que aún nos deja un poco de sabor dubitativo, un poco de búsqueda y justificación fenomenológica existencial tipo sartreana(185).

Desde otro punto Philip Johnson presentaría en 1979 una serie de ensayos publicados anteriormente y editados bajo el título de "Escritos"(186), en los cuales declara el hecho de que "me gusta cómo define Le Corbusier la arquitectura. Lo expresó del modo que me gustaría a mí haberlo hecho. Dijo: L'ARCHITECTURE EST LE JEU SAVANT, CORRECT ET MAGNIFIQUE DES FORMES SOUS LA LUMIÈRE (la arquitectura es el juego correcto, sabio y magnífico de las formas bajo la luz). El juego de las formas bajo la luz. Amigos míos, eso es todo lo que es"(187) y agregaría en otro ensayo que "no hay ninguna otra arquitectura a la que preocupa tanto la luz"(188).

Considera Johnson que "es muy molesto escuchar citas de la primera época de Le Corbusier, citas del tipos UNA CASA ES UNA MAQUINA PARA VIVIR. Acaso lo sea bajo ciertos aspectos; Bacon dijo ya en el siglo XVII: LO QUE SE PRETENDE DE UNA CASA ES VIVIR EN ELLA, NO MIRARLA. Sin embargo, la ARCHITECTURE es el juego de las formas correctas y magníficas bajo la luz"(189).

Escribe Johnson que "al igual que Le Corbusier, otros arquitectos tienen también sus propios, proverbios igualmente personales y que ilustran de un modo semejante sus inclinaciones y sus prejuicios"(190), y que a pesar de ello "todo arquitecto debería tener su propia definición de la arquitectura"(191).

Observa Johnson "no obstante, ningún arquitecto ha sido tan atacado como Le Corbusier. En 1930 era UN ESTRUCTURADO FUNCIONALISTA QUE HACIA CAJONES -machines à habiter- faltos de todo mérito estético o, siquiera de pretensiones artísticas"(192), y que hoy se dice "que es el impráctico soñador artístico de Marsella"(193), está claro que ninguna de las dos cosas es cierta"(194) y al preguntarse, "¿en qué estriba la grandeza de Le Corbusier?, quizás nos de una clave para responder a esta pregunta, cómo Le Corbusier maneja el binomio Fantasía-Disciplina"(195).

Concluiríamos con una apreciación de Johnson de que "a pesar de todo hubo obras maestras. A pesar de su MACHINE À HABITER Le Corbusier construyó la Ville Savoye"(196). Un comentario, que implica un juicio conclusivo y un respeto por la dinámica Corbusierana teoría-práctica.

En 1981 Paolo Portoghesi publica su libro "Después de la arquitectura moderna"(197) como un firme alegato en favor de la arquitectura pos-moderna. En ella menciona de manera muy marginal pocos hechos relevantes de los que atañen a nuestra tarea.

Entre ellos se encuentra la observación respecto a la que establece que "La filosofía del Movimiento Moderno se apoya en la asimilación de la arquitectura a los objetos de uso; Le Corbusier definió la casa como una MAQUINA PARA VIVIR, y el objetivo de industrializar la producción de la construcción urbana se ha perseguido, no pocas veces, con una especie de tensión religiosa"(198).

Portoghesi haría referencia de apoyo a sus tesis basado en un libro de Peter Blake, otrora según él, propagador del Movimiento Moderno y sobre todo de la "santísima trinidad de la arquitectura: Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright"(199), y que bajo el título de "la forma sigue el fracaso (FORM FOLLOWS FIASCO), es un aplastante estudio sobre la caducidad de aquellas ideas arquitectónicas"(200).

NOTAS.-**La crítica y Le Corbusier.-**

- 1.- Pevsner, Nikolaus. Pioneros del diseño Moderno. 3ª edic. Buenos Aires. Edic. Infinito. 1972.
- 2.- Pevsner, op. cit. p. 13
- 3.- Pevsner, op. cit. p. 14
- 4.- Pevsner, op. cit. p. 204
- 5.- Pevsner, op. cit. p. 204
- 6.- Pevsner, op. cit. p. 214
- 7.- Pevsner, op. cit. p. 214
- 8.- Pevsner, op. cit. p. 228
- 9.- Pevsner, op. cit. p. 229
- 10.- Pevsner, op. cit. p. 229
- 11.- Giedion, Sigfried. Espacio, tiempo y arquitectura. 5ª edic. Madrid. Edit. Dosaat. 1978.
- 12.- Giedion, op. cit. p. 222
- 13.- Giedion, op. cit. p. 539
- 14.- Giedion, op. cit. p. 541
- 15.- Giedion, op. cit. p. 541
- 16.- Giedion, op. cit. p. 558
- 17.- Giedion, op. cit. p. 558
- 18.- Giedion, op. cit. p. 560
- 19.- Giedion, op. cit. p. 560
- 20.- Richards, J.M. Introducción a la arquitectura Moderna. 1ª edic. Buenos Aires. Edic. Infinito. 1959.
- 21.- Richards, op. cit. p. 34
- 22.- Richards, op. cit. p. 34
- 23.- Richards, op. cit. p. 72
- 24.- Foucault, Michel. las palabras y las cosas. 4ª edic. Barcelona. Edit. Planeta-De Agostini.1985.
- 25.- Richards, op. cit. p. 72
- 26.- Zevi, Bruno. Saver ver la arquitectura. 4L' edio.. zuenos Aires. Edit. Poseiddn. 1963.
- 27.- Zevi, op. cit. P. II
- 28.- Zevi, op. cit. p.11
- 29.- Zevi, op. cit. p.12
- 30.- Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. 24 reimp. México. Edic. rondo de Cultura Económica. 1980. pp 195-200
- 31.- Sartre, Jean Paul. Obras Completas Tomo 3. 1ª edic.Madríd. Aguilar Edic. 1982. pp. 33-39
- 32.- Sartre, op. cit. p.34
- 33.- Dorfles, Gillo. La arquitectura Moderna. 14 edic. Barcelona. Edit. Ariel. 1980.
- 34.- Dorfles, op. cit. p. 70
- 35.- Dorfles, op. cit. p. 70
- 36.- Dorfles, op. cit. p. 74
- 37.- Dorfles, op. cit. p. 79
- 38.- Dorfles, op. cit. p. 79
- 39.- Banham, Reyner. Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina 2ª edic. Buenos Aires. edic.Nueva Visión. 1971.
- 40.- Banham, op. cit. p. 13
- 41.- Banham, op. cit. p. 13
- 42.- Banham, op. cit. p. 13
- 43.- Banham, op. cit. p. 217
- 44.- Banham, op. cit. p. 220
- 45.- Banham, op. cit. p. 220
- 46.- Banham, op. cit. p. 220
- 47.- Banham, op. cit. p. 220
- 48.- Banham, op. cit. p. 231
- 49.- Banham, op. cit. p. 221
- 50.- Banham, op. cit. p. 222

- 51.- Banham, op. cit. p. 222
- 52.- Banham, op. cit. p. 222
- 53.- Banham, op. cit. p. 222
- 54.- Banham, op. cit. p. 222
- 55.- Banham, op. cit. p. 222
- 56.- Banham, op. cit. p. 223
- 57.- Banham, op. cit. p. 224
- 58.- Banham, op. cit. p. 226
- 59.- Banham, op. cit. p. 229
- 60.- Banham, op. cit. p. 231
- 61.- Banham, op. cit. p. 232
- 62.- Banham, op. cit. p. 232
- 63.- Blake, Peter. Maestros de la arquitectura. Buenos Aires. Edit. Víctor Lerú. 1963
- 64.- Blake, op. cit. p. 27
- 65.- Blake, op. cit. p. 29
- 66.- Blake, op. cit. p. 31
- 67.- Blake, op. cit. p. 31
- 68.- Blake, op. cit. p. 31
- 69.- Blake, op. cit. p. 32
- 70.- Blake, op. cit. p. 32
- 71.- Blake, op. cit. p. 35
- 72.- Françoise. Le Corbusier. 1ª, edic. Barcelona, Edit. Bruguera, 1961.
- 73.- Choay, op. cit. p. 7
- 74.- Choay, op. cit. p. 7
- 75.- Choay, op. cit. p. 7
- 76.- Choay, op. cit. p. 13
- 77.- Choay, op. cit. p. 13
- 78.- Choay, op. cit. p. 13
- 79.- Choay, op. cit. p. 15
- 80.- Choay, op. cit. p. 16
- 81.- Choay, op. cit. p. 17
- 82.- Choay, op. cit. p. 17
- 83.- Choay, op. cit. p. 22
- 84.- Argan, Giulio Carlo. Proyecto y destino. Caracas. Edic. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1969.
- 85.- Argan, op. cit. p.189
- 86.- Argan, op. cit. p.191
- 87.- Argan, op. cit. p.193
- 88.- Collins, Peter. Los ideales de la arquitectura Moderna: su evolución (1750-1950). 3ª tirada. Barcelona. Edít. Gustavo Gili. 1977.
- 89.- Collins, op. cit. p. 37
- 90.- Collins, op. cit. p. 109
- 91.- Collins, op. cit. p. 109
- 92.- Collins, op. cit. p. 166
- 93.- Collins, op. cit. p. 167
- 94.- Collins, op. cit. p. 161
- 95.- Collins, op. cit. p. 167
- 96.- Collins, op. cit. p. 167
- 97.- Collins, op. cit. p. 167
- 98.- Collins, op. cit. p. 167
- 99.- Collins, op. cit. p. 168
- 100.- Collins, op. cit. p. 255
- 101.- Collins, op. cit. p. 283
- 102.- von Moos, Stanislaus, Le Corbusier, 1ª edic. Barcelona, Edit. Lumen, 1977,
- 103.- von Moos, op. cit. p. 12
- 104.- von Moos, op. cit. p. 13

- 105.- von Moos, op. cit. p. 66
- 106.- von Moos, op. cit. p. 66
- 107.- von Moos, op. cit. p. 66
- 108.- von Moos, op. cit. p. 67
- 109.- von Moos, op. cit. p. 67
- 110.- von Moos, op. cit. p. 82
- 111.- von Moos, op. cit. p. 82
- 112.- von Moos, op. cit. p. 83
- 113.- von Moos, op. cit. p. 84
- 114.- von Moos, op. cit. p. 84
- 115.- von Moos, op. cit. p. 86
- 116.- von Moos, op. cit. p. 89
- 117.- von Moos, op. cit. p. 91
- 118.- von Moos, op. cit. p. 93
- 119.- von Moos, op. cit. p. 93
- 120.- von Moos, op. cit. p. 95
- 121.- von Moos, op. cit. p. 95
- 122.- Joedicke, Jürgen, *Arquitectura contemporánea*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1970
- 123.- Joedicke, op. cit. p. 5
- 124.- Joedicke, op. cit. p. 36
- 125.- Joedicke, op. cit. p. 37
- 126.- Joedicke, op. cit. p. 37
- 127.- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona. Edic. del Serbal. 1987.
- 128.- Jencks, Charles. *Movimientos Modernos en arquitectura*. Madrid. Hermann Blume Edic. 1983
- 129.- Jencks, op. cit. p. 142
- 130.- Jencks, op. cit. p. 143
- 131.- Jencks, op. cit. p. 144
- 132.- Jencks, op. cit. p. 146
- 133.- Jencks, op. cit. p. 146
- 134.- Jencks, op. cit. p. 146
- 135.- Jencks, op. cit. p. 147
- 136.- Jencks, op. cit. p. 147
- 137.- Jencks, op. cit. p. 149
- 138.- Banham, Reyner. *Guía de la arquitectura moderna*. 1ª edic. Barcelona. Edit. Blume. 1979.
- 139.- Banham, op. cit. p. 13
- 140.- Banham, op. cit. p. 13
- 141.- Banham, op. cit. p. 13
- 142.- Banham, op. cit. p. 18
- 143.- Banham, op. cit. p. 18
- 144.- Banham, op. cit. p. 18
- 145.- Rowe, Collin. *Manierismo, Arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili. 1978.
- 146.- Rowe, op. cit. p. 43
- 147.- Rowe, op. cit. p. 41
- 148.- Rowe, op. cit. p. 46
- 149.- Rowe, op. cit. p. 46
- 150.- Rowe, op. cit. p. 47
- 151.- Rowe, op. cit. p. 47
- 152.- Rowe, op. cit. p. 47
- 153.- Rowe, op. cit. p. 47
- 154.- Rowe, op. cit. p. 47
- 155.- Rowe, op. cit. p. 179
- 156.- Rowe, op. cit. p. 183
- 157.- Huse, Norbert. *Le Corbusier*, Barcelona, Salvat edit., 1985.
- 158.- Huse, op. cit. p. 28
- 159.- Huse, op. cit. p. 28

- 160.- Huse, op. cit. p. 29
- 161.- Huse, op. cit. p. 29
- 162.- Huse, op. cit. p. 30
- 163.- Huse, op. cit. p. 31
- 164.- Huse, op. cit. p. 31
- 165.- Huse, op. cit. p. 31
- 166.- Huse, op. cit. p. 33
- 167.- Huse, op. cit. p. 33
- 168.- Huse, op. cit. p. 38
- 169.- Huse, op. cit. p. 38
- 170.- Huse, op. cit. p. 41
- 171.- Huse, op. cit. p. 45
- 172.- Huse, op. cit. p. 46
- 173.- Huse, op. cit. p. 47
- 174.- Huse, op. cit. p. 47
- 175.- Huse, op. cit. p. 47
- 176.- Huse, op. cit. p. 47
- 177.- Colquhoun, Alan. Arquitectura moderna y cambio histórico, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.1978.
- 178.- Colquhoun, op. cit. p. 11
- 179.- Colquhoun, op. cit. p. 24
- 180.- Colquhoun, op. cit. p. 52
- 181.- Colquhoun, op. cit. p. 122
- 182.- Colquhoun, op. cit. p. 123
- 183.- Colquhoun, op. cit. p. 124
- 184.- Colquhoun, op. cit. p. 124
- 185.- Sartre, op. cit. pp. 33-39
- 186.- Johnson, Philip. Escritos. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1981
- 187.- Johnson, op. cit. p. 140
- 188.- Johnson, op. cit. p. 207
- 189.- Johnson, op. cit. p. 207
- 190.- Johnson, op. cit. p. 208
- 191.- Johnson, op. cit. p. 208
- 192.- Johnson, op. cit. p. 208
- 193.- Johnson, op. cit. p. 208
- 194.- Johnson, op. cit. p. 208
- 195.- Johnson, op. cit. p. 209
- 196.- Johnson, op. cit. p. 265
- 197.- Portoghesi, Paolo. Después de la arquitectura Moderna, 3ª edic. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1984.
- 198.- Portoghesi, op. cit. p. 43
- 199.- Portoghesi, op. cit. p. 50
- 200.- Portoghesi, op. cit. p. 50

3.2.4.- La historia y Le Corbusier.-

Síntesis de las historias de la arquitectura con referencia a los planteamientos de Le Corbusier.

En la continuación del conocimiento del ámbito donde se desarrolla nuestra investigación, proseguiremos en la búsqueda de aquellos referentes que han sido considerados por los diferentes historiadores de la arquitectura para la realización de sus respectivas obras, en lo que a utilización de las concepciones que fueron planteadas por sus respectivos autores y que han considerado en sus analíticas.

Así, de esta manera en 1950 hace la aparición la "Historia de la arquitectura moderna"(1) de Bruno Zevi y puesta al día en 1973, revisando así algunas referencias sobre Le Corbusier que son útiles para nuestro estudio.

Indica Zevi que "cuando Le Corbusier repite que LOS AUTÉNTICOS ARQUITECTOS DEL SIGLO XIX SON LOS INGENIEROS, el asunto mecanicista alcanza un nivel exasperado, aun cuando saludable, pasando por alto cualquier otra aportación cultural"(2), en lo que se puede ver la insinuación negativadora para las frases expresadas dentro de un contexto discursivo poco considerado.

Plantea Zevi que "todas las composiciones arquitectónicas válidas pueden reducirse a figuras primarias, a cilindros, a prismas, a cubos, a pirámides y a esferas; la planta genera el edificio, cuya poesía consiste en el JUEGO SABIO DE LOS VOLÚMENES BAJO LA LUZ, en las superficies lisas cortadas en forma de cinta"(3), y la simplificación de esta apreciación nos induce a pensar en una correlación basada en un *lirismo insulso* sin proyección, al cual agregaría que "Le Corbusier permaneció fiel hasta la segunda posguerra, a este diccionario formal tan extremadamente descarnado "(4) y que además lo agrava por el hecho de considerar que "Le Corbusier dicta unos axiomas simplistas y busca unas leyes geométricas elementales"(5).

Podríamos pensar entonces en el hecho de que Le Corbusier hubiese propuesto axiomas y leyes geométricas complejas. Para Zevi es un hecho que "la necesidad de plantear reglas implica una componente intelectualista de matriz renacentista"(6), que se ve reafirmado por "los ensayos recogidos en VERS UNE ARCHITECTURE de 1923"(7).

Será interesante pues apreciar la presentación biográfica que de Le Corbusier hace Zevi, cuando dice. "temperamento de relojero suizo, y al mismo tiempo, pintor abstracto, maníaco de edificaciones y propagandista de extraordinaria versatilidad; defensor categórico de esquemas, ansioso de destacar, más que por la excelencia de los resultados poéticos por la genial claridad metodológica; huracán, egocéntrico, sarcástico y lírico, sensible a los temas sociales, no tanto por una auténtica participación, como por la exigencia de encerrar los comportamientos humanos dentro de sistemas algebraicos.

En resumen: abstracción figurativa, abstractismo técnico, abstractismo sociológicos fusionados, gracias a una prodigiosa capacidad de invención. Este es Le Corbusier, hombre, arquitecto y tratadista"(8).

Para Zevi es indicativo que cuando Le Corbusier dice que "la arquitectura es el juego sabio correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz..."(9), los considera como "juicios perentorios, en los que aflora la inclinación al purismo"(10).

Zevi acentuaría su opinión en el hecho de que para él "Le Corbusier es virtualmente un clasicista, para él no cuenta el proceso, sino el resultado; el valor está en la idea, no en una agumentación abierta, en la forma absoluta y no en la dinámica formadora"(11), consideramos que su deseo de exaltar las virtudes de Wright y la arquitectura orgánica debe reducir la dimensión de Le Corbusier, entablando así entre ellos una suerte de competencia que desde ya se ve claramente en desventaja y por no decirlo desleal desde el sólo argumento de sus prejuicios y preferencias.

Zevi considera que "en la abrumadora producción de Le Corbusier es fácil indicar momentos en los que prevalece el teorema sobre la inspiración. ¿Es a veces más literato que poeta?. De todos modos, se trata de literatura sobresaliente; centenares de arquitectos le han imitado sin conseguir nunca su inconfundible y chispeante energía, oculta bajo el velo de la objetividad"(12), aquí es cuando podríamos apreciar la capacidad de entender e interpretar de quienes lo desean como guía.

Zevi considera "toda la historia de la arquitectura europea y, en realidad del mundo a excepción del campo que cubre Wright, constituye una argumentación de relación y de antítesis respecto a Le Corbusier"(13), es decir aquella historia que ha pretendido ver en la modernidad tan sólo el relevamiento de formas significativas personalizadas y nada más.

Aprecia también Zevi el hecho de que "Le Corbusier ha pintado, ha escrito, ha hecho proyectos pero en la práctica ha tenido que renunciar a construir hasta la postguerra"(14), tratando así Zevi de establecer una correlación lineal de causa-efecto entre la producción teórica y la praxis.

Para Zevi "la vanguardia se limita a emitir manifiestos basados en pseudos-teorías científicas y visuales, no hay posibilidad de sintonizar arte e historia"(15), por lo que su trabajo titulado HACIA UNA ARQUITECTURA ORGÁNICA publicado en 1945 que "pese a inspirarse en el título futurista de la obra de Le Corbusier, VERS UNE ARCHITECTURE, no fundaba sus tesis en abstracciones ideológicas sino en los edificios de Asplund, Aalto y Markelius"(16), vemos a un Zevi buscando HEROES a quienes mitificar, claro está sin destronar a Wright.

Por último consideraría Zevi que "Le Corbusier adopta dos actitudes: en 1923, en HACIA UNA ARQUITECTURA proclama que los ingenieros del Canadá y de los Estados Unidos son los oradores de la nueva arquitectura; y en 1937, lanza una acusación en CUANDO LAS CATEDRALES ERAN BLANCAS -viaje al país de los tímidos-"(17), dejaremos en suspenso esta -última apreciación ya que sólo un estudio detallado del contenido de toda la producción entre las dos obras citadas nos permitiría observar la validez o no de esta apreciación, y no solo el basamento de los epígonos y frases metafóricas por la cotidianidad.

Leonardo Benévolo publica en 1958 su "Historia de la arquitectura moderna"(18), y actualizada en 1978, en la cual, en lo que se refiere a Le Corbusier nos indica el hecho de que Le Corbusier "no tiene tras de sí una preparación cultural directa, ni está en condiciones de crear a su alrededor una verdadera escuela y ni siquiera puede contar con una verdadera colaboración con los demás"(19); y con estos antecedentes se verían ligados a las circunstancias de que "el peso enorme de sus iniciativas y trabajos se apoya en definitiva sólo en la coherencia de su temperamento individual y los resultados son siempre en cierta medida, unilaterales"(20).

En consecuencia de lo anteriormente planteado dice que "la resonancia de toda su obra -tanto de sus obras construídas como de sus libros, artículos o incluso sólo de sus fórmulas y slogans- es siempre excepcional, no se puede reducir a un momentáneo éxito publicitario"(21), por lo que "no podemos, por ello, limitarnos a tener en cuenta sólo sus obras construídas, considerando sus escritos y justificaciones como expedientes polémicos para valorizar sus imágenes,(22), y que por tanto "el gran mérito de Le Corbusier ha consistido en comprometer su incomparable talento en el campo de la razón y de la comunicación en general "(23), destacando el hecho de que Le Corbusier "no quiso imponer, sino demostrar sus tesis"(24)

Benévolo nos dice que Le Corbusier en "1923 recoge sus meditaciones teóricas, en el pequeño volumen VERS UNE ARCHITECTURE, que tuvo en seguida amplia difusión"(25), procurando destacar el hecho que "define técnica y arte como dos valores paralelos. El INGENIERO, INSPIRADO EN LA LEY DE LA ECONOMIA Y GUIADO POR EL CALCULO ...".26

De igual manera destacaría él "los temas que le Corbusier propone a sus lectores: TRES SUGERENCIAS A LOS SEÑORES ARQUITECTOS: VOMUMENES SIMPLES, SUPERFICIES

DEFINIDAS MEDIANTE LAS LINEAS DIRECTRICES DE LOS VOLÚMENES, LA PLANTA COMO PRINCIPIO GENERADOR".(27)

Benévolo considera que "tras haber discutido y dejado de lado, con mucha ligereza las declaraciones, de Le Corbusier, en el momento de su aparición, los críticos no han tenido más remedio que volver a descubrir su significado nada efímero después de mucho tiempo"(28).

Benévolo dirá con respecto a un planteamiento de Le Corbusier que "dice: REALIZACIÓN: LA ARQUITECTURA Y EL ESTADO. En esta fórmula convergen varias líneas de pensamiento"(29), por lo que agregaría un comentario que reza: "Le Corbusier cultiva la idea de una arquitectura demiúrgica, donde la actitud, de la mayoría esté regulada por la acción ilustrada de una minoría"(30), entonces deberá considerarse la noción de aciago demiurgo Socrático como carácter relevante de un hecho productor o no, de una instancia de la práctica, y concepción de la arquitectura que poseía Le Corbusier.

En 1975 Renato De Fusco publica su "Historia de la arquitectura contemporánea"(31), y refiere en relación a Le Corbusier, bajo el subtítulo de **el purismo** que en "Le Corbusier, la simultaneidad es completa entre las formas arquitectónicas surgidas con el hormigón armado y las de su pintura"(32) y añadiría también el hecho de que "Le Corbusier, siendo pintor, escultor y arquitecto, experimentó personalmente el empuje que dió a la arquitectura la vanguardia figurativa"(33).

En el capítulo V denominado **racionalismo** y bajo el subtítulo de **la contribución de Le Corbusier**, nos indicaría que "Le Corbusier se introduce como pintor y teórico de la vanguardia"(34), Destacaría así mismo el hecho que "en VERS UNE ARCHITECTURE, escrito entre 1920 y 1921, pero publicado en 1923, tras afirmar que HOY LA PINTURA HA PRECEDIDO A LAS RESTANTES ARTES, escribe: EL VOLUMEN Y LA SUPERFICIE SON LOS ELEMENTOS A TRAVÉS DE LOS CUALES SE MANIFIESTA LA ARQUITECTURA. EL VOLUMEN Y LA SUPERFICIE SON DETERMINADOS POR EL PLANO. EL PLANO ES EL GENERADOR, agregando además una distinción semántica o quizá homonímica, diciendo que "no queremos subrayar que en francés, la palabra PLAN significa tanto PLANO como PLANTA, ni mantener que un cuadro, en cuanto que plano (coloreado) sea en definitiva el generador de las superficies y de los volúmenes arquitectónicos, pero es indudable que en el lenguaje de Le Corbusier, la planta asume un significado y un valor muy determinados"(35).

Establecerá De Fusco la relación entre los hechos de que el "purismo fué un movimiento de vanguardia, pero no tan to por sus valores lingüísticos como por su asociación con el ESPRIT NOUVEAU"(36), y la circunstancia de que la "revista ESPRIT NOUVEAU, cuyo primer número se inicia afirmando: HA COMENZADO UNA GRAN ÉPOCA, ANIMADA POR UN ESPÍRITU NUEVO, UN ESPÍRITU DE CONSTRUCCION Y DE SÍNTESIS, GUIADOS POR CONCEPTOS CLAROS"(37), por lo que observamos la concurrencia al hecho de que "muchas connotaciones vanguardistas, el antipartidismo, el belicismo, el maquinismo, sobre todo el decidido ESPÍRITU DEL TIEMPO ya no son en él fines en si mismos"(38), y por lo que, concluiría que "la vanguardia de Le Corbusier surge impregnada de una actitud positiva"(39).

Dirá también que la posición de Le Corbusier es el "fruto de un sincrético ESPRIT NOUVEAU, al que debe adaptarse la arquitectura y del que extraerá su inspiración convirtiéndose, de acuerdo con Calvino en una MÍMESIS FORMAI Y CONCEPTUAL DE LA REALIDAD INDUSTRIAL"(40), y añadirá que "a pesar de la ambigüedad de este sincretismo, destacan claramente los modelos sobre los que debe rehacerse la arquitectura"(41).

Mas adelante en el capítulo *las obras del racionalismo* dirá que "la villa Saboye realizada en Poissy entre 1929 y 193, es una obra en que Le Corbusier aplica integramente sus famosos cinco puntos, demostrando al mismo tiempo la vaciedad que puede obtenerse aun respetando esa normativa"(42).

Por último en el capítulo referido al *código virtual* dirá que "una vez más es Le Corbusier, el pionero de la poética macro estructural, con todas sus propuestas, que se sitúan precisamente en un nivel intermedio entre la arquitectura y la urbanística"(43).

En 1976 sale publicada la obra "Arquitectura Contemporánea"(44) de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, en la que en una serie de capítulos tratan de ilustrar la problemática contemporánea de la arquitectura. Así en el capítulo noveno Francesco Dal Co expresa que "se precisa la actitud de Le Corbusier ante el problema tipológico, componente esencial de una nueva relación entre ciudad y arquitectura"(45), ante lo cual "la fórmula de la MACHINE À HABITER sólo en parte hace justicia a tal actitud y suele interpretarse reducidamente"(46).

Expresará también Dal Co, que cuando Le Corbusier "exalta la ESTÉTICA DE LOS INGENIEROS o el purismo funcional de los silos industriales, concluye, en realidad en una operación instrumental"(47), pensando así mismo que "LA MACHINE À HABITER es *la boule de soufflé* (bola de aire) que abre la poética alegórica, liberadora relación que, Le Corbusier instauro con los INCUBOS (dícese del espíritu que según la opinión vulgar, tiene comercio carnal con una mujer con la apariencia de varón. Genio o guardián de los tesoros escondidos en las entrañas de la tierra) MODERNOS"(48).

Dal Co dice también que "las páginas de VERS UNE ARCHITECTURE (1923), el libro que reordena las aportaciones de Le Corbusier a L'ESPRIT NOUVEAU"(49), en donde se indican que "los signos icónicos de la vanguardia se representan en el junto a los objets à REACTION POETIQUE"(50), y en tanto que "su especificidad se anula en la alegoría maquinista que Le Corbusier construye a partir de la precisión del concepto de MODERNO: Ce sentiment moderne est une esprit de géométrie, un esprit de construction et de synthèse"(51).

Más adelante añadiría Tafuri que en Le Corbusier "la palabra arquitectónica regresa de ese modo a sus orígenes: acto de autoreflexión, fluctúa sobre lo real, dejando el signo de la conciencia enferma de un universo alto-burgués que se pregunta, sabiendo que no puede responderse las causas del naufragio propio"(52).

En el año de 1979 Christian Norberg-Schulz publicaría su libro "Arquitectura Occidental"(53), el cual apoyado en la idea de que la "historia de la arquitectura es la historia de las formas significativas"(54), y de su teoría expuesta en su libro "Existencia, espacio y arquitectura", elaborará el citado volumen.

Hace Norberg-Schulz una referencia con relación al orden dórico que hiciera Le Corbusier en "Hacia una arquitectura" y "ha dicho con mucha propiedad, HUBO UN HÁLITO DE TERNURA Y NACIÓ EL ORDEN DORICO"(55), frase sobre la cual no realiza ninguna precisión textual y más pareciera un deseo de sustentar sus planteamientos.

Así mismo considera que la célebre declaración de Le Corbusier en HACIA UNA ARQUITECTURA (1923), evidencia esta toma de conciencia "DE PRONTO ACELERAS MI CORAZÓN, ME HACES BIEN, ME SIENTO DICHOSO Y EXCLAMO : ¡QUE BELLO! ESTA ES LA ARQUITECTURA. EL ARTE PRESENTE"(56).

Insiste Norberg-Schulz en la idea de que "una y otra vez volvió Le Corbusier a la necesidad de belleza que siente el hombre, y la explicó de dos modos: como resultado de uso de formas elementales y de proporciones geométricas, y como efecto de la adaptación funcional"(57).

Utilizando así mismo otros criterios en los cuales decía "UNA COSA ES BELLA CUANDO RESPONDE A UNA NECESIDAD pensaba también, que la arquitectura es algo capaz de PRODUCIR GENTE FELIZ"(58).

Otra cita que toma Norberg-Schulz es la de expresar que "en efecto, en el comienzo de su libro programático, Le Corbusier planteaba el interrogante. ARQUITECTURA O REVOLUCION, y

respondía en las últimas líneas, después de rendir un homenaje entusiasta a la arquitectura: LA REVOLUCIÓN PUEDE EVITARSE"(59), con lo cual se comprobaría la posición funcionalista que trata de argumentar el autor y que no es objetivo de nuestro trabajo.

Comentaría otro apartado de HACIA UNA ARQUITECTURA considerando el hecho de que "Le Corbusier demostró desde el comienzo un gran interés por el uso de la PROPORCIÓN, que debía conferir orden y carácter a las composiciones LIBRES y asimétricas de este período (1930)"(60).

Cita Norberg-Schulz que "en HACIA UNA ARQUITECTURA, Le Corbusier dijo que el cubo, el cono, la esfera, el cilindro y la pirámide eran LAS GRANDES FORMAS PRIMARIAS y de finida la arquitectura como el JUEGO HABIL, CORRECTO Y MAGNÍFICO DE VOLÚMENES COLOCADOS BAJO LA LUZ"(61).

Kenneth Frampton publicará en 1980 su "Historia crítica de la arquitectura moderna"(62), en donde se referirá a Le Corbusier y su obra en algunos apartados, entre los cuales dirá que "por encima de todo, parece necesario detectar los lejanos antecedentes albijenses de su familia, por otra parte Calvinista, una visión maníquea del mundo, medio olvidada, pero latente, que bien pudo haber sido el origen de su habitual pensamiento DIALECTICO.

Me refiero a "áquel juego omnipresente con puntos opuestos -con el contraste entre sólido y vacío, entre luz y oscuridad, entre Apolo y Minerva- que invade su arquitectura y es evidente como hábito mental, en la mayoría de sus textos teóricos"(63), en lo que se puede vislumbrar en Frampton el deseo de ubicación entre Sigmund Freud con un pretendido arqueoanálisis y una suerte de Sherlock Holmes de investigador extremo.

Piensa que "el contacto de la werkbund le hizo consciente de los logros de la técnica moderna de la construcción, los buques, los automóviles y aviones que constituirían la sustancia de su ensayo polémico DES YEUX QUI NE VOIENT PAS"(64),

En cuanto a HACIA UNA ARQUITECTURA dirá que "este texto -cuyo crédito en forma de libro se apropió Le Corbusier- articulaba la dualidad conceptual alrededor de la cual giraría el resto de su obra: por una parte la necesidad imperiosa de satisfacer requerimientos funcionales a través de una forma empírica, y por la otra el impulso de utilizar elementos abstractos para afectar los sentidos y medir el intelecto"(65), estipulando además que "esta visión dialéctica de la forma, introducida bajo la rúbrica ESTHETIQUE ET ARCHITECTURE DE L'INGENIEUR, quedaba ejemplificada por las estructuras técnicas más avanzadas de la época"(66).

En otro apartado referirá que "el otro aspecto de la Estética Técnica -diseño de productos- estaba representada por los buques, automóviles y aviones que aparecían como subsecciones separadas bajo el título general DES YEUX QUI NE VOIENT PAS"(67).

Observaría que "la tercera sección remitiría al lector a la antítesis de la arquitectura clásica, a la lúcida poesía de la Acrópolis de Atenas, evaluada en el penúltimo capítulo ARQUITECTURE PURE CREATION DE L'ESPRIT"(68), Recordará Frampton de forma anecdótica la respuesta dada por Le Corbusier a Tiege en un ensayo titulado "LA DEFENSA DE LA ARQUITECTURA"(69).

Citaría también que "por improbable que ello pueda parecer, esta suspensión de estructura mediante cables fué el prototipo fundamental para Ronchamp, y al propio tiempo, estuvo inspirada por la reconstrucción del templo hebreo en pleno paisaje, previamente reproducida en VERS UNE ARQUITECTURE"(70).

William J. R. Curtis presentaría su libro "La arquitectura moderna desde 1900"(71) en 1981, en la que ubica como antecedente de esta elaboración al considerar su obra como una "reflexión sobre el aspecto de esta nueva tradición"(72), intento "desmontar los mitos y presentarla compleja imagen de la arquitectura moderna"(73).

Exponiendo además que ha intentado mostrar lo que la arquitectura moderna puede significar en los lugares remotos de un mundo en rápida transformación"(74), y teniendo como soporte una idea de Le Corbusier que decía que "resolver en proyecto es haber tenido ideas"(75).

Haciendo una aclaración sobre el libro que publicara Le Corbusier en 1923 con el título de VERS UNE ARCHITECTURE y que "con frecuencia mal traducido -al inglés- como HACIA UNA NUEVA ARQUITECTURA (towards a new architecture)"(76), nos indicaría que "este ha sido uno de los libros de arquitectura más influyentes del siglo, combinando una profunda sabiduría, una observación poética, una rica ilustración de las ideas y una confiada llamada en favor de un lenguaje arquitectónico a tono con la era de la máquina que Le Corbusier percibía a su alrededor"(77), indicando también que éste pretendía "sentar las bases de una nueva arquitectura y de aportar algunas sugerencias para sí mismo y para otros) en relación a su apariencia final"(78).

Diría también Curtis que "VERS UNE ARCHITECTURE estaba indudablemente muy lejos de ser una defensa del FUNCIONALISMO (de lo que se han quejado algunos críticos)"(79), por lo que el diría que "en realidad estaba impregnado de una elevada visión del papel del arte y resaltaba el valor poético de la forma escultórica"(80).

Continuaría diciendo que "era en ciertos objetos de la INGENIERIA donde percibía la presencia de la armonía que deseaba -silos de grano, fábricas, barcos, aviones y coches- y todos ellos venían ampliamente ilustrados en el libro"(81), por lo que consideraba que "era obvio que todos los objetos que eligió se adecuaban a sus prejuicios puristas, pero también pensaba que eran síntomas del naciente espíritu de la época"(82).

Curtis observaría también el hecho de que "la ecuación de arte maquinista y clasicismo llegaba a su culminación a mitad del libro en donde las imágenes de uno de los templos de Paestum (fechado por Le Corbusier en 600-500 a.c.) y el Partenon (de fecha posterior) estaban situados en páginas contiguas, con un automóvil Humber de 1907 comparado con un Delage de 1921 en una disposición similar"(83).

En otro sitio dirá Curtis que " en VERS UNE ARCHITECTURE Le Corbusier había hablado de la nueva vivienda como una MAQUINA PARA VIVIR y con esto quería decir una casa cuyas funciones se hubieran estudiado desde la raíz y hubieran quedado reducidas a sus elementos esenciales"(84).

Tomaría como referencia el hecho de que "el pie de una de las ilustraciones de barcos en el capítulo OJOS QUE NO VEN en VERS UNE ARCHITECTURE dice: UNA ARQUITECTURA PURA, LIMPIA, CLARA, NETA Y SANA. Muy bien se podría usarse para describir la Villa Stein"(85).

Analizará Curtis también el hecho de que cuando "una vanguardia europea mirando románticamente a América como la tierra prometida de las cosas modernas. El asunto quedó resumido en una anotación de VERS UNE ARCHITECTURE de Le Corbusier que aparecía bajo una ilustración de un rascacielos de San Francisco -plagado de adornos renacentistas torpemente ejecutados- ESCUCHEMOS LOS CONSEJOS DE LOS INGENIEROS NORTEAMERICANOS. PERO TEMAMOS A LOS ARQUITECTOS AMERICANOS"(86).

Refiriéndose a la villa Savoye dirá que "la naturaleza se exalta de un modo tan llamativo como la idea de la casa como MACHINE À HABITER, o el tema profesional del coche, por medio de unas vistas de árboles y césped cuidadosamente armonizados"(87), considerando también que la villa Savoye "combina cierto número de temas iniciales de Le Corbusier, también revela la continuación de sus primeros experimentos formales. En VERS UNE ARCHITECTURE había hecho referencia a la idea de establecer NORMAS y luego a través de un gradual proceso de experimentación y depuración, perfeccionarlas reduciéndolas poco a poco a sus rasgos más esenciales"(88).

Continuando con la villa Savoye que ésta "invocaba también las cualidades que Le Corbusier había admirado en el gran prototipo clásico, a lo que añadiría citando un pie de foto del capítulo de VERS

UNE ARCHITECTURE titulado ARQUITECTURA. PURA OBACION DEL ESPÍRITU, puede aplicarse igual de bien al edificio antiguo (el partenón) y al moderno (la villa Savoye)"(89).

Anotaba también Curtis que "después de todo, uno de los principales mensajes de VERS UNE ARCHITECTURE había sido que se debía volver a los grandes hitos del pasado clásico con objeto de resolver el problema de una arquitectura moderna"(90), y acotando también que "Le Corbusier argumentaría que la única forma de usar las enseñanzas del pasado de un modo fructífero era reformularlas en los términos del presente"(91).

Curtis por último caería en el deseo de resaltar un hecho, elevando a la categoría de estandarte una cita de HACIA UNA ARQUITECTURA y que ha corrido la suerte de la vulgarización, con trazos de populalismo y que plantea como "*LEMA: LA ARQUITECTURA ES EL JUEGO SABIO, CORRECTO y MAGNÍFICO DE LOS VOLUMENES REUNIDOS BAJO LA LUZ*"(93), postulado de una concepción que ha corrido la suerte de sentencia mística.

Roberto Segre publica en 1983 su "Historia de la arquitectura y del Urbanismo (países desarrollados. Siglos XIX y XX)"94" expresando que esta historia "es una historia comprometida con un enfoque científico (materialismo dialéctico e histórico)"(95), y de acuerdo a ellos procede.

Segre dirá, que en cuanto a los fundamentos, "en realidad, el modelo de la arquitectura industrializada promovido por Le Corbusier fue más una analogía formal con la máquina que una verdadera aplicación a la arquitectura del concepto de artefacto mecánico"(96).

El autor dirá que "para Le Corbusier, la arquitectura es el JUEGO SABIO, CORRECTO , MAGNÍFICO, DE LOS VOLUMENES ORGANIZADOS BAJO LA LUZ. Esta definición valoriza la percepción de los elementos plásticos constituidos por las figuras geométricas simples: con la línea, el plano y el volumen"(97).

Dirá Segre que cuando "Le Corbusier, en 1923, escribe su libro VERS UNE ARCHITECTURE, que expresa la vigencia de estos principios (encontrar el orden y la perfección en su entorno físico), inclusive en las manifestaciones más avanzada de la tecnología"(98).

Destacará también que "en la figura de Le Corbusier, coinciden el incesante creador de nuevas formas arquitectónicas y urbanísticas, y el prolífico escritor, vocero, no sólo de sus propias ideas, sino también de los postulados genéricos del racionalismo"(99).

Consiciera que "el conjunto de los enunciados teóricos fueron aplicados parcialmente en la década del veinte y culminan en la obra que sintetiza la concreción de los principios *La villa Savoye*, construída en las afueras de París, entre 1928 y 1930"(100).

NOTAS**La historia y le Corbusier.-**

- 1.- Zevi, Bruno. Historia de la arquitectura moderna, 1ª edic., Barcelona, Edit. Poseidón. 1980.
- 2.- Zevi, op. cit. p. 8
- 3.- Zevi, op. cit. p. 15
- 4.- Zevi, op. cit. p. 15
- 5.- Zevi, op. cit. p. 15
- 6.- Zevi, op. cit. p. 16
- 7.- Zevi, op. cit. p. 16
- 8.- Zevi, op. cit. p. 98
- 9.- Zevi, op. cit. p. 98
- 10.- Zevi, op. cit. p. 99
- 11.- Zevi, op. cit. p. 99
- 12.- Zevi, op. cit. p. 103
- 13.- Zevi, op. cit. p. 110
- 14.- Zevi, op. cit. p. 218
- 15.- Zevi, op. cit. p. 264
- 16.- Zevi, op. cit. p. 264
- 17.- Zevi, op. cit. p. 282
- 18.- Benévolo, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. 5ª edic. 2ª tir., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1986.
- 19.- Benévolo, op. cit. p. 477
- 20.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 21.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 20.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 21.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 22.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 23.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 24.- Benévolo, op. cit. p. 478
- 25.- Benévolo, op. cit. p. 480
- 26.- Benévolo, op. cit. p. 480
- 27.- Benévolo, op. cit. p. 480
- 28.- Benévolo, op. cit. p. 480
- 29.- Benévolo, op. cit. p. 541
- 30.- Benévolo, op. cit. p. 541
- 31.- De Fusco, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea. Madrid. Blume Edit. 1981.
- 32.- De Fusco, op. cit. p. 225
- 33.- De Fusco, op. cit. p. 228
- 34.- De Fusco, op. cit. p. 292
- 35.- De Fusco, op. cit. p. 292
- 36.- De Fusco, op. cit. p. 292
- 37.- De Fusco, op. cit. p. 293
- 38.- De Fusco, op. cit. p. 293
- 39.- De Fusco, op. cit. p. 294
- 40.- De Fusco, op. cit. p. 294
- 41.- De Fusco, op. cit. p. 295
- 42.- De Fusco, op. cit. p. 335
- 43.- De Fusco, op. cit. p. 470
- 44.- Tafuri, M. y Dal Co, F. Arquitectura contemporanea. 1ª edic. Madrid. Aguilar de Edic. 1978.
- 45.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 136
- 46.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 136
- 47.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 136
- 48.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 136
- 49.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 138
- 50.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 138

- 51.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 138
- 52.- Tafuri, M. y Dal Col, F. op. cit. p. 357
- 53.- Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental*. 2ª edic. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1985.
- 54.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 7
- 55.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 30
- 56.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 189
- 57.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 189
- 58.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 189
- 59.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 189
- 60.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 194
- 61.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 198
- 62.- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1981.
- 63.- Frampton, op. cit. p. 151
- 64.- Frampton, op. cit. p. 153
- 65.- Frampton, op. cit. p. 154
- 66.- Frampton, op. cit. p. 154
- 67.- Frampton, op. cit. p. 154
- 68.- Frampton, op. cit. p. 154
- 69.- Frampton, op. cit. p. 161
- 70.- Frampton, op. cit. p. 230
- 71.- Curtis, William J-R, *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid. H. Blume edit. 1986.
- 72.- Curtis, op. cit. p. 6
- 73.- Curtis, op. cit. p. 6
- 74.- Curtis, op. cit. p. 7
- 75.- Curtis, op. cit. p. 7
- 76.- Curtis, op. cit. p. 108
- 77.- Curtis, op. cit. p. 108
- 78.- Curtis, op. cit. p. 108
- 79.- Curtis, op. cit. p. 108
- 80.- Curtis, op. cit. p. 108
- 81.- Curtis, op. cit. p. 108
- 82.- Curtis, op. cit. p. 108
- 83.- Curtis, op. cit. p. 108
- 84.- Curtis, op. cit. p. 109
- 85.- Curtis, op. cit. p. 116
- 86.- Curtis, op. cit. p. 146
- 87.- Curtis, op. cit. p. 192
- 88.- Curtis, op. cit. p. 192
- 89.- Curtis, op. cit. p. 194
- 90.- Curtis, op. cit. p. 243
- 91.- Curtis, op. cit. p. 243
- 92.- Curtis, op. cit. p. 395
- 93.- Curtis, op. cit. p. 104
- 94.- Segre, Roberto. *Historia de la arquitectura y del Urbanismo*. Madrid. Pub. Instituto de Estudios de Administración Local. 1985.
- 95.- Segre, op. cit. p. 16
- 96.- Segre, op. cit. p. 174
- 97.- Segre, op. cit. p. 175
- 98.- Segre, op. cit. p. 176
- 99.- Segre, op. cit. p. 183
- 100.- Segre, op. cit. p. 184

3.3.- Mies van Der Rohe y la temporalidad.-

**También vi que todas las cosas,
no solamente estaban colocadas en sus propios
y convenientes lugares,
sino también en los tiempos
que a todas respectivamente les correspondían.**

(San Agustín, Confesiones,L.VII,C.XV)

**La esencia de la cosa simple,
que es su forma,
no puede significarse sino como un todo.**

(Santo Tomás, El ente y la esencia. 0. V)

Mies van Der Rohe, nace el 27 de Enero de 1886 en Aachen, Alemania. Se traslada a Berlín en 1905. En 1908 trabaja con Peter Behrens. En 1929 proyecta y construye el pabellón de Alemania en la exposición de Barcelona. En 1930 es nombrado director de la Bauhaus. En 1937 se instala en Estados Unidos. En 1958 proyecta y construye el edificio Seagram. El 17 de Agosto de 1969, muere en Chicago.

3.3.1.- Ludwig, Mies van Der Rohe.
Antología de textos.-

ESCRITOS, DIÁLOGOS y DISCURSOS.

Proyecto de Rascacielos para la Estación Friedrichstrasse en Berlín 1922.

Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero.

En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.

El uso del cristal impone nuevas soluciones. 21

Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra. 22

Comprobé en la maqueta de cristal que calcular las luces y sombras no ayuda en el diseño de un edificio completamente de cristal. 23

Los únicos puntos fijos de la planta son las cajas de escaleras y ascensor. Todos los otros elementos de la planta dependen de las necesidades del edificio y están diseñados para ser resueltos en cristal. 24

EDIFICIO DE OFICINAS. 1923.

RECHAZAMOS: *toda especulación estética,
 toda doctrina
 y todo formalismo*

La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.

Viva, cambiante, nueva.

Ni el ayer, ni el mañana, sólo el hoy puede plasmarse. sólo se puede realizar esta arquitectura.

Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época. 25

Las estructuras de hormigón armado son esqueletos por naturaleza. No tartas. Ni fortalezas.

Columnas y jácenas eliminan paredes de carga.

Es construcción de piel y huesos. 26

TESIS DE TRABAJO. 1923.

Rechazamos reconocer problemas de forma; sólo problemas de construcción.

La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado.

La forma, por sí misma, no existe.

La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos.

Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente construcción. 27

CONSTRUCCIÓN INDUSTRIAL. 1924.

Considero la industrialización de los métodos de construcción la cuestión clave de nuestros días para arquitectos y constructores. 28

Las posibilidades de los métodos de montaje en la construcción se exageraron, sólo se aplican en la construcción de fábricas y granjas.

El trabajo manual no puede eliminarse con los cambios en la organización de la industria de la construcción, aunque se mejoren los métodos de trabajo, porque es precisamente este trabajo manual lo que permite existir a los pequeños empresarios.

Nuestro problema no es el de racionalizar los actuales métodos, sino de revolucionar todo el proceso de la industria de la edificación.

La industrialización de los procesos de construcción depende de los materiales. Nuestra primera preocupación, pues, debe ser encontrar un nuevo material de construcción.

Todas sus piezas deben hacerse en fábrica, y el trabajo en obra debe consistir sólo en el montaje, que requiere muy pocas horas/hombre.

Esto, reducirá muchísimo los costes de construcción. Entonces vendrá realmente la nueva arquitectura. 29

Si alguien lamenta que la casa del futuro no sea hecha con trabajo manual, olvida que hace tiempo que a los automóviles no los fabrican los guarnicioneros. 30

ARQUITECTURA Y MODERNIDAD. 1924.

Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales.

Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido; es que son símbolos de su época.

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio.

Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura tiene la importancia decisiva.

Debemos entender que toda la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que sólo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. 31

Una y otra vez vemos arquitectos de talento que fracasan porque su obra no está a tono con su época.

Es imposible ir hacia adelante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar.

El nuestro no es un tiempo de pathos; no respetamos los vuelos del espíritu tanto como va loramos la razón y el realismo. 32

Vuestros edificios utilitarios sólo pueden hacerse dignos del nombre de arquitectura si interpretan fielmente su tiempo, con su perfecta expresión funcional. 33

CARTA AL DOCTOR RIEZLER. 1927.

La forma como fin acaba en mero formalismo.

Este esfuerzo está dirigido hacia el exterior. Pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo.

Sólo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma.

Sólo informal no es peor que lo sobreformal.

Lo primero no es nada; lo último, sólo apariencia.

No queremos juzgar tanto los resultados como el proceso creativo. 34

CONSTRUCCION Y VIVIENDA:**LOS EDIFICIOS DE LA WEISSENHOFSIEDLUNG EN STUTTGART. 1927.**

El problema de la vivienda moderna es, ante todo, arquitectónico, pese a sus aspectos técnicos y económicos.

Es un complejo problema de planificación, y sólo puede ser resuelto con pensamiento creativo.

Al trazar el plan general también sentí importante evitar ordenanzas que pudieran interferir con la libre expresión. 36

El aumento de complejidad de nuestros requisitos exige flexibilidad. 37

SOBRE EL TEMA: EXPOSICIONES. 1928.

La historia de las grandes exposiciones nos muestra que sólo las exposiciones que tratan problemas vivos tienen éxito.

El camino debe llevar desde la cantidad hasta la calidad, desde lo extensivo hasta lo intensivo.

SOBRE CRÍTICA DE ARTE. 1930.

El papel del crítico es examinar una obra de arte desde el punto de vista del significado y valor. Para hacerlo, sin embargo, el crítico debe primero comprender la obra de arte.

Si van a tener un sentido para nosotros, debemos acercarnos a ellas en sus propios términos.

La verdadera crítica debe servir siempre a un sistema de valores. 40

LOS NUEVOS TIEMPOS. 1930.

Los nuevos tiempos son un hecho existen, indiferentes a nuestro SI o NO.

No debemos dar exagerada importancia a la mecanización o a la normalización.

Debemos aceptar como un hecho el cambio de condiciones económicas y sociales.

Una cosa será decisiva: la manera como nos a firmemos nosotros mismos frente a la circunstancia.

Aquí empiezan los problemas del espíritu. La pregunta importante no es QUE, sino COMO.

Como se plantean la cuestión del rascacielos contra edificios bajos, o si construimos en acero y cristal, son cuestiones sin importancia desde el punto de vista del espíritu. 41

Pero lo decisivo es, precisamente, la cuestión del valor.

Debemos levantar nuevos valores, fijarnos fines últimos para así establecer reglas de medida.

Porque lo correcto y significativo de cada tiempo -incluso de los nuevos tiempos- es esto, dar al espíritu oportunidad de existir. 42

DISCURSO INAUGURAL COMO DIRECTOR DE LA SECCION DE ARQUITECTURA DEL ARMOUR INSTITUTE OF TECHNOLOGY. 1938.

Toda educación debe dirigirse hacia el terreno práctico de la vida.

La auténtica educación no apunta solamente hacia las finalidades, sino también hacia los valores. 43

El arte de construir se arraiga por completo en sus formalizaciones más sencillas, en lo utilitario. Pero asciende toda la escala de valores hasta el grado más alto del sentido espiritual, en el terreno de lo que tiene verda deramente sentido, hasta la esfera del arte puro.

Si enseñar tiene un sentido, consiste en formar y responsabilizar. 44

Por eso conducimos a nuestros estudiantes a través del disciplinario camino de los materiales, más allá de los fines, hasta la formalización. 45

Cada material posee sus propias cualidades, que se deben conocer para poder trabajar con él.

Reconocemos que no se consigue nada por el material, sino sólo por el uso correcto del material.

Cada material sólo vale lo que hacemos con ella.

Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no debe ser.

Queremos, por tanto, aprender a conocer su esencia.

Igual que queremos forjarnos un conocimiento de los materiales, queremos aprender a conocer la naturaleza de nuestros fines y el lugar espiritual en el que nos encontramos. 46

Queremos hacerlo de modo tal que el mundo de nuestras creaciones comience a florecer desde su interior.

No queremos más, tampoco podemos más,

No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín: "Lo bello es el resplandor de la verdad". 48

FRANK LLOYD WRIGHT. 1940.

El enfoque auténtico de la arquitectura debe ser siempre objetivo, por lo que las únicas soluciones válidas de aquel tiempo las encontramos en aquellos casos donde se impusieron límites objetivos y en los que no había oportunidad para la licencia subjetiva.

Pero en todos los otros problemas de la creación arquitectónica, el arquitecto se aventuraba en el peligroso reino de lo historicista.

El trabajo de este gran maestro presentaba un mundo arquitectónico de fuerza inesperada, claridad de lenguaje y desconcertante riqueza de forma.

Un maestro constructor crecido en el manantial de la arquitectura.

Aquí volvía a florecer, tras largo tiempo, una genuina arquitectura orgánica. 50

Esperábamos con embeleso la exuberante aparición de los dones de alguien que había sido formado por la naturaleza con los talentos más espléndidos. 51

MUSEO PARA UNA PEQUEÑA CIUDAD. 1943.

El primer problema es establecer el museo como centro de gozo, no de encierro del arte.

El edificio, concebido como una amplia área, ofrece completa flexibilidad. 52

Todo el espacio del edificio estaría al alcance de grupos numerosos, estimulando un uso más representativo del museo de cuanto se acostumbra ahora, y creando un noble fondo para la vida cívica y cultural de toda la comunidad. 53

MENSAJE AL ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY . 1950.

La tecnología es mucho más que un método, es un mundo en sí misma.

Como método superior a casi todos los respectos.

Pero sólo donde puede librarse a sí misma, como en las estructuras gigantescas de ingeniería, la tecnología revela su verdadera naturaleza.

Ahí es evidente que no es sólo un procedimiento utilitario, sino algo, algo en sí mismo, algo que tiene una forma significante y poderosa: 54

de hecho tan poderosa que no es fácil nombrarla.

Quizá por esa razón mucha gente está convencida de que la arquitectura será desplazada y reemplazada por la tecnología.

Allí donde la tecnología alcanza su culminación real, trasciende a arquitectura.

Es cierto que la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero camino de actividad está en el reino del significado.

Espero que comprendan que la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de las formas.

No es un campo de juegos para niños, jóvenes, o viejos.

La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu.

La arquitectura escribió la historia de las épocas y les dió sus nombres.

La arquitectura depende de su tiempo.

Es la cristalización de su estructura interior, la lenta presentación de su forma.

Por esta razón tecnología y arquitectura están tan estrechamente ligadas.

Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas, que algún día la una sea expresión de la otra.

Arquitectura como símbolo verdadero de nuestro tiempo. 55

AFORISMOS . 1953

Donde la tecnología alcanza su verdadero contenido, trasciende arquitectura.

Llegan arquitectos que utilizan las nuevas posibilidades técnicas y que, a través de ellas, alcanzan formas básicas. Han escogido su propia disciplina, su ascetismo consiste en la sed por participar de la fuente primitiva del ser.

Es el artesano quien determina la calidad de esas formas fijadas por su esencia, y así encuentra su camino de regreso hacia la arquitectura.

Las posibilidades de la pura tecnología todavía llevan al arquitecto a poder satisfacer las necesidades espirituales del hombre de una forma convincente.

A pesar de que la arquitectura depende de sus circunstancias, su auténtico campo de actuación se encuentra en el terreno de los significados. 57

YO NO SE SI GROPIUS RECUERDA... 1954.

La Bauhaus no fué un instituto con un programa claro, fue una idea, y Gropius mismo era quien había formulado esa idea con gran precisión.

Dijo: arte y técnica: una nueva unidad. 59

Sólo una idea tiene la fuerza de expandirse tan ampliamente.

El siempre fué un valiente paladín en la lucha nunca acabada por la nueva idea. 61

CARTA CON MOTIVO DE LA INAUGURACION DEL CROWN HALL. 1956.

En otras épocas era distinto. Una ceremonia así revestía un carácter muy serio. No era una formalidad sino un acto simbólico. 62

Deseamos que este edificio sea el hogar de ideas y aventuras. Ideas reales. Ideas concretas.

Sólo entonces este edificio será de gran utilidad para nuestros estudiantee,y, en última instancia, un gran aporte para nuestra cultura. Sabemos que no será fácil.

Las, cosas grandes nunca son fáciles.

La experiencia nos enseña que son tan difíciles como escasas. 63

AGRADECIMIENTO POR LA ROYAL GOLD MEDAL. 1959.

Estuve en este país hace cincuenta años, ... quería estudiar a Lutyens, Baillie Sott, Voisey y Mackintosh.

Aquellos tiempos eran muy distintos a los de ahora.

Había poca gente que intenta hacer algo nuevo y encontrar el camino.

Todos iban en direcciones distintas, por eso teníamos que aprender de cada uno lo que nos parecía bueno y lo que nos gustaba, pero nada estaba claro.

Una vez pedí a alguien que me dijera lo que era arquitectura, y contestó: "NO HAGA PREGUNTAS TONTAS". Pero yo las hago. Es todo lo que pudimos conseguir.

Los edificios viejos, con su bella y sencilla finalidad, su bella y sencilla construcción, su maravillosa artesanía, su hermosa proporción, su falta de sofisticación. Ahí es donde yo aprendí.

Teníamos que encontrar nuestro camino y queríamos hacer cientos de preguntas.

Queríamos saber qué era la civilización, que era la cultura, y si tenían una relación.

*Teníamos que buscar entre la filosofía antigua y medieval para encontrar la respuesta a eso. La mejor respuesta a la pregunta de "¿QUE ES LA VERDAD?", ha sido dada en *adeguatio reis et intellectus*, es decir, el mundo entero.*

La arquitectura es la expresión de la estructura interior de nuestra época, y el lento desvelarse de su alma. 65

UNA CONVERSAIÓN. 1963.

Creo que una estructura clara es una gran ayuda para la arquitectura.

La estructura es algo como la lógica. Es la mejor forma de hacer las cosas y de expresarlas.

Yo pensaba sobre arquitectura, y entonces ensayaba la arquitectura para comprobarlo.

Me interesaba Schinckel porque Schinckel era el arquitecto más importante de Berlín. 67

Berlage. leí sus libros y su opinión cae que la arquitectura debía ser construcción, construcción clara. Su arquitectura era el ladrillo, y puede haber parecido medieval, pero siempre era clara. 68

Creo que la diferencia principal está en que en el siglo XIX había una gran confusión. 69

Hay cosas que no tienen que durar toda una vida.

Pero un edificio deberá vivir tanto como fue ra posible. 70
¿Sabe?, nosotros los arquitectos estamos en esta posición peculiar. Debemos expresar el tiempo y además construir en él. Pero, al final, creo realmente que la arquitectura sólo puede ser la expresión de su civilización.

Cada día estoy mas convencido de que la arquitectura tiene cierta relación con la civilización.

Construir una arquitectura que exprese esta clase de civilización en la que estamos. Es el único camino que puedo ver para superar el caos. 71

La civilización es un proceso en parte del pasado y en parte del presente. Y en parte abierto al futuro.

Creo que podemos avanzar tan solo si realmente encontramos un terreno donde apoyarnos. La arquitectura, en mi opinión, no es un asunto subjetivo. La tendencia debiera ir hacia una dirección objetiva.

Somos, en muy pequeño grado, artesanos. Construimos estas máquinas. Cada vez más edificios son producto de la máquina. 72

La estructura puede ser integrada en la arquitectura, pero no creo que puedan ser las tuberías. 73

Creo que las estructuras fluidas, como las cáscaras, tienen un uso muy limitado.

Un espacio rectangular es un buen espacio.

Puede que mucho mejor que un espacio fluido.

Si tienes una función particular o algo que es fluido en el interior, creo que es una buena idea hacerlo curvado. 74

La catedral era la expresión de una civilización permeada de religiosidad y nosotros no lo estamos. Podemos construir iglesias grandes, pero no son catedrales. La catedral tenía un significado totalmente distinto para la gente del medioevo. 75

Creo que tienes que aceptar la realidad. No creo que nadie puede cambiarla por una fórmula teórica.

Pero si yo tuviera que construir en hormigón, no construiría como Wright. No veo razón para ello, porque creo que esas cosas de Wright no pertenecen a nuestro tiempo. 76

Tienes que tener fantasía para poder ir en esa dirección (la de Wright), y si tienes fantasía no vas en su dirección, ¡vas en tu propia dirección!.

Van Doesburg vio esos dibujos del edificio de oficinas. Se lo expliqué y dijo: Esto es arquitectura de piel-y-huesos. Después de eso me llamaba un arquitecto anatómico. 77

Yo estaba interesado en construcción, pero no en jugar con formas. 78

En los primeros años veinte intentaba entender la arquitectura e intentaba encontrar soluciones positivas, y lo estoy haciendo todavía ahora.

Estaba pensando en encontrar un método que enseñara al estudiante tan sólo como hacer un buen edificio. 79

Porque intentamos hacerles conscientes de los problemas que aparecen. No les enseñamos soluciones. Les enseñamos un camino para resolver los problemas.

Yo he estado interesado en arquitectura toda mi vida. Y he intentado averiguar lo que se ha dicho sobre arquitectura. He intentado averiguar lo que puede influenciar la arquitectura.

Siento que la arquitectura pertenece a ciertas épocas; expresa la esencia real de su tiempo.

Lo que yo digo, es el resultado de toda una vida de trabajo. No es una idea especial que tenga cuando digo que la arquitectura debiera ser la expresión de la estructura.

Así que todas mis lecturas eran sobre lo que influencia a la arquitectura. 80

No quiero cambiar los tiempos; no quería cambiar los tiempos; quería expresar los tiempos.

Realmente creo que todas estas ideas, las ideas sociológicas e incluso las ideas tecnológicas, tienen una influencia sobre la arquitectura.

Pero no son arquitectura en sí misma. 81

MI CARRERA PROFESIONAL. 1965.

Pienso que el arte de la construcción poco o nada tiene que ver con el inventar formas interesantes o con los gustos personales.

El verdadero arte de la construcción es siempre objetivo, y es la expresión de la estructura interna de la época, de la que ha nacido. 83

BASES PARA LA EDUCACION EN EI ARTE DE CONSTRUIR. 1965.

Porque la enseñanza pone su meta en finalidades, mientras la educación la pone en los valores.

El arte de construir tiene sus raíces, con sus formas más sencillas, en lo que tiene una función, pero se eleva sobre la escala de todos los valores hasta el trono del ser espiritual, en la esfera del arte puro.

Desde esta idea debe progresar toda la enseñanza de la construcción. Paso a paso debe aclararlo posible, lo necesario, lo que tiene sentido. 84

Cada pieza vale sólo por lo que se sabe hacer con ella. Se ha de hacer evidente en que se diferencia un edificio de otro, en qué consiste su existencia real. 85

Como síntesis de toda la enseñanza, seguiría una introducción en las bases artísticas de la construcción, en la esencia de lo artístico, la aplicación de sus medios y su realización en la obra.

Debe analizarse en qué concuerda nuestra época con las anteriores y en que se diferencia, en sentido material y espiritual.

No sólo para extraer de ellas escala arquitectónica de grandeza y significado, sino también debido a que, como están ligadas a una situación histórica irreplicable, obligan a resultados creativos propios. 86

EL SEMINARIO DE ADIESTRAMIENTO VISUAL DE WALTER PETERHANS EN LA SECCIÓN DE ARQUITECTURA DEL IIT. 1965.

Según mi convicción, cada principiante con una formación y dirección correcta, podía convertirse en un año en un buen dibujante. 88

La meta del curso no fue nunca conseguir obras de arte, sino enseñar a los ojos. 89

MIES HABLA. 1966,

Ser arquitecto no fue una decisión difícil se daba sentado desde el principio. Provengo de un taller de cantería.

Cuando dejé la construcción, me puse un negocio de estucos, y ahí fue donde aprenda a dibujar. 90

Es como patinar ¿sabe? lo aprendes para el resto de tu vida. No lo olvidas nunca. 91

Tonterías, para mí todo es una cuestión de valores, yo intento hacer las cosas tan bien como puedo. 94

Yo quiero que las cosas sean sencillas. Fíjese: una persona sencilla no es un simple. Me gusta la sencillez, probablemente porque me gusta la claridad, no por la baratura ni nada de eso. Nunca pensamos en reducir costes cuando trabajamos. Claro que también queremos encontrar nuevas posibilidades e investigarlas.

Yo no diseño todos los edificios de forma diferente. Sólo si la tarea o la función lo exigen, trabajamos en nuevas posibilidades. 96

Yo quiero una arquitectura estructural, porque creo que es la única forma en que podemos tener una comunión con las esencias de nuestra civilización.

La arquitectura no es un cocktail. 97

HOMENAJE A GROPIUS. 1969.

Nunca abandona su convicción de que la consecución de formas nunca sería más fructífera que a través de la competencia. 98

El poseía el raro don de reunir a los hombres.

Como ya dije de él hace años, fue siempre un paladín empeñado en la nunca acabada lucha por las nuevas ideas. 99

3.3.2.- Mies Van der Rohe y la temporalidad.-

Establecer una relación paramétrica entre un individuo, en nuestro caso de estudio, un arquitecto, MIES VAN DER ROBE, y una adjetivación, TEMPORALIDAD, que conlleva determinados pre-existentes implícitos, arriesgaría un poco la conjunción que se relaciona entre ambas instancias. Es por ello que nos medimos un tanto en este enunciado que pretenderemos aclararlo en el desarrollo de la presente exposición.

Si bien es cierto que el problema del tiempo y de la expresión de las diversas manifestaciones nos conduciría a ubicar la problemática bajo un marco que nos permita desarrollar tal enunciado; también consideramos con precaución que el orientarlo bajo ciertas rutas comporta ciertos riesgos que no debemos evitarlos y que acuden a nosotros por los efectos o defectos de formación que se posean.

Así en nuestro afán de elucidación y clarificación del planteamiento de Mies van der Rohe, hemos acudido a tres trabajos , que como fuentes reúnen un número apreciable de sus escritos.

Así en primer lugar contaremos con el libro titulado "MIES VAN DER ROHE: escritos, diálogos y discursos"(1), así también como las monografías de Max Bill(2) de 1955 y de Philip Johnson(3) de 1960, tituladas ambas "Mies van der Rohe". Con ellos trataremos de esbozar el corpus básico de las ideas sobre la cual sustentaba Mies el desarrollo de sus obras.

Pensamos que, si bien es cierto que Mies van der Rohe citaba a modo de referente, quizá de un modo metafórico(4), a San Agustín y a Santo Tomás, con dos frases que han sido llevadas a la categoría de *estandarte* por historiadores y críticos de la arquitectura, como el referir que "DIOS ESTA EN LOS DETALLES" y "LA BELLEZA ES EL RESPLANDOR DE LA VERDAD", por lo que argumentamos que con ellas no se pueden englobar toda la energía y riqueza con tenida en el discurso planteado por Mies, que si bien no es extenso, en él guarda toda una precisión y consición que es muy difícil de aprender de manera resumida y si lo tratamos de manera rápida, como suele suceder por lo general al procurar generar frases sentenciosas, como universo que abarque la propuesta del autor.

Así, de una manera amplia hemos considerado conveniente formular los fundamentos básicos que engloban la propuesta conceptual de Mies van der Rohe, en tres instancias: POSICIÓN, CONCEPCIÓN y EJECUCIÓN, y que al apoyo de estos elementos se dialectiza(5), se ponen en movimiento, todo aquel edificio conceptual explícito e implícito en la obra de Mies.

Sustentados en la cronología como un elemento auxiliar de la idea de temporalidad(6), nos adentramos en la clarificación de las ideas de Mies, y partiremos por realizar un *excursus* básico de los principios más relevantes en cuanto a su **CONCEPCIÓN**; de esta manera sus planteamientos son de la siguiente manera:

1922.-

En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.

1924.-

Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son los símbolos de su época.

Una cuestión como la naturaleza de la arquitectura tiene la importancia decisiva.

1927.-

Pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo.

Sólo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma.

1930.-

*Los nuevos tiempos son un hecho: existen, indiferentes a nuestro SI o NO.
Debemos levantar nuevos valores, fijamos fines últimos para así establecer reglas de medida.
La verdadera crítica debe servir siempre a un sistema de valores.*

1940.-

El enfoque auténtico de la arquitectura debe ser siempre objetivo, por lo que las únicas soluciones válidas de aquel tiempo las encontramos en aquellos casos donde se impusieron límites objetivos y en los que no había oportunidad para la licencia subjetiva.

1950.-

*La tecnología es mucho más que un método, es un mundo en sí misma.
Es cierto que la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero camino de actividad está en el reino del significado.
La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu.
La arquitectura depende de su tiempo.
Arquitectura como símbolo verdadero de nuestro tiempo.*

1953.-

A pesar de que la arquitectura depende de sus circunstancias, su auténtico campo de actuación se encuentra en el terreno de los significados.

1959.-

*Una vez pedí a alguien que me dijera lo que era arquitectura, y contestó: "NO HAGA PREGUNTAS TONTAS". Pero yo las hago. Es todo lo que pudimos conseguir.
Queríamos saber qué era la civilización, que era la cultura, y si tenían una relación.
Teníamos que buscar entre la filosofía antigua y medieval para encontrar la respuesta a eso.
La mejor respuesta a la pregunta de "QUÉ ES LA VERDAD " ha sido dada en adecuatio reis et intellectus, es decir, en el mundo entero.*

1963.-

*Debemos expresar el tiempo y además construir en él. Pero al final, creo realmente que la arquitectura sólo puede ser la expresión de su civilización.
Yo he estado interesado en arquitectura toda mi vida. Y he intentado averiguar lo que se ha dicho sobre arquitectura. He intentado averiguarlo que puede influenciar la arquitectura.
Siento que la arquitectura pertenece a ciertas épocas; expresa la esencia real de su tiempo.
Así que todas mis lecturas eran sobre lo que influencia a la arquitectura.
Realmente creo que todas estas ideas, las ideas sociológicas e incluso las ideas tecnológicas, tienen una influencia sobre la arquitectura, pero no son arquitectura en sí misma.*

1965.-

Se ha de hacer evidente en que se diferencia un edificio de otro, en qué consiste su existencia real..

1966.-

*Yo quiero que las cosas sean sencillas. Fíjese: una persona sencilla no es un simple.
Yo quiero una arquitectura estructural, porque creo que es la única forma en que podemos tener una comunión con las esencias de nuestra civilización.
Otro elemento básico de esta episteme(7) lo constituye lo que hemos dado en llamar la **POSICIÓN**, y que estaría constituida bajo los siguientes textos, ordenados también cronológicamente para su exposición.*

1923.-

RECHAZAMOS. *toda especulación estética,
toda doctrina
y todo formalismo.*

*La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.
La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado.*

1924.-
Estos edificios son impersonales por naturaleza.

1928.-
El camino debe llevar desde la cantidad hasta la calidad, desde lo extensivo hasta lo intensivo.

1930.-
*Una cosa será decisiva: la manera como nos afirmemos nosotros mismos frente a la circunstancia.
Aquí empiezan los problemas del espíritu.
Pero lo decisivo, es , precisamente, la cuestión del valor.
Dar al espíritu oportunidad de existir.
El papel del crítico es examinar una obra de arte desde el punto de vista del significado y valor.
Para hacerlo, sin embargo, el crítico debe primero comprender la obra de arte.*

1938.-
No hay nada más ligado a la meta y sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín. "Lo bello es el resplandor de la verdad".

1940.-
Las únicas soluciones válidas de aquel tiempo las encontramos en aquellos casos donde se impusieron límites objetivos y en los que no había oportunidad para la licencia subjetiva.

1950.-
*Espero que comprendan que la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de las formas.
No es un campo de juegos para niños, jóvenes o viejos.*

1954.- *Sólo una idea tiene la fuerza de expandirse tan ampliamente.*

1959.- *Todos iban en direcciones distintas, por eso teníamos que aprender de cada uno lo que nos parecía bueno y lo que nos gustaba, pero nada estaba claro.*

1963.-
*Yo pensaba sobre arquitectura, y entonces ensayaba la arquitectura para comprobarlo.
Arquitectura, en mi opinión, no es un asunto subjetivo. La tendencia debiera ir hacia una dirección objetiva.
Creo que tienes que aceptar la realidad. No creo que nadie puede cambiarla por una fórmula teórica. Tienes que tener fantasía para poder ir en esa dirección (la de wright), y si tienes fantasía no vas en su dirección, ¡vas en tu propia dirección!.
Yo he estado interesado en arquitectura toda mi vida.
No quiero cambiar los tiempos; no quería cambiar los tiempos; quería expresar los tiempos.*

1965.-
*Cada pieza vale sólo por lo que se sabe hacer con ella.
Debe analizarse en qué concuerda nuestra época con las anteriores y en qué se diferencia, en sentido material y espiritual.
No sólo para extraer de ellas escala arquitectónica de grandeza y significado, sino también debido a que, como están ligadas a una situación histórica irreplicable, obligan a resultados creativos propios.*

1966.-
*Para mí todo es una cuestión de valores, yo intento hacer las cosas también como puedo.
Yo quiero que las cosas sean sencillas. Fíjese una persona sencilla no es un simple.
La arquitectura no es un cocktail.*

Por último como tercer componente de este planteamiento expondremos aquellos que hemos dado en subtítular los argumentos de **EJECUCIÓN**, y que bajo los cuales se conducía también el planteamiento Miesiano a través de los años y que los citaremos a continuación:

1922.-

Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra.

1923.-

*Columnas y jácenas eliminan paredes de carga.
Es construcción de piel y huesos.*

1924.-

*Considero la industrialización de los métodos de construcción la cuestión clave de nuestros días para arquitectos y constructores.
Nuestros edificios utilitarios sólo pueden hacerse dignos del nombre de arquitectura si interpretan fielmente su tiempo, con su perfecta expresión funcional.*

1927.-

*El problema de la vivienda moderna es, ante todo, arquitectónico, pese a sus aspectos técnicos y económicos.
El aumento de complejidad de nuestros requisitos exige flexibilidad.*

1930.-

La pregunta importante no es QUE, sino COMO.

1938.-

*Reconocemos que no se consigue nada por el material, sino sólo por el uso correcto del material.
Cada materia sólo vale lo que hacemos con ella.*

1940.-

Pero en todos los otros problemas de la creación arquitectónica, el arquitecto se aventuraba en el peligroso reino de lo historicista.

1943.-

*El primer problema es establecer el museo como centro de gozo, no de encierro del arte.
El edificio, concebido como una amplia área, ofrece completa flexibilidad.*

1950.-

*Allí donde la tecnología alcanza su culminación real, trasciende a arquitectura.
Es cierto que la arquitectura depende de hechos pero su verdadero camino de actividad está en el reino del significado.
Es la cristalización de su estructura Interior, la lenta presentación de su forma.*

1953.-

Donde la tecnología alcanza su verdadero contenido, trasciende arquitectura.

1956.-

*Las cosas grandes nunca son fáciles.
La experiencia nos enseña que son tan difíciles como escasas.*

1963.-

*Creo que una estructura clara es una gran ayuda para la arquitectura.
Berlage. Su arquitectura era el ladrillo, y puede haber parecido medieval, pero siempre era clara.
Pero un edificio debería vivir tanto como fuera posible.*

Un espacio rectangular es un buen espacio. Puede que mucho mejor que un espacio fluido. Van Doesburg vio esos dibujos del edificio de oficinas. Se lo expliqué y dijo. "Esto es arquitectura de piel-y-huesos".

1965.-

Pienso que el arte de la construcción poco o nada tiene que ver con el inventar formas interesantes o con los gustos personales.

Se ha de hacer evidente en que se diferencia un edificio de otro, en qué consiste su existencia real.

1966.-

Dibujar... es como patinar ¿sabe? Lo aprendes para el resto de tu vida. No lo olvidas nunca.

Me gusta la sencillez, probablemente porque me gusta la claridad, no por la baratura.

Con la articulación de estos tres elementos, consideramos haber esbozado y en un intento preliminar, el corpus de la idea de arquitectura y de su noción de temporalidad, que permanecía subyacente en el obrar de Mies, y que apoyaba todo aquel bagaje que proyectaba en su producción arquitectónica.

Es de anotar también que, en ningún momento tratamos de potenciar una jerarquización en el planteamiento de Mies van der Rohe, tan sólo es una articulación planteada por el autor del presente trabajo, y que en realidad podría asumir cualquier otro ordenamiento, pero que, son estos tres argumentos los que revelan y constituyen el cuerpo total de cobertura del logos(8) Miesiano.

Consideramos además que en estos tres elementos se establecen la dialéctica al interior de la cual surgieron las propuestas edilicias de Mies Van der Rohe, y sus soluciones de la idea de Modernidad como arquitectura.

De este conjunto de ideas trataremos de encontrar los referentes asumidos por críticos e historiadores de la arquitectura para el análisis de la obra de Mies Ven der Rohe y que iniciamos a continuación.

NOTAS.-

- 1.- Mies van Der Rohe, Ludwig. **Escritos. diálogos y discursos**. Murcia. Galería-Librería Yerba. 1981
- 2.- Bill, Max. **Mies Van der Rohe**. Buenos Aires. Edic. Infinito. 1956
- 3.- Johnson, Philip. **Mies Van der Rohe**. Buenos Aires. Edit. Víctor Lerú. 1960.
- 4.- Ricoeur, Paul. **La metáfora viva**. Madrid. Edic. Cristiandad. 1980. p. 11.
- 5.- Gurvitch, Georges. **Dialéctica y sociología**. 2ª edic. Madrid. Alianza Edit. 1971. pp. 245-257.
- 6.- Heidegger, Martin. **El ser y el tiempo**. 5ª reimp. en España. Madrid. Edic. del Fondo de Cultura económica. 1984. pp. 53-75.
- 7.- Bachelard, Gaston. **La formación del espíritu científico**. 13ª edic. México. Siglo XXI Edit. 1985. pp. 15-26.
- 8.- Zubiri, Xavier. **Sobre la esencia**. 4ª edic. Madrid. Edit. Moneda y crédito. 1972. pp. 349- 360.

3.3.3.- La Crítica y Mies van der Rohe.

Síntesis de la crítica arquitectónica con referencia a los planteamientos de Mies van der Rohe.

Considerando la intención de nuestro trabajo seguiremos tratando de reunir todas aquellas referencias críticas que han tomado como centro de su estudio a Mies van der Rohe o como a uno de sus elementos de análisis para sus respectivos estudios. Así mismo pensamos oportuno el continuar con los criterios de selección de aquellos estudios que de una u otra manera se han convertido en obligados elementos de referencia para el estudio y la comprensión del autor que nos ocupa en este momento.

Por ello es que se ha preferido como criterio de selección elementos paramétricos y no volumen cuantitativo de información y bajo estas premisas ingresamos a continuar en el desarrollo de nuestra tarea.

Así, en 1932 nos encontramos con Philip Johnson y Henry- Russell Hitchcock que publicaron su libro "El Estilo Internacional"(1) a propósito de una exposición de Arquitectura Moderna realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y siendo éste su catálogo de presentación.

En este trabajo la referencia hecha a Mies van der Rohe se describe como "progresó hacia el nuevo estilo más lentamente que Gropius -al menos al principio-(2), afirmando más adelante el hecho de que " fué en los proyectos de 1922 donde por primera vez se manifestó su verdadera importancia como innovador estético"(3)

Reconocen Johnson y Hitchcock la circunstancia de que el "estilo no surgió de una única fuente, sino que tuvo su origen muy extendido"(4), por lo que se puede apreciar la clarificación de pretender no dar ninguna paternidad exclusiva a ninguno de los personajes de la época, sino a una situación de confluencia temporal.

Indicaría también la característica de que "todo aquel que estaba interesado en la creación de una arquitectura moderna tuvo que comprometerse con el estilo que nacía"(5).

El texto del libro continuaría en un intento de una argumentación estética, con indicaciones operativas y utilitarias para todo aquel que desee bañarse en las aguas de la nueva corriente, y que continuaba expandiéndose con mucha energía a lo largo y ancho de todo el mundo, observándose más preferentemente como un estilema formalista, que, como una reflexión de una estética temporal de propuesta contemporánea y afín con el sistema industrial que desarrollaba los nuevos materiales para este *nuevo tipo de edificación*.

En 1979 se publica un libro de Philip Johnson que bajo el título de "Escritos"(6), recoge una serie de ensayos comprendidos entre 1931 y 1975, en donde se esboza de una u otra manera el cuerpo conceptual que respalda a Johnson, o de otro forma, la expresión de sus opiniones respecto a la arquitectura moderna en este período de cuarenta y cinco años aproximadamente.

En un artículo de Agosto de 1931, Johnson destaca el hecho de que Mies es tan solo director de una de las secciones de la exposición de Berlín y que precisamente por ella se la recordará(7), pero añade que "Mies hace tiempo que ha pasado el estadio en que los arquitectos consideraban la casa como una expresión más barata y mejor planificada que las necesidades de la familia"(8).

En otro escrito de octubre de 1931 dirá que "hay dos factores que hacen de Mies el nuevo arquitecto posible. En primer lugar, a Mies lo respetan los conservadores y en segundo lugar acaba de ganar un concurso para el nuevo edificio del Reichsbank"(9).

En un artículo de abril de 1955, considera a Mies "como el maestro de obra de nuestro tiempo"(10), e insistiendo más adelante que "Mies ha sido siempre el purista, el Maestro de Obra, si lo

comparamos a Le Corbusier, que a su vez es el espíritu barroco"(11), y considerando " el Seagram como la quinta esencia de la concepción austera del estilo"(12).

Citará también una frase de Mies en la que afirma que este siempre ha dicho que "es mejor construir buenos edificios, que edificios originales"(13).

En un artículo de Diciembre de 1961 se reafirmará en la idea de "seguir creyendo que Le Corbusier y Mies son los dos arquitectos más ,Trandes que quedan. Pero hoy en día la ddoca está cambiando ten rápidamente ..." (14).

Agregaré en un artículo de Junio de 1966 que "hoy en día Mies es el único gigante solitario que aún está produciendo con sensibilidad obras de arte de la primera fase"(15). En otro lugar referirá Johnson que "las racionalizaciones son interesantes; Mies (lo menos es más) y Kahn (espacios auxiliares), por ejemplo, poseen mentes interesantes y sus teorías iluminan su obra. Sin embargo la arquitectura seguirá conteniendo inmoralidad por razones varias y difíciles de desentrañar por parte de sus contemporáneos"(16).

En Marzo de 1957 diré que Mies "insiste en que la estructura es el elemento, la esencia de la arquitectura y en que la arquitectura de lo que trata es de la disposición de los elementos en el interior de su marco estructural. La estructura, para él, es, desde luego, de acero, ya que éste es el material más norteamericano que hay"(17).

En un artículo de septiembre de 1953 diré que "Mies escribió: ALLI DONDE LA TECNOLOGÍA ALCANZA SU PLENITUD REAL, TRASCIENDE EN ARQUITECTURA, y lo MENOS ES MAS, lo que re- vela un enorme interés **constructorista** en lo tocante a la claridad de sus estructuras: máximo efecto para una mínima alharaca arquitectónica"(18), y agregando luego "he aquí el A'RTE QUE OCULTA AL ENTE de Mies y que dió lugar a sus majestuosos edificios, no apreciados en lo que realmente valen. Todo arquitecto debería tener su propia definición de la arquitectura"(19).

En 1940 J. M. Richards, publica su "Introducción a la arquitectura moderna"(20), considerando a Mies van der Rohe como "uno de entre los que contribuyeron a que la arquitectura moderna quede perfectamente establecida como idea, por más que sus producciones no hubieran alcanzado un grado muy avanzado de madurez o refinamiento"(21).

Piensa en Mies van der Rohe como "otro refugiado alemán que se estableció en Estados Unidos y que sus estudios precisos y lógicos de geometría pura han alcanzado un vasto auditorio".(22)

Refiriéndose a las obras de Mies, diré que "estas son obras maestras de ingeniera exacta, exentas de todo ornamento, o de cualidades (como las que resultan de los efectos del clima o de las diversas texturas de los materiales naturales) que no pueden ser controladas con exactitud"(23), agregando a esto que "confían su calidad estética a la sutileza de la proporción y la precisión mecánica del acabado"(24).

Terminará su referencia a Mies, indicando su posición como " director del departamento de arquitectura en el Instituto Tecnológico de Illinois"(25).

En 1959 Arthur Drexler publicará, su monografía titulada "Mies van der Rohe"(26), en la cual se inicia diciendo que ha hecho que el arte pareciera racional, como si fuera ciencia"(27), por lo que considera que "sus ideas pueden ser enseñadas. Su arte es comunicable"(28).

Con respecto a la arquitectura propiamente dicha dice que para él, este es "meramente la expresión visible de un punto de vista que otros desearan naturalmente compartir"(29), pensando así que Mies "ha presentado su obra en el terreno filosófico, rehuendo la consideración de su carácter estético"(30), pero que en él "la experiencia estética parece más bien servir de término intermedio en la secuencia de un argumento"(31).

Plantea Drexler que "si los edificios pueden ser juzgados como materializaciones de un sistema viable de ideas, no cabe duda de que los de Mies van der Rohe figuran entre los más plenamente logrados en la historia"(32), y que "sus ideas sobre el orden y los valores proceden de los escolásticos medievales y de Santo Tomás de Aquino"(33), en un trazo aproximativo llamado de pura generalidad y que no esboza una rigurosidad de pensamiento.

Haciendo un grafo de corte psicológico considera que "el temperamento de Mies se inclina hacia la precisión y la meticulosidad"(34). Es de particular importancia en la apreciación de Drexler el hecho de que el peso y la densidad, el sentido de la sustancia de que están hechas las cosas, siempre ha sido de importancia para Mies, a pesar de que su proyecto más famoso (pabellón de Barcelona) no exploraba la sustancia, sino el espacio"(35), y considerando a este como "la gramática de un estilo completo, un principio ordenador capaz de generar otras obras de arte"(36).

Para Drexler considera "la obra americana-de-Mies es una competición, en la cual un absoluto imaginario triunfa sobre la realidad"(37).

Concluiría Drexler afirmando que "*la técnica parece hacer posible todo lo que ideamos, pero la mayor parte de estar, posibilidades han sido rechazadas por Mies, quien ha descrito su arquitectura como PIEL Y HUESOS y ha expulsado su actitud con respecto al arte MENOS ES MAS*"(38).

En 1960 Peter Blake publica su libro "Maestros de la Arquitectura"(39), en el cual incluye a Mies van der Rohe, de quien a propósito de sus escritos dirá que estos eran "pocos, cortos y-para él-dolorosos discursos"(40), y que con oportunidad de la inauguración del curso en el Instituto Tecnológico de Illinois en 1938 dijo, "nada puede expresar mejor el objeto y el sentido de nuestra obra que las profundas palabras, de San Agustín - LA BELLEZA ES EL ESPLENDOR DE LA VERDAD"(41), y agregaría que "para Mies, no hubo nunca duda alguna sobre lo correcto, la verdad, -y por ende la belleza- de lo que intentaba hacer"(42).

Comentará Blake también la cita que Mies hiciera con respecto a que "los valores que mantenemos revelan el nivel de nuestra cultura... Debemos aclarar paso a paso, qué es posible, necesario y, significativo"(43), y añadiría que "para él, la lógica -la mera lógica- lleva a la verdad y la verdad lleva a la belleza. No hay nada que discutir realmente"(44).

Dirá también que "Mies ahora sentía la necesidad de desprenderse del formalismo por medio de una racionalización moral de la arquitectura que eventualmente daría origen a la forma, pero sin ser dominada por ella"(45).

Considera Blake que "su famosa frase MENOS ES MAS no es tanto una expresión típica de Mies como hombre de pocas palabras; sino también la descripción de un método que aplica en su trabajo, método de destilación de ideas hasta llegar a su máxima pureza"(46), pensando además que "para él la respuesta era perfectamente clara: el acero y el hormigón representaban fuerza; éstos serían, pues, los HUESOS de sus edificios. El vidrio era un brillante velo que podía extenderse sobre el esqueleto para formar la PIEL"(47).

Citará Blake las frases que Mies publicara en la revista G, entre las que aparecían ideas como "la arquitectura refleja la voluntad de una época, traducida en términos de espacio vital, cambiante, nuevo..."(48).

Dice Blake que una ocasión uno de los críticos de Mies se preguntaba "¿sería Mies capaz de construir lo que predicaba?"(49) y además dirá que "era uno de los pocos arquitectos modernos que no era meramente TEÓRICO, sino un maestro constructor con la experiencia enraizada firmemente en el pasado"(50).

Recordando "su frase MENOS ES MAS justifica siempre un Mies con una perfecta excusa para su brevedad en sus propias manifestaciones escritas publicadas"(51),

Insistiría una vez más en una frase de Mies que decía que "los medios deben servir a los fines y a nuestras aspiraciones de dignidad y de valores"(52). Blake comentará que la casa Farnsworth debía ser y fue con todo éxito, una clara y algo abstracta expresión de un ideal arquitectónico; la sublimación de una arquitectura de esqueleto y piel, la sublimación expresiva de MENOS ES MAS el máximo en cuanto a objetividad y universalidad. Lo que quería mostrar era que aún cuando la arquitectura se aproxima a la nada su espíritu puede ser romántico y hermoso"(53).

En un aparte Blake recordará cuando Mies dijo en una entrevista " NO QUIERO QUE MI OBRA SEA INTERESANTE. ¡QUIERO QUE SEA BUENA!"(54).

Giulo Carlo Argan en su libro "El arte moderno"(55) de 1970 considera con respecto a Mies van der Rohe que este "siempre quiso ser un arquitecto en el sentido tradicional del término, un artista, un poeta que se enfrenta con la ciencia y la obliga a producir belleza"(56), ante lo cual realiza una comparación con Goethe de la que expresa estar convencido de que si la ciencia y la poesía son verdad, y la verdad es racional, la poesía también es racional"(57).

Toma en consideración Argan la idea de Mies diciendo que este "opina que el rascacielos no es la explotación intensiva del terreno urbano; es una *casa transparente* que llega hasta el cielo, utopía expresionista y neo-romántica de los *Novembristas*, morada del hombre que no tiene nada que esconder, símbolo de la conciencia pura, de la vida consagrada a un ideal"(58), agregará Argan que "para Mies, racionalismo significa idealismo en el sentido profundamente alemán de Kant y Hegel"(59).

En 1972 Reyner Banham publica su "Guía de la arquitectura moderna"(60), en la cual dirá que "raro es el maestro que, como Mies van der Rohe, haya dado una larga, detallada y técnicamente impecable explicación de las diversas características de sus edificios para concluir diciendo: ...De manera que ésa sería una buena razón para hacer eso... ¡Pero ahora voy a dar el motivo real por el que lo hice!"(61).

Dirá de Mies que "como humano, podía pensar en una arquitectura mejor para el mañana, así mismo, vivía en una cultura tecnológica de lo más sofisticado, que le podían ofrecer el día de mañana un elemento mejor"(62), a lo que Banham agregaría "este es el esplendor y la miseria de la arquitectura moderna, ya que tanto si el arquitecto cree como si no en soluciones perfectas y definitivas, todavía se siente con la obligación moral de estrujar su cerebro para crear nuevas soluciones que sean las mejores de nuestros días"(63).

Dirá, también Banham que no fué Mies el único arquitecto moderno en citar la frase DIOS ESTA EN LOS DETALLES, y es en los detalles tales como los de la Crown Hall, perfectos hoy pero perfectibles mañana, donde se puede ver que clase de Dios es el de la arquitectura moderna"(64).

Concluirá Banham diciendo que "ninguna visión de la arquitectura moderna de la era de los maestros puede ser completa sino puede abrazar lo clásico y lo romántico, lo sencillo y lo insinuante, lo fantasioso y lo despejado. Todas estas cosas, al servicio de la función, quedan dentro de la gama de posibilidades de la arquitectura moderna. "¡lo único que hace falta es tener nervio, y aquellos viejos maestros lo tuvieron!"(65).

Charles Jencks en su libro de 1973 y que responde al título de "Movimientos Modernos en arquitecturas"(66), establece que "la tradición idealista constituye quizás el nudo de lo que se conoce popularmente como ARQUITECTURA MODERNA"(67), y agregando a ello la idea de que "Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius, definieron claramente una posición común más o menos basada en algunos ideales sociales -el liberalismo humanista, el reformismo pluralista y un vago utopismo social-"(68).

En otro apartado bajo el subtítulo de *la tradición* refiere Jencks que si "Mies pudo decir que EL INDIVIDUO ESTA PERDIENDO SIGNIFICADO: SU DESTINO YA NO NOS INTERESA,

refiriéndose al ZEITGEIST (espíritu del tiempo) de la industrialización, pudo obviamente encontrar una respuesta en la apelación de Goebbels al ZEITGEIST social, LA SUBORDINACION DEL INDIVIDUO HA SIDO EL PRINCIPIO ESENCIAL DE NUESTRO VICTORIOSO MOVIMIENTO DE CONQUISTA"(69), agregando por ello que "el fatalismo, sea social o tecnológico parece haber sido la ruina de la tradición inhibida"(70).

En el capítulo segundo de su obra se refiere. *El problema de Mies* nos dice que "tanto para los críticos como para los habitantes de su arquitectura el problema de Mies van der Rohe radica en que exige un compromiso absoluto con una visión platónica del mundo para que podamos apreciar sus edificios"(71), a lo que añadiría que "en su universo absoluto no hay lugar para los errores, - porque la sencillez radical nos vuelve hipersensibles a cada detalle de la estructura y la *forma platónica* (el subrayado es nuestro), con sus pretensiones trascendentes exige una perfección completa"(72).

Jencks hace una referencia a los críticos de arquitectura los cuales han relevado el hecho de que su "ARQUITECTURA EXPRESABA EL ESPIRITU DE ESTA ÉPOCA (como señalaron las necrológicas de los periódico americanos), porque su gran INTEGRIDAD FORMAL, como señalaba Gropius) expresaba la ESENCIA DE LA TECNOLOGÍA MODERNA (como señala casi todo el mundo)"(73).

Indicaría también Jencks que "la forma no puede tener integridad sino se relaciona con la función o con la técnica, y el espíritu del siglo esté, tan motivado por el idealismo democrático cómo por el elitismo platónico"(74) por lo que Jencks diría que estas opiniones son soslayadas por la mayoría de los críticos y admiradores de Mies"(75).

Jencks objetará que "el alto coste, es sin embargo sólo uno de los muchos PROBLEMAS que se originan cuando Mies reduce MAS a MENOS para conseguir su esencialismo platónico"(76), considera también bajo el subtítulo de *farsa y esencia* el hecho de que "en la mayor parte de la obra de Mies aparece el problema de las creencias por que, dependiendo de nuestras propias creencias de las existencias de un mundo trascendente experimentemos estas obras como símbolos adecuados de tal mundo o simplemente, por el contrario, como una forma exquisita"(77).

Jencks citará algunos aspectos referentes a su lugar de nacimiento, así decir que "nació en Aquisgrán, Alemania, centro del Sacro Imperio Romano bajo Carlo Magno y por tanto, el lugar en donde se *confundían* (el subrayado es nuestro) el orden temporal y el sobre natural, el IMPERIUM y el SACERDOTIUM"(78), además que "su educación neo-tomista en la escuela de la Catedral de Aquisgrán reflejaba esta unificación porque es posible que allí recibiera la idea de claridad intelectual y de la igualdad entre belleza y verdad"(79).

Jencks plantea su desacuerdo con Mies, en que tendríamos que destacar el hecho de que los conceptos no se conocen nunca con exactitud"(80), en segundo lugar "odio llegan a captarse mediante una crítica incesante y continua, no son revelados por la dialéctica del ZEITGEIST. De ahí que tengan que desestimarse por ridículas y peligrosas, las continuas pretensiones de Mies de haber descubierto estas verdades o de haber establecido *su sitio correcto*"(81).

Agrería por último que "si tomamos a Mies demasiado en serio corremos el riesgo de creer que la farsa es más importante y mas sólida que la tragedia, o que una arquitectura univalente y poco elaborada es mejor que una arquitectura mas ambiciosa"(82).

En 1977 se publica "Sistemas de significación en Arquitectura"(83), un libro de Juan Pablo Bonta en el cual intenta, como lo expresa en su advertencia, demostrar que "el significado en arquitectura y arte posee su propia realidad, independiente de las realidades físicas que componen las obras"(84) y, por tanto, "el significado tiene una realidad social y cultural"(85) por lo que "Para descubrir consistencia en el ámbito de los significados es preciso comenzar por separar las dimensiones del significado y la realidad física"(86).

Observar Bonta el hecho de ser "inconcebible que las mentes más aguzadas en la historia y crítica arquitectónica -o de cualquier persona- pueda funcionar de manera totalmente arbitraria"(87), por lo que su objetivo será "no las obras de arquitectura y arte en sí misma, sino sus interpretaciones"(88).

De acuerdo a ello Bonta intenta cifrar sus conclusiones aproximativas de la lectura e interpretación de ciertos textos que para nuestra consideración serían, utilizando términos de Julia Kristeva, un *semanálisis de las interpretaciones que sobre las morfologías arquitectónicas* se han realizado y decantando de ella a nivel conclusivo los subtemas siguientes de "ceguera, respuestas pre-canónicas y canónicas, proceso de formación de cánones, interpretaciones autoritativas y clasificación"(89).

De acuerdo a su esquema, dirá Bonta que "Mies y Gropius no usan una terminología semiótica, pero sus ideas tenían una clara implicación semiótica"(90), agregando también que "la obra de los maestros del movimiento moderno refleja, no menos que sus escritos, el propósito de abandonar todo lenguaje convencional y usar en cambio, un sistema de indicios"(91).

Planteará Bonta que "en la ideología del nacimiento moderno, la arbitrariedad representaba una depravación, así como la lógica y el orden encarnaban uno de los principios rectores. Por un lado estaba el capricho individual y por el otro, las verdades universales"(92).

Para Bonta "la historia y la noción más clásica de naturaleza eran las deidades máximas de la religión moderna"(93), de ahí que diga refiriéndose a Mies que "creer que la VOLUNTAD DE LA ÉPOCA o la FIEL INTERPRETACIÓN DE LOS TIEMPOS pueden seguir un curso ciego y venturoso era como creer que los materiales podían sugerir su VERDADERA NATURALEZA"(94), agregando además que "tanto la naturaleza de los materiales como la voluntad de la época eran creaciones culturales"(95), pensamos que seguramente de esta época no, pero si anteriormente quizás desde Heráclito a Hegel o Schelling, pasando por Winckelmann.

Bonta concluiría que "a veces, las diferencias entre las diversas interpretaciones de la obra de un arquitecto pueden atribuirse al marco de referencia más general propuesto por los autores en sus libros o ensayos"(96), por lo que "tales diferencias ponen de relieve, a su vez, los distintos lazos de aplicación de los escritores con respecto al panorama cultural de la época en que les tocó actuar"(97), por lo que sintetizaría expresando que "las interpretaciones no pueden separarse ni del contexto de ideas en el cual fueron propuestas, ni de la posición personal de los intérpretes"(98).

Alan Colquhoun publicará en 1978 sus ensayos realizados entre 1962 y 1976 bajo el título "Arquitectura Moderna y cambio histórico"(99) y que se instaurará "en la esperanza de poder aplicar a la arquitectura los conceptos asociados a la teoría de los signos desarrollada por los filósofos pragmatistas americanos, por la lingüística estructural de Saussure y por la corriente contextualista que representan Popper y Gombrich"(100).

Dirá Colquhoun que "las cúpulas de Fuller son estructuras tan ideales como un edificio de Mies van der Rohe o de Le Corbusier"(101), por lo que "su diferencia está en que se constituyen en idea a un nivel tan general que no expresan ninguna articulación de la actividad proyectual"(102).

Para Colquhoun la segunda fase de la arquitectura moderna "no empezó hasta que Mies van der Rohe y Le Corbusier descubrieron cada uno por su parte, una manera de traducir sus visiones formales en términos que las hicieron técnicamente susceptibles de ser construidas: Mies en acero, aluminio y ladrillo en el Instituto Tecnológico de Illinois, Le Corbusier en hormigón en la Unité"(103), a lo que añadirá que "hasta aquel momento la frase de Mies ... LA ARQUITECTURA DEPENDE DE HECHOS PERO SU VERDADERO CAMPO DE ACTIVIDAD, RESIDE EN EL DOMINIO DEL SIGNIFICADO, no pudo llegar a ser realidad"(104).

En cuanto a sus enseñanzas Colquhoun dirá que se ha de admitir que Mies enseña un estilo, un estilo que contiene cualidades universales y lecciones profundas, pero que a menudo parece

inadecuado para hacer, frente a las demandas espirituales y operacionales de nuestro tiempo"(105).

Concluiremos con esta última apreciación de Colquhoun que dice que "allí donde el diseñador decide dejarse guiar por factores operacionales, trabajan según un racionalismo del mas puro siglo XIX, como en el caso de los edificios de oficinas de Mies y SOM, donde el enfoque tendenciosamente pragmático del planeamiento y del cálculo de costes convergen en una estética neoclásica heredada, que resulta en un repertorio de cubos simples, niveleos y estructuras regulares"(106).

En 1985 David Spaeth publica su libro monográfico "Mies van der Rohe"(107), en donde indica que Mies "partía del supuesto de viabilidad de una síntesis entre ciencia y técnica, y entre cultura y estética. Era un planteamiento de la arquitectura revestido al mismo tiempo de simplicidad y complejidad"(108). Para Spaeth merece subrayamos que cuando Mies hablaba de su obra o de arquitectura en general evitaba emplear términos como ARQUITECTURA y DISEÑO, sustituyéndolos por los de ESTRUCTURA y BAUKUNST"(109) indicando además que para Mies, Baukunst encerraba un significado más claro que la palabra arquitectura... BAU, la construcción, y KUNST, el perfeccionamiento de la anterior; y absolutamente nada más"(110).

Señalandolo Spaeth que Mies "cuando se elevó al reino del arte trascendió lo estructural, los materiales y la técnica, para convertirse en la encarnación o espíritu de su época, el ZEITGEIST"(111). Recordaba también que la filosofía de Mies, él la explicaba con estas palabras: QUIERO QUE LAS COSAS SEAN SIMPLES. FIJESE USTED, UNA PERSONA SIMPLE NO ES UNA PERSONA BOBA"(112).

Precisa al final de su introducción que "el contenido y estructura de este libro, su propósito fue que una y otras sirvieran de complementos a los comentarios de críticos e historiadores contemporáneos, así como también a los escritos y precisiones orales de Mies"(113) esperando que sirvan para estimular y facilitar un análisis ulterior de la arquitectura de Mies referido más a lo que es, que basado en lo que otros han creído que era"(114).

Dirá que "la tesis básica para la comprensión de la arquitectura de Mies: la técnica es la fuerza más importante que mueve la arquitectura y la sociedad del siglo XX. En palabras de Mies, la TECNICA ES LA VOLUNTAD DE LA EPOCA"(115).

Encontrará Spaeth que "Mies cree que la arquitectura estaba en función de la industrialización y de los nuevos materiales, de la estructura y del espacio"(116), resaltará así mismo su posición, que sin jerga filosófica, definió su postura en un artículo aparecido en un número de G de 1923, en el cual decía: "básicamente, nuestra tarea consiste en liberar el ejercicio de la construcción del control de los especuladores estéticos y reintegrarlo a lo que era exclusivamente, construir"(117).

Indica el autor "que Mies salía airoso donde otros habían fracasado, no se debió a su pasada experiencia, sino a que reconoció el potencial guardado en una idea y la fué siguiendo con paciencia hasta alcanzar la máxima perfección técnica y estética"(118).

Piensa Spaeth que "los textos, los dos rascacielos de vidrio y el edificio de oficinas de hormigón armado, algunos aforismos sobre arquitectura, un informe relativo a la industrialización y la construcción, y un ensayo sobre la relación de la arquitectura con los tiempos; tomados en conjunto, son una exposición sensata y reposada de una filosofía de la arquitectura"(119).

Para el autor, el pabellón de Alemania en la exposición de Barcelona de 1929 "dió testimonio de una idea innovadora de espacio enunciada en términos de la moderna técnica industrial y del espíritu de la época"(120); citará también que "Mies decía que UNA CLARA EXPRESION DE LA ESTRUCTURA ES SOLO EL CAMINO QUE NOS CONDUCIRÍA A UNA SOLUCIÓN ARQUITECTONICA DURADERA"(121), y así mismo recordará, que "Mies, mediante la implantación de una relación ordenada entre el todo y las partes, puso en práctica la definición que

del orden dió San Agustín: LA DISPOSICIÓN DE OBJETOS IGUALES Y DESIGUALES, ASIGNANDO A CADA UNO SU LUGAR CORRESPONDIENTE"(122).

Spaeth dirá que "la obra de Mies era una prueba patente de que estas mismas fuerzas podían empujar a abrazar la civilización, el arte, la arquitectura y la filosofía"(123). Continuará Spaeth con una referencia a los edificios de apartamentos de Lake Shore Drive 860-880 que "los detalles constructivos se plantean desde un punto de vista orgánico, pregonan tanto la intencionalidad estructural conceptual del arquitecto como expone fehacientemente los medios técnico que han intervenido en su elaboración"(124).

Spaeth cita una afirmación de Mies con respecto al Crown Hall cuando estuvo a punto de concluirse: "CREO QUE ESTA ES LA ESTRUCTURA MAS CLARA QUE HEMOS REALIZADO, LA ÓPTIMA PARA EXPRESAR NUESTRA FILOSOFIA"(125), agregará también el criterio de que a partir de 1950 "Mies, sujeto a un único propósito, persiguió durante lo que le restaba de vida el objetivo de soslayar cualquier contradicción entre arquitectura y estructura. Hemos visto que sus soluciones evolucionaban de lo ideal a lo específico, de conceptos (o construcciones) estructuralmente puros a la necesaria acomodación de requisitos funcionales concretos y a la adaptación a los mismos"(126).

Refiere Spaeth que cuando "Mies decía que la estructura NO ERA UN COCKTAIL, algo que se mezcla concienzudamente e inusualmente cada día, sino el fruto de una investigación larga y paciente"(127). Con respecto a Lambert, citará Spaeth a este que decía que "tras dos meses y medio de indagaciones, se haría más y más claro que era Mies van der Rohe quien habría comprendido tanto su época que poetizaba con la técnica"(128),

Se dirá por último del edificio Seagram que "todavía ahora sigue siendo un monumento a la sociedad anónima americana y símbolo y metáfora de su época"(129).

De esta manera consideramos haber realizado un trazo de discursos significativos de determinados críticos, en los cuales de acuerdo a nuestro proyecto de trabajo hemos tratado de destacar todos aquellos referentes teóricos-conceptuales elaborados por los arquitectos de la primera generación y en este caso particular de Mies van der Rohe, y la importancia de sus reflexiones consideradas o no para estos estudios anteriormente relevados.

NOTAS.**La crítica y Mies van der Rohe.-**

2. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. El Estilo Internacional. Murcia. Galería-Librería -Yerba. 1984.
3. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 46
4. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 46
5. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 47
6. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 47
7. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. Escritos. Barcelona Edit.Gustavo Gili. 1981
8. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 50
9. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 51
10. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 55
11. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 73
12. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 77
13. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 78
14. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 78
15. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 127
16. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 129
17. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 133
18. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 201
19. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 208
20. Johnson, Ph. y Hitchcock H-R. op.cit. p. 208
21. Richards, J. M. Introducción a la arquitectura moderna. Buenos Aires. Edic. Infinito.1959.
22. Richards, op. cit. p. 73
23. Richards, op. cit. p. 75
24. Richards, op. cit. p. 93
25. Richards, op. cit. p. 93
26. Richards, op. cit. p. 94
27. Drexler, Arthur. Mies van der Rohe. 1ª edic. Barcelona. Edit. Bruguera. 1961.
28. Drexler, op. cit. p. 7
29. Drexler, op. cit. p. 7
30. Drexler, op. cit. p. 7
31. Drexler, op. cit. p. 7
32. Drexler, op. cit. p. 8
33. Drexler, op. cit. p. 9
34. Drexler, op. cit. p. 11
35. Drexler, op. cit. p. 13
36. Drexler, op. cit. p. 19
37. Drexler, op. cit. p. 23
38. Drexler, op. cit. p. 23
39. Drexler, op. cit. p. 30
40. Blake, Peter. Maestros de la Arquitectura Moderna. Buenos Aires. Edit. Víctor Lerú. 1963.
41. Blake, op. cit. p. 136
42. Blake, op. cit. p. 137
43. Blake, op. cit. p. 137
44. Blake, op. cit. p. 137
45. Blake, op. cit. p. 137
46. Blake, op. cit. p. 144
47. Blake, op. cit. p. 149
48. Blake, op. cit. p. 149
49. Blake, op. cit. p. 155
50. Blake, op. cit. p. 157
51. Blake, op. cit. p. 160
52. Blake, op. cit. p. 169
53. Blake, op. cit. p. 190
54. Blake, op. cit. p. 203

55. Blake, op. cit. p. 221
56. Argan, Giulio Carlo. El Arte Moderno. 4ª edic. Valencia. Fernando Torres edit. 1977.
57. Argan, op. cit. p. 340
58. Argan, op. cit. p. 340
59. Argan, op. cit. p. 480
60. Argan, op. cit. p. 481
- 60.- Banham, Reyner. Guía de la Arquitectura Moderna. Madrid. Edit. H. Blume. 1979.
- 61.- Banham, op. cit. p. 14
- 62.- Banham, op. cit. p. 128
- 63.- Banham, op. cit. p. 128
- 64.- Banham, op. cit. p. 128
- 65.- Banham, op. cit. p. 167
- 66.- Jencks, Charles. Movimientos Modernos en Arquitectura. H. Blume. Edic. 1983.
- 67.- Jencks, op. cit. p. 31
- 68.- Jencks, op. cit. p. 31
- 69.- Jencks, op. cit. p. 50
- 70.- Jencks, op. cit. p. 51
- 71.- Jencks, op. cit. p. 95
- 72.- Jencks, op. cit. p. 96
- 73.- Jencks, op. cit. p. 96
- 74.- Jencks, op. cit. p. 96
- 75.- Jencks, op. cit. p. 97
- 76.- Jencks, op. cit. p. 100
- 77.- Jencks, op. cit. p. 105
- 78.- Jencks, op. cit. p. 105
- 79.- Jencks, op. cit. p. 105
- 80.- Jencks, op. cit. p. 107
- 81.- Jencks, op. cit. p. 107
- 82.- Jencks, op. cit. p. 108
- 83.- Bonta, Juan Pablo. Sistemas de significación en arquitectura. 1ª Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1977
- 84.- Bonta, op. cit. p. 20
- 85.- Bonta, op. cit. p. 20
- 86.- Bonta, op. cit. p. 20
- 87.- Bonta, op. cit. p. 20
- 88.- Bonta, op. cit. p. 22
- 89.- Bonta, op. cit. p. 149-190
- 90.- Bonta, op. cit. p. 48
- 91.- Bonta, op. cit. p. 49
- 92.- Bonta, op. cit. p. 59
- 93.- Bonta, op. cit. p. 60
- 94.- Bonta, op. cit. p. 61
- 95.- Bonta, op. cit. p. 61
- 96.- Bonta, op. cit. p. 132
- 97.- Bonta, op. cit. p. 132
- 98.- Bonta, op. cit. p. 133
- 99.- Colquhoun, Alan. Arquitectura Moderna y cambio histórico. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1978.
- 100.- Colquhoun, op. cit. p. 11
- 101.- Colquhoun, op. cit. p. 25
- 102.- Colquhoun, op. cit. p. 25
- 103.- Colquhoun, op. cit. p. 46
- 104.- Colquhoun, op. cit. p. 46
- 105.- Colquhoun, op. cit. p. 50
- 106.- Colquhoun, op. cit. p. 70
- 107.- Spaeth, David. Mies van der Rohe. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1986.

- 108.- Spaeth, op. cit. p. 13
- 109.- Spaeth, op. cit. p. 14
- 110.- Spaeth, op. cit. p. 14
- 111.- Spaeth, op. cit. p. 15
- 112.- Spaeth, op. cit. p. 15
- 113.- Spaeth, op. cit. p. 16
- 114.- Spaeth, op. cit. p. 16
- 115.- Spaeth, op. cit. p. 35
- 116.- Spaeth, op. cit. p. 38
- 117.- Spaeth, op. cit. p. 41
- 118.- Spaeth, op. cit. p. 47
- 119.- Spaeth, op. cit. p. 54
- 120.- Spaeth, op. cit. p. 66
- 121.- Spaeth, op. cit. p. 118
- 122.- Spaeth, op. cit. p. 119
- 123.- Spaeth, op. cit. p. 120
- 124.- Spaeth, op. cit. p. 130
- 125.- Spaeth, op. cit. p. 152
- 126.- Spaeth, op. cit. p. 161
- 127.- Spaeth, op. cit. p. 161
- 128.- Spaeth, op. cit. p. 165
- 129.- Spaeth, op. cit. p. 167

3.3.4.-LA HISTORIA Y MIES van der ROHE.-

Síntesis de las historias de la arquitectura con referencia a los planteamientos de Mies van der Rohe.

A continuación procederemos al relevamiento de textos que en las diferentes historias de la arquitectura moderna se han realizado, y que han tenido en consideración los presupuestos teóricos-conceptuales para sus respectivos análisis y destacamiento de hechos, que se han considerado como notables en el ámbito de nuestra práctica, y que han destacados como característicos de la época y por tanto fichables y expuestos (historizados).

Así de esta manera iniciaremos nuestro estudio con Bruno Zevi que en 1950 aparece su primera edición de la "Historia de la Arquitectura Moderna"(1), y que reactualizaría en 1975. Iniciará el estudio sobre Mies van der Rohe haciendo lo que él denomina una crónica y expone después que considera sus escritos "son escasísimos"(2) y además que "durante el período europeo, pocos los edificios pero todos sin excepción poemas; durante el americano, afirmación a gran escala de una prosa rigurosa por encima de toda medida"(3).

A propósito de la inauguración de la galería de arte de la Potsdamstrasse en Berlín retoma una declaración, en la que Mies decía "QUERIA ALGO QUE ARMONIZASE CON LA TRADICIÓN DE SCHIINCKEL"(4), ante lo que Zevi agregaría de que "es indudable que ha concretado este espejismo; con todo, si el epigrama LO MENOS ES MAS asumía una función moralizadora dentro del clima del Existenzminimum, pierde su significado al ser aplicado a obras costosas y monumentales"(5).

Retomará una frase que cita textualmente y dice "el lenguaje puede emplearse para los fines cotidianos normales, como prosa. Cuando uno vale, puede hablar con una prosa maravillosa. Cuando uno vale de veras, puede transformarse en poeta. El mismo lenguaje contiene todas estas posibilidades"(6), a lo que agregará a propósito del mismo, realizando una paráfrasis, diciendo "pues bien, Mies propagó en los Estados Unidos una maravillosa prosa, solo al final esterilizada en el clasicismo. En Europa, para unos fines muchos más normales y cotidianos, había sido el lírico máximo del racionalismo: contra el ORDEN y la PROPORCIÓN, en pro de una espacialidad temporalizada por el principio neoplástico de la composición"(7).

Zevi declara que "Mies es el arquitecto más representativo de aquella inmensa corriente mesiánica que es la arquitectura moderna en él la técnica y el arte encuentran, como en los tiempos del pasado, su acuerdo inevitable"(8). Citará por otro lado a propósito de la coherencia creadora que "la desnudez, las casas blancas, la reducción empobrecedora del lema LO MENOS ES MAS, el gusto por el diagrama de una buena parte del racionalismo europeo se encuentran muy lejos, por consiguiente, de las asunciones orgánicas (de Wright)(9).

Por último considerará Zevi que "Mies consigue el éxito aunque dentro del ámbito de un ascetismo siglado con el epigrama LO MENOS ES MAS, que lo lleva a planteamientos prismáticos, no-espaciales, cerrados y estáticos, a veces dentro de la perspectiva y, en el Seagram, sustancialmente clasicista"(10).

En 1958 Leonardo Benévolo publica su "Historia de la Arquitectura Moderna"(11), en la cual expresa que para algunos la participación en la vanguardia se revela bastante casual, y su ulterior evolución es debida a la coherencia de un riguroso temperamento individual; es el caso de Mies van der Rohe"(12).

Para Benévolo la actitud de Mies se rige desde "cuando obtiene sus primeros encargos no se detiene a defender al pie de la letra estas experiencias teóricas, sino que las utiliza de manera indirecta, para aclarar los problemas concretos que se le presentan"(13). Observará. Benévolo que "Mies es ajeno al empeño teórico y permanece fiel a su compromiso individual; a veces -en el estilo

epigramático que le es propio- intenta aclarar su posición insistiendo sobre el valor decisivo del proyecto para dar sentido y valor a las circunstancias objetivas"(14).

Benévolo piensa que ciertos razonamientos de Mies son muy personales y "que, tomado al pie de la letra, puede ser muy peligroso (quizás incluso perjudicial para él propio Mies"(15).

Asegura Benévolo que en el Pabellón de Alemania en la exposición de Barcelona de 1929, aprovecha el tema , Mies ofrece una especie de demostración teórica del método moderno de composición arquitectónica"(16), además el hecho de "la distinción entre valores técnicos y artísticos se puede mantener sólo como expediente crítico, puesto que los elementos constructivos son directamente rescatables como elementos expresivos, solo por la manera de emplearlos"(17).

Recuerda Benévolo una frase de Mies van der Rohe en la cual expresa "NO QUIERO SER INTERESANTE, QUIERO SER BUENO"(18), por último dirá refiriéndose a Mies, "el repetía su lema- LESS IS MORE (MENOS ES MAS). De hecho era capaz de reducir cada problema a su mínima expresión, a lo esencial, renunciando a aquel MÁS que los arquitectos siempre han puesto en los edificios y que sirve para distinguir sus decisiones de las decisiones de los clientes, de los constructores y de la organización que desarrolla el proyecto constructivo"(19).

En 1975 publica Renato de Fusco su "Historia de la arquitectura contemporánea"(20), en la cual su referencia a Mies van der Rohe radicará en un análisis sobre el Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona de 1929 y de un comentario muy breve sobre otros tantos edificios.

Con respecto al Pabellón dirá que "de la propia enumeración de los elementos que componían la construcción puede deducirse cuánto debía al código neo-plástico la obra que analizamos y cuanto a otras corrientes del gusto"(21).

Agregaré que no se pretende "minimizar la originalidad de la obra de Mies, sino referirla a su historicidad y demostrar cómo sintetiza muchos de los aspectos lingüísticos del Movimiento Moderno; la vanguardia y la tradición, el gesto figurativo y el abstracto, la espacialidad más inédita y el sentido de clasicismo, aunque sea completamente reinventado"(22).

Más adelante pretende sintetizar diciendo que "lo que convierte a la obra maestra de Mies (el pabellón de Barcelona) en uno de los pocos edificios gracias a los cuales puede competir el siglo XX con las grandes épocas del pasado"(23), se ubicará en el "hecho de haber sabido llevar a la práctica una síntesis en aquella configuración que hemos mencionado del perímetro y del área, entre el exterior y el interior, entre la geometría y la naturaleza orgánica de los materiales, entre el neoplasticismo y clasicismo"(24).

Concluiremos las observaciones de De Fusco tomando una en la que dice que "otra forma distinta de historicismo en la arquitectura contemporánea es la que en diversas maneras, recoge la línea clacisista latente, asociada constantemente, por otra parte, a la corriente de la arquitectura, excepto en las épocas en que éstas han sufrido el mayor influjo de la vanguardia"(25), y que en el caso de Mies van der Rohe "su clasicismo se situará en obras como el Crown Hall del Instituto Tecnológico de Illinois de 1956; en la galería de arte de Postmerstrasse, de 1968 en Berlín; en el proyecto para el Convention Hall de Chicago, y quizá, en el propio Seagram building de Nueva York"(26).

En 1976 se publica el libro de "Arquitectura Contemporánea"(27) de Francesco Dal Co y Manfredo Tafuri, quienes en la introducción establecen que "al máximo esfuerzo realizado por introducir una *revolución copernicana* en el ámbito de la disciplina arquitectónica -pensemos en Loos, en Mies, en Le Corbusier- ha correspondido el hablar de las nuevas dimensiones vislumbradas, no llevadas a cabo"(28). Más adelante en el capítulo noveno de la primera parte y escrito por Dal Co, éste afirma que "en la tópica continuidad dialéctica del Movimiento Moderno no hay espacio para Mies van der Rohe (1886-1969)"(29), por lo que toda tentativa para hacerle cómplice de tal mixtificación es una barrera que se interpone para la comprensión de su obra"(30). agregando además que se le ha

"hecho participe de un destino que no le pertenece. Mies continua siendo *esfinge impenetrable*, enigmática expresión de un retorno a lo clásico del cuál él es la negación más radical"(31).

Dirá por otro lado que "la obra de Mies es demostración palmaria de la imposibilidad de practicar en la arquitectura la dialéctica de la vanguardia"(32), se dirá también que "demostrar la apariencia de la complejidad para huir de la trivialidad en la que cae todo intento naturalista está en el origen de la simplificación de Mies"(33), y continuará diciendo que "donde la vanguardia proyecta continuidad, Mies proyecta separación. Su arquitectura se aísla; es pura meditación sobre la imposibilidad de dialogar, reduciéndose a un montaje de signos que han perdido, sin nostalgia alguna, el universo de los significados"(34).

Con respecto a la Afrikanischestrasse dirá que la edificación se presenta en el absoluto esquematismo de su propia naturaleza técnica"(35), por lo que la construcción no le habla de ordenes formales; sólo la perfecta adhesión al sistema productivo es garantía de que la reducción lingüística no sea ella misma estilo"(36).

Considera Dal Co además que "con Kraus, Mies podría afirmar: LA ARQUITECTURA MODERNA ES UNA SUPERFICIALIDAD CREADA SOBRE LA BASE DEL JUSTO RECONOCIMIENTO DE UNA FALTA DE NECESIDAD"(37).

Más adelante dirá que "los espacios de Mies se convierten en AFORISMOS; sólo el aforismo permite aislar con limpia claridad los límites del lenguaje, de indicar la razón de las divisiones, de expresar una dialéctica que renuncia a toda conciliación"(38) por lo que continuará diciendo que "aforístico es el ensayo de 1923 el máximo de definiciones -la máxima claridad- está en la reducción: LO MENOS ES MAS. Representar tales condiciones es posible sólo en el lenguaje que en el aforismo construye la forma para representar la dialéctica como contradicción continua"(39).

En el capítulo segundo de la segunda parte Tafuri dirá que las declaraciones dadas en su discurso inicial pronunciado en 1938 en el Illinois Institute of Technology son "palabras aparentemente convencionales, parecen contradecir la famosa distinción de Mies entre la COSA y el CPOMO"(40), y recordará también de que "Johnson hablará de una filosofía del Beinahe nichts, del CASI NADA; lo cual hay que relacionar con los herméticos aforismos de Mies de LESS IS MORE y de DIOS ESTA EN LOS DETALLES"(41).

De otro lado observará que "la crítica se afana en buscar el significado de tal terrorismo purista (Convention Hall de Chicago de 1954), tomando posiciones en pro o en contra de la flexibilidad, o, por lo contrario, la constricción de los espacios libres de Mies"(42). En su estudio Tafuri pide volver a los orígenes del pensamiento de Mies. LESS IS MORE, tras la reducción a signos descarnados, está la búsqueda del valor.

Dios resucita de las cenizas nietzscheanas, aún cuando se esconde en el mínimo elemento, en el detalle"(43). Continuará diciendo que "los valores (*la cosa*) no se mezclan con los hechos (*el cómo*), en lo cual es totalmente fiel al wittgenstein del Tractatus Logicus Philosophicus"(44), agregando que "los *hechos* poseen el lenguaje de la existencia; el lenguaje de los signos no debe confundirse con ellos, so pena de caer en *traición* tanto a los hechos como a los valores"(45).

Con respecto a los Lake Shore Drive Apartamentos de 1951 dirá, "ya no mas una pluralidad de signos, sino todo el edificio como signo nuestro; la voluntad de dominio sobre el caos está enteramente contenida en el acto intelectual que se distancia de lo real para afirmar su propia presencia"(46), y concluirá diciendo que en Mies "la arquitectura alcanza así el límite extremo de su propia posibilidad. Como las últimas notas sonoras del Doctor Fausto, la enajenación, que llega a ser absoluta, testimonia únicamente la propia presencia separándose del mundo para denunciar la enfermedad incurable"(47).

En 1979 Christian Norberg-Schulz publica su libro "Arquitectura Occidental"(48), en el cual trata de esbozar una historia de la arquitectura desde sus premisas teóricas planteadas en otros textos, por

lo que ahora dentro del capítulo que denomina "Funcionalismo"(49), dirá que "Mies van der Rohe, centró su actividad en el desarrollo de tipos y principios"(50).

Considerará también Norberg-Schulz que, "mientras las dos tempranas obras maestras de Mies, el Pabellón de Barcelona y la casa en la exposición de la construcción, Berlín 1931, fueron estudios teóricos, la casa Tugendhat es la solución de un tema edilicio concreto y muestra cómo los principios de Mies pueden adaptarse a las funciones complejas de una vivienda"(51); continuará diciendo que las columnas cromadas cruciforme expresan la precisión y la apertura general del sistema. Prueban, así la necesidad de las palabras de Mies, UNA ESTRUCTURA CLARA HACE POSIBLE (esto es significativa LA PLANTA LIBRE"(52).

Se dirá también que " tanto Mies como Le Corbusier aprovecharon la exposición de Weissenhof para demostrar algunas de sus principales teorías"(53).

En el capítulo que Norbera-Schulz denomina "pluralismo"(54), dirá con respecto a éste, que "el más influyente ha sido Mies van der Rohe, quien en sus edificios norteamericanos desarrolló una articulación sensible y significativa de la construcción de esqueleto, y de este modo hizo que los edificios en tanto irreales del funcionalismo temprano resultaran menos abstractos"(55).

Destacamos por último el criterio dado por Norberg-Schulz de que la caja moderna ha sido analizada en todas sus posibilidades por Mies van der Rohe, quien definió sus objetivos en los siguientes términos: LAS FUNCIONES DEL EDIFICIO CAMBIAN CONSTANTEMENTE, PERO NO POR ELLO SE LO PUEDE DEMOLER. ENTONCES INVIRTAMOS EL LEMA DE SULLIVAN, SEGÚN EL CUAL, LA FORMA SIGUE A LA FUNCION, Y CONSTTIUYAMOS UN ESPACIO PRACTICO Y ECONÓMICO EN CONDICIONES DE ASEGURAR FUNCIONES DIVERSAS"(56).

Añadirá que "los edificios de Nervi son integramente estructurales e ilustran las palabras de Mies SIEMPRE QUE LA TECNOLOGIA ALCANZA SU VERDADERA REALIZACIÓN, TRASCIENDE EN LA ARQUITECTURA"(57).

En 1980 Kenneth Frampton publica su "Historia crítica de la Arquitectura Moderna"(58), en la cual destaca respecto a Mies van der Rohe que "uno de los principales cursos de acción todavía abiertos a la arquitectura urbana"(59), es el, que "siguiendo el ideal de Mies van der Rohe del bienache nichts o CASI NADA, trata de reducir la tarea de la edificación a la categoría de diseño industrial a una escala enorme"(60).

Referirá Frampton que la intención de Mies alrededor de los años veinte será "convertir el vidrio en una compleja sustancia reflectante que estuviera sometida constantemente a transformacdn bajo el impacto de la luz"(61), y con respecto a uno de sus proyectos dirá que "Mies se manifestó en contra del formalismo y de la especulación estética y escribió con tonos decididamente hegelianos que LA ARQUITECTURA ES LA VOLUNTAD DE LA EPOCA CONCEBIDA EN TERMINOS ESPACIALES, VIVA, CAMBIANTE, NUEVA"(62).

Agregará de que "a pesar de una defensa objetiva de una arquitectura de PIEL Y HUESOS reminiscentes de las propuesta Dom-i-no de Le Corbusier, era visible en el proyecto un veltigio de tradición académica"(63).

Expresará también Frampton el hecho de que "a pesar de estas influencias diversas y poderosas, parece ser que Mies experimentó alguna dificultad en cuanto a renunciar a la estética expresionista de su periodo Novembergruppe"(64).

Dirá también Frampton que "el idealismo de Mies van der Rohe, y su afinidad natural respecto al clasicismo romántico alemán sirvieran claramente para apartarle del enfoque hacia la producción en serie, prorio de la Neue Sachlichkeit"(65). Recordará también que en 1996, Mies había habado de la arquitectura calificándola de LA VOLUNTAD DE UNA ÉPOCA TRADUCIDA EN ESPACIO.

En términos hegelianos el veía esta voluntad como una técnica históricamente determinada como un hecho evidente de por sí, que sólo el espíritu podía refinar"(66).

Con respecto a la casa Farnsworth dice que "la caja resultante quedaba encerrada en una piel de lámina de vidrio como la apoteosis de la frase de Mies Bienahe nichts, CASI NADA"(67).

Aclara Frampton que "Mies nunca fue grandioso y sus estructuras relativamente baratas"(68), y además que " el enfoque que Mies ofreció al cliente poseedor de conciencia pública una imagen impecable de poderío y prestigios"(69).

Por último dirá que "si bien la fuerza de la escuela (Shinckelschüler) radicaba en la claridad de sus principios, los seguidores de Mies, como sugieren los acontecimientos recientes, fueran en general incapaces de captar la delicadeza de su sensibilidad, aquel sentido de la proporción exacta de perfiles que por sí sola garantizaba su dominio de la formal"(70).

En 1982 William Curtis publica su libro "La arquitectura Moderna desde 1900"(71), el cual en su recorrido histórico destaca varios hechos relativos a Mies van der Rohe, entre los cuales destaca que "Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe a principios de los años veinte, cada uno de estos arquitectos estaba buscando a su manera un modo de dar forma a sus reacciones poéticas ante las realidades tecnológicas y sociales de su época"(72), agregando que "todos habían asimilado los conceptos espirituales de lo típico y de abstracción"(73).

Afirma Curtis que "no es sorprendente descubrir que el diseño de Mies van der Rohe emanaba una deliberada síntesis, de forma y técnica, de valores modernos y clásicos"(74), así como también el pensar que "talvez en la mente de su creador, el Pabellón pudo ser la encarnación mas pura del Zeitgeist. Para Mies van der Rohe los artefactos espirituales mas significativos eran aquellos que traducía EN ESPACIO LA VOLUNTAD DE SU ÉPOCA"(75).

Al referirse Curtis al Crown Hall piensa que "al reducir el edificio a su esencia, Mies creía que era posible transformar la construcción desnuda de la forma básica inherente; esto es seguramente lo que quería decir con su famosa afirmación de que MENOS ES MAS. Esta sencillez era el resultado de una abstracción prodigiosa y de una opinión muy idealizada sobre la misión espiritual de la arquitectura"(76).

Con respecto a la utilización de Mies de perfiles, de la pureza del esqueleto rectangular adintelado, "parecen tener otro significado además de éste"(77) y que estaría justificado por el propio Mies cuando este expresó "SIEMPRE HE CREIDO QUE LA ARQUITECTURA NO DEBE GUIARSE POR LA INVENCION DE FORMAS INÉDITAS NI POR GUSTOS INDIVIDUALES. LA ARQUITECTURA, PARA MÍ, ES UN ARTE OBJETIVO Y DEBE REGIRSE POR EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA EN QUE SE DESARROLLA"(78).

Culminamos la exposición de Curtis citando la consideración de que "Mies van der Rohe supo extraer una especie de orden sublime a partir de las cualidades repetitivas y abstractas de la existencia urbana moderna"(79).

Con estos textos, pensamos, que hemos realizado un breve trazo de la descripción histórica en los diversos libros a los que hemos acudido para auscultar esa utilización o no, del referente conceptual descrito por los arquitectos de la primera generación.

NOTAS.-**La historia y Mies van der Rohe.-**

- 1.- Zevi, Bruno. Historia de la arquitectura moderna. Barcelona. Edit. Poseidón. 1980.
- 2.- Zevi, op. cit. p. 115
- 3.- Zevi, op. cit. p. 115
- 4.- Zevi, op. cit. p. 120
- 5.- Zevi, op. cit. p. 120
- 6.- Zevi, op. cit. p. 121
- 7.- Zevi, op. cit. p. 121
- 8.- Zevi, op. cit. p. 196
- 9.- Zevi, op. cit. p. 313
- 10.- Zevi, op. cit. p. 372
- 11.- Benévolo, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna. 5ª Edic. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1986.
- 12.- Benévolo, op. cit. p. 491
- 13.- Benévolo, op. cit. p. 493
- 14.- Benévolo, op. cit. p. 494
- 15.- Benévolo, op. cit. p. 497
- 16.- Benévolo, op. cit. p. 533
- 17.- Benévolo, op. cit. p. 533
- 18.- Benévolo, op. cit. p. 735
- 19.- Benévolo, op. cit. p. 973
- 20.- De Fusco, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea. Madrid. H. Blume. Edic. 1981.
- 21.- De Fusco, op. cit. p. 340
- 22.- De Fusco, op. cit. p. 344
- 23.- De Fusco, op. cit. p. 344
- 24.- De Fusco, op. cit. p. 344
- 25.- De Fusco, op. cit. p. 457
- 26.- De Fusco, op. cit. p. 462
- 27.- Dal Co, Francesco y Tafuri, Manfredo. Arquitectura Contemporanea. Madrid. Edic. Aguilar. 1978.
- 28.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 9
- 29.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 150
- 30.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 150
- 31.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 151
- 32.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 152
- 33.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 153
- 34.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 153
- 35.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 153
- 36.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 154
- 37.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 154
- 38.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 157
- 39.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 157
- 40.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 341
- 41.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 341
- 42.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 342
- 43.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 342
- 44.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 342
- 45.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 343
- 46.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 345
- 47.- Dal Co, F. y Tafuri, M. op. cit. p. 346
- 48.- Norberg-Schulz, Christian. Arquitectura Occidental. 2ª edic. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1985
- 49.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 188
- 50.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 192
- 51.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 198

- 52.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 200
- 53.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 202
- 54.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 205
- 55.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 205
- 56.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 209
- 57.- Norberg-Schulz, op. cit. p. 213
- 58.- Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1981
- 59.- Frampton, op. cit. p. 10
- 60.- Frampton, op. cit. p. 10
- 61.- Frampton, op. cit. p. 164
- 62.- Frampton, op. cit. p. 165
- 63.- Frampton, op. cit. p. 165
- 64.- Frampton, op. cit. p. 165
- 65.- Frampton, op. cit. p. 168
- 66.- Frampton, op. cit. p. 235
- 67.- Frampton, op. cit. p. 238
- 68.- Frampton, op. cit. p. 240
- 69.- Frampton, op. cit. p. 240
- 70.- Frampton, op. cit. p. 240
- 71.- Curtis, William. La Arquitectura Moderna desde 1900. Madrid. Edit. H. Blume. 1986.
- 72.- Curtis, op. cit. p. 101
- 73.- Curtis, op. cit. p. 101
- 74.- Curtis, op. cit. p. 185
- 75.- Curtis, op. cit. p. 185
- 76.- Curtis, op. cit. p. 262
- 77.- Curtis, op. cit. p. 264
- 78.- Curtis, op. cit. p. 264
- 79.- Curtis, op. cit. p. 266

4. Síntesis analítico-críticas

4.1. El lenguaje de la crítica.

En este apartado se procurará la realización de un relevamiento de ciertas frases o palabras, que en tono de clave nos han marcado cierta dirección o tendencia en cuanto a la valoración o adjetivación de los discursos conceptuales de los arquitectos de la primera generación y que, consideramos que nos ofrecerán unas de las notas que nos permitirán una mayor amplitud en el conocimiento del estudio que nos ocupa.

En el caso de Hitchcock y Johnson en su libro *el Estilo Internacional* se dirá de que es un *continuator, introductor, innovador, dinamitador, radical, vitalista, individualista, ilusionista, romántico, etc...*, entre los más destacados apelativos a su persona y a su obra, en lo que se aprecia una inundación del subjetivismo en el campo de este libro, no dejando de observar la clara intencionalidad que pretendía el libro, que era la instauración del *ESTILO INTERNACIONAL* como representativo de la presente época como ellos refieren había sucedido en las épocas más importantes en que se había desarrollado las más claras expresiones de arquitectura, conocidas, como el gótico y el barroco, y así evitar el surgimiento de nuevos *revivals*.

Para ellos Mies van der Rohe fue a partir de 1922 *donde por primera vez se manifestó su verdadera importancia como innovador estético*, en lo que no se aclaran si tan sólo por las formas por él presentadas o por los presupuestos conceptuales que poseía, aunque en aquella época aún no eran muy conocidos sus planteamientos.

Por otro lado Nikolaus Pevsner en el primero de sus libros más conocidos, *Pioneros del diseño moderno* dirá con respecto a Wright que es este *el iniciador del estilo del siglo* y además que posee *puntos de vista con convicción* o que *piensa como pudiera y debiera ser* aunque reconociendo que *su teoría continua aislada en América por un largo tiempo*.

Pero a pesar de lo anteriormente dicho, observará que sus *escritos son desconcertantes*, en los que no se indican las razones justificativas para emitir tales juicios, o quizá respaldado en su *AUTORIDAD* para emitir el criterio que bien le plazca o se le antoje.

Para Pevsner, Le Corbusier es *el más ingenioso prestidigitador del espacio todavía vivo*, colocando al arquitecto a la altura del *Gran Houdini*, y de las ideas que implícitamente se tiene del mago, como un sujeto no muy sincero y quizá algo mentiroso, que juega con las apariencias, hasta tal punto que añadiría el mismo veredicto que a Wright, al indicarle o sindicarle de que sus *escritos son desconcertantes*.

Cuando Sigfried Giedion en su libro *Espacio, tiempo y arquitectura* se refiere a Frank Lloyd Wright dirá que se siente un *esfuerzo por expresarse en la forma que el llamaba or-lánica... cualquiera qixe esta sea*, aunque se debe intentar considerar el marco conceptual que pretendió esbozar Wright, y en su interior realizar una lectura adecuada a las circunstancias de su tiempo sin interpolar en base de lo deseado por escucharse, de ahí que se le pueda leer a Giedion cosas como *había intentado definirla, pero hablada no era posible, tendencia a lo orgánico, su capacidad de hallar un lenguaje artfts tico adecuado a su propio tiempo, etc...*, entre los cuales vislumbramos toda una serie de deseos y requerimientos para con Wright, en el que se fijan una serie de expectativas, que se procuren se encuentren planteadas y solucionadas por el con una claridad meridiana, para de ahí poder ejercer una función *orientadora* para el resto de seres humanos.

Dirá Giedion que personalidades como *Borromini, Labrouste, Berlage, Gropius y Le Corbusier, ... en los cuales se cristaliza el espíritu de una época*, así por otro lado dirá que *el fundamento de su obra doble es la visión del espacio. Arquitectura y pintura son sencillamente dos lenguajes diversos con los cuales expresa la misma concepción*, en donde se utiliza nuevamente el ESPACIO como elemento categorial, pero que se desenvuelve de manera muy ambigua al ser también categorial de otras prácticas.

Al contrario que en Wright, en Le Corbusier encuentra la capacidad de *poder reducir un problema asaz comdli- cado a principios fundamental extraordinariamente sencillos, logrando resumir estos resultados en fórmulas de una claridad lapidaria*, conformando así un juicio muy ceñido a las directrices planteadas por Le Corbusier mas por afinidad que por otra característica de valoración.

Cuando J. M. Richards en su libro *Introducción a la arquitectura moderna*, dirá que *la célebre afirmación UNE MAISOIN EST UNE MACHINE Á HABITER, sirvió muy bien como lema*, con ello se minimiza la consideración implícita de una concepción planteada con una clara definición y que aún la mente condicionada por las épocas anteriores les impedían vislumbrar, al cual podemos remitir como una dosis del amor filial que está aún en estado de latencia.

Lo acusará también por *el hecho de que la verdadera naturaleza de su obra es objeto de muchos equívocos, debido a su carácter de propagandista*, insistiendo así de esta manera de otra características de la cual se valió Le Corbusier para difundir en lo que el creta y además postulaba como alternativa a la situación de aquella época en el campo de la arquitectura.

Con referencia a Mies van der Rohe se expresará como *uno de entre los que contribuyeron a que la arquitectura moderna quede perfectamente establecida como idea, por más que sus producciones no hubieran alcanzado un grado muy avanzado de madurez o refinamiento*, ante lo cual nos interrogamos el decir que más que idea de la arquitectura moderna ya en 1940 era realidad y por lo cual no se podían negar, pero que todavía existían algunos reticentes, y se añadiría además la posibilidad de que sus obras no alcancen un *grado muy avanzado de madurez y refinamiento*, aunque en aquella época Mies van der Rohe ya había producido entre otras cosas el Pabellón de Alemania en Barcelona, la casa Tugendhat, el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, amén de otros proyectos y construcciones.

Para Bruno Zevi en su *Saber ver la arquitectura* en donde trata de trazar una esquemática normativa para poder captar la arquitectura moderna, establece con respecto a Le Corbusier las ideas de *GENERATEUR* y de su *ESTÉTICA DE LA PLANTA*, como una de las vías de intención que se trazaban al interior de este panorama.

Henry-Russell Hitchcock en su apología de Wright tratará de situar ciertas características que el considera como vitales al interior del planteamiento Wrightiano como el expresar que se da en él *una liberación temporal de las restricciones* y por otro lado agregará *los aspectos básicos ... son su sentido de la naturaleza de los materiales y su relación con el entorno natural*, considerando así también *su versatilidad ... con los grandes elementos arquitectónicos*, en la cual se podrían encerrar un breve esquema de las intenciones de Wright.

En 1954 Gillo Dorfles presenta su trabajo *La arquitectura moderna*, en la cual dentro de ciertos esbozos críticos pretende presentar una visión historizada de la arquitectura hasta aquellas épocas, por lo que se referirá a Wright como *el patriarca ligado a un gusto y a un estilo*", *sus principios estéticos... tienen apenas es casa consistencia*, con lo cual trata de sintetizar el planteamiento de Wright.

En el caso de Le Corbusier dirá que *es muy probable que -separada de estos elementos extrínsecos (ideología, personalidad) y de la aportación literaria de sus escritos- su verdadera y propia obra creadora pierda con el tiempo*, pareciera ser que esta suerte de augurios queda anulada por la autosuficiencia de la crítica de Dorfles y por la consistencia categorial que posee la obra de Le Corbusier no citada ya como un mero estilema, necesario quizá para aquellos que no deseen la realización del esfuerzo para la búsqueda de nuevas huellas de la arquitectura, y de una banal combinatoria de formalidades obtenidas de las propuestas por él realizadas.

Arthur Drexler en su apología sobre Mies van der Rohe, aunque el pretende negarlo, se sitúa de manera característica diciendo que *sus ideas pueden ser enseñadas, su arte es comunicable*", así también como haber *presentado su obra en el terreno filosófico, rehuyendo la consideración de su*

carácter estético, recordando también de una manera muy puntual el origen del pensamiento Miesiano, cifrándolo en *los escolásticos medievales y en Santo Tomás de Aquino*.

Drexler citará de manera muy definidora el hecho de que *el peso y la densidad, el sentido de la sustancia de que están hechas las cosas, son siempre para Mies de importancia...*, con lo cual se revelan ciertas características del planteamiento de Mies van der Rohe sobre lo que él concebirá como arquitectura.

Para el Banham de, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, realiza un estudio sobre *Vers une architecture*, en la cual se trata de resaltar la caracterización de una época en la cual el adjetivo de *MAQUINISTA* trata de ubicar como el hecho al cual se encuentra sujeto la nueva práctica arquitectónica a partir de ello su observación sobre el esquema que Le Corbusier plantea en su obra.

Cuando en 1960 Blake establece su trabajo *Maestros de la arquitectura*, pretende compendiar lo que hasta ese momento se había caracterizado en el panorama de la arquitectura, al interior del cual ubica a todos nuestros autores elementos principales de nuestro estudio. En Wright encontrará *el último gran representante de todo aquello ... que la palabra América llevaba implícita*, así también como el decir que su obra es *la elocuencia de la arquitectura HONESTA*, en donde se mezclan ciertos rasgos Etico-morales en su apreciación, así como la *... afinidad entre la naturaleza y la arquitectura*, en donde se potencia algo de un vitalismo oculto en donde precisamente no se consideraba aquello o al menos no de esa manera reductiva.

En el caso de Le Corbusier nos indicará que *UNA CASA ES UNA MÁQUINA DE 'HABITAR... significaban, imposición y que una casa debe ser hermosa como una máquina* consideramos que esta apreciación nada mas lejos del espíritu y, pensamiento corbusierano, por lo que no habría que confundir metáfora con mimesis.

Se expresa Blake de una forma sardónica cuando refiere que *nadie como los franceses para hacer revoluciones; sólo ellos saben cómo componer las necesarias declaraciones*", lo cual enfrentaría el HUMANISMO europeo al EMPIRISMO angloamericano.

En referencia a Mies van der Rohe que sus escritos eran *pocos, cortos y -para él- dolorosos discursos*, así como también el hecho de que *para Mies, no hubo nunca duda alguna sobre lo correcto, la verdad, y -por ende la belleza- de lo que intentaba hacer*.

Citará también que *Mies ahora sentía la necesidad de desprenderse del formalismo por medio de una racionalización moral de la arquitectura ...*, así como su frase *MENOS ES MAS justificó siempre un Mies con una perfecta excusa para su brevedad...*

En la monografía que Françoise Choay realiza sobre Le Corbusier lo considera *... por temperamento un Cartesiano, la lógica y la razón son el fundamento y el esqueleto, sino el objeto de sus grandes empresas*; considera también el hecho que *.. la expresión MÁQUINA DE HABITAR, que ha motivado, repetidas y falsas interpretaciones, siendo llamado por esta razón funcionalista*".

En su *"Guía de la arquitectura moderna"* Reyner Banham trata de realizar una visión general sobre la arquitectura moderna para lo cual se sirve de diversos edificios y proyectos para su evaluación. En cuanto a Wright establece *la no posibilidad de clasificación en algún estilo la práctica de Wright*; a lo que agregará el sentirse *derrotado por la retórica del propio maestro*, a la cual se aprecia que en muchos autores el término *retórica* está siempre tomado en un sentido banal y no con su significado originario es decir como *la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir* de acuerdo a lo planteado por Aristóteles en su obra que lleva el mismo nombre *RETORICA*.

Banham insiste en sus referencias con respecto a Le Corbusier, confirmando su relación con la *tecnología de la era de la máquina*, y su relación establecida en cuanto *la casa: una máquina para vivir en su interior*, como un aspecto a reconsiderarse.

En cuanto a Mies van der Rohe insistirá en hechos tales como el decir que *vivía en una cultura tecnológica de lo más sofisticado...*, considerando a esta como *el esplendor y la miseria de la arquitectura moderna*. Para Banham *Mies no fué el único arquitecto moderno en citar la frase DIOS ESTA EN LOS DETALLES...*, así como el hecho de que *ninguna visión de la arquitectura moderna de la era de los maestros puede ser completa sino puede abrazar lo clásico y lo romántico...*

Para el Argan de *Proyecto y destino* la propuesta de Wright y en especial *el término orgánico... compendia una experiencia histórica mucho mas vasta...*, así como su *inseparable naturalismo...* al cual considera un *...episodio biográfico*.

Para Argan la propuesta de Le Corbusier para la iglesia de Ronchamp en particular, le permite expresar que *esta especie de funcionalismo, donde la función arquitectónica se confunde con la función religiosa, francamente me repugna...*, al cual también le adjudica calificativos como *"barroca, superación del racionalismo, escenografía, teatro, etc...."*

En cuanto a Mies van der Rohe, Argan se refiere a él como, *... un arquitecto en el sentido tradicional del término, un artista, un poeta que se enfrenta con la ciencia y la obliga a producir belleza* y por último interpretará su postura al decir que *para Mies, racionalismo significa idealismo en el sentido profundamente alemán de Kant y Hegel*.

El Peter deno, su "lo que p re re sul co sas". Dirá con mo los de la idea d forma soe funcional p al 11, que pero que que "una cer sus d En "lo e o ilo ", Niko ciendoque estético" es una bu Stanislaw ísier dest VERS UN tre los m ad como es evi.den

El Peter Collins de *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución de 1750~1950* nos dirá de Wright que *lo que éste entendió por arquitectura orgánica no siempre resulta claro, por lo que simplificaba demasiadas cosas*".

Dirá con respecto a los escritos de Le Corbusier así como los de *Ruskin y Morris significaban la continuidad... la idea de que la arquitectura es un instrumento de reforma social...*, por otro lado considera que *las formas funcionales eran bellas... no es éste el mensaje principal*, que se puede encontrar en *VERS UNE ARCHITECTURA*, pero que *existen confusiones en sus afirmaciones, que una lectura en extenso y detenida debieran satisfacer sus dudas...*

En *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Nikolaus Pevsner se refiere a Frank Lloyd Wright diciendo que su *obra edificada, no es por entero un logro estético*, así como también que *la imaginación de Wright es una buena nruaba de la fecundidad galesa*.

Stanislaus von Moos en su monografía titulada *Le Corbusier* destacará entre otras cosas los hechos siguientes: *VERS UNE ARCHITECTURE, cuyo programa debe colocarse entre los más famosos de la historia de la arquitectura*, así como también, que la quinta esencia de esta exposición es evidente: *se trata de seguir al ingeniero ... porque se sitúa en él camino del gran arte*, se referirá que *la fórmula de la MÁQUINA DE HABITAR, no aparece mas que marginalmente en VERS UNE ARCHITECTURE*.

Para Joedicke en su libro *La arquitectura contemporánea* dirá de Wright que su práctica *es una forma que se da de modo parecido a la de la naturaleza, aunque nada tiene que ver con la imitación de las formas de la naturaleza*, así mismo se genera en sus últimos años *una discrepancia entre la idea y la realidad*.

Con respecto a Le Corbusier asentará el hecho de que *concibe la arquitectura tal cual se tomó hasta entonces, como una creación de espacios y formas que se hayan distribuidos según determinadas leyes.*

El Giulio Carlo Argan de *El arte moderno* se referirá a Wright diciendo que *la arquitectura orgánica debe ser tan natural como el conocimiento* y que uno de sus mayores errores ha sido, ... *la manifestación incontrolada de los instintos para el **brutalismo** de la forma.*

Charles Jencks en su libro *Movimientos modernos en arquitectura* considera *utópicos los planteamientos de Wright*, y lo acusa de haber *proyectado un sistema individualista*, que su planteamiento tan sólo es una *contraposición al método de diseño de Beaux Arts*, su término *orgánico es tan difícil, que ni él mismo pudo de finirlo*; aunque este posibilita ser construido por muchas geometrías, dirá también la circunstancia de que *en su juventud hubiera rechazado las obras de su última época, si hubiera tenido oportunidad de verlas*, diciendo como corolario que *acaban creyendo en sus culturas retóricas y contradiciendo sus intenciones iniciales*".

Jencks acusa a Le Corbusier de que mantiene *actitudes dogmática y acriticamente*, encontrando además *la necesidad...lógica y, en términos monistas, irracional de la elección humana, además de la selección natural*; agregará además que su lema *LA UTILIDAD ES BELLEZA, o incluso **la utilidad lo es todo***, *estaban basados en un criterio tan indemostrable y arbitrario como su propia preferencia por la composición o por las líneas reguladoras*". Dirá que aplica *las retóricas y solución francesas.*

Jencks dice que Mies van der Rohe y otros arquitectos, definieron su posición, basándose en *algunos ideales sociales del liberalismo humanista, del reformismo pluralista y un vago utopismo social*, así como también el hecho de que *el fatalismo, sea social o tecnológico parece haber sido la ruina de la tradición inhibida.*

Indicará que el problema de Mies van der Rohe radica en que *exige un compromiso absoluto con una visión platónica del mundo*, sería bastante instructivo el que Jencks nos ilustrara que significa aquello de **una visión platónica del mundo**, acaso una ironía o un simple toque de aparente erudicción.

Una última referencia a Mies será la de expresar que *si tomamos demasiado en serio, a Mies, corremos el riesgo de creer que la farsa es más importante y mas sólida que la tragedia, o que una arquitectura univalente y poco elaborada es mejor que una arquitectura mas ambiciosa*, en donde observamos a un Jencks planteando sus intenciones, deseos y cualquier otra sutileza que lo puedan caracterizar a partir de pisar sobre los hombros de los anteriores, no importando a cuenta de aniquilarlos.

En *Manierismo y arquitectura moderna* Collin Rowe canta sus alabanzas al indicar que *la OUVRE COMPLEA es una producción tan desarrollada y tan teóricamente estructurada como cualquiera de los grandes tratados arquitectónicos del siglo XVI ...*, dirá que al leer *HACIA UNA ARQUITECTURA procuraremos no dejarnos encantar por la persuasión de su retórica*, pero que se observará un dilema como *la incapacidad de definir, una actitud frente a la sensación*, así también que al interior de su definición de arquitectura, *el juego magistral, correcto y ...*, el lector jamás sabrá a que se refiere con el término *CORRECTO.*

Norbert Huse en su monografía sobre *Le Corbusier* dirá que *sus palabras son más la del orador que quiere entusiasmar, arrastrar y convencer a su auditorio*, y confirmando esta posición observará que en *HACIA UNA ARQUITECTURA afloran tanto la persuasión y la sugestión como la sorpresa y el shock*, además se podrá vislumbrar el hecho de que *lo específico en Le Corbusier no radica en su entusiasmo por la técnica en sí, sino el modo en que la formula y los ejemplos con los que los explicita*, indicará que en él se privilegia *el uso de elementos propios de una estética de la percepción materialista-sensualista.*

La importancia de su pensamiento radica ... *en la combinación específica por lo que HACIA UNA ARQUITECTURA fue la síntesis de ideas ya conocidas... para deducir tesis y postulados radicalmente nuevos y a menudo desconcertantes.*

Juan Pablo Bonta en su *Sistemas de significación en arquitectura* indica que las ideas de Mies van der Rohe *tenían una clara implicación semiótica*, de acuerdo a la tendencia que orientaba los trabajos de Bonta y a la moda de aquella época.

En *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Alan Colquhoun, se refiere a Le Corbusier diciendo que *con él la forma explica la idea*, así como también *un amplio dominio para la metáfora y la poesía*, de forma tal que esta se refleja al mirar que *la tecnología tiene en Lo Corbusier un papel metafórico.*

Con respecto a Mies dirá que *la segunda fase de la arquitectura moderna no comenzó, hasta que descubrieron... una manera de traducir sus visiones formales en términos que las hicieron técnicamente susceptibles de ser construidas".*

Philip Johnson reunirá muchos de sus trabajos y lo presentará bajo el título de *Escritos* en los cuales observará con referencia a Le Corbusier que *me gusta como define la arquitectura... y que me gustaría a mí haberlo hecho, ...le molesta además las citas que se realizan con relación a la primera época...*

Reflexiona en el hecho de que *al igual que Le Corbusier otros arquitectos tienen también sus propios proverbios, igualmente personales y que ilustran de un modo semejante sus inclinaciones y sus prejuicios*, lo admirable de Le Corbusier es *como maneja el binomio fantasía-disciplina.*

Para Paolo Portoghesi en su libro *Después de la arquitectura moderna* dirá de Wright que este *reinvindica el gusto por la arquitectura y la necesidad del arbitrio poético*, considera de *frágiles formulaciones teóricas* las postulaciones de Wright, por el hecho que el piensa de *que traducir fórmulas verbales en arquitectura, siem pre ha sido difícil.*

Con respecto a Le Corbusier dirá que tanto sus definiciones como sus objetivos se han perseguido, *con una especie de tensión religiosa*, lo cual desembocaría en una última referencia de la cual se hace adherente, y es la idea planteada por Blake, el mismo autor de *MAESTROS DE LA ARQUITECTURA*, y que ahora abjura con otro libro que se titula *LA FORMA SIGUE AL FIASGO* (al engaño).

David Spaeth en su monografía sobre *Mies van der Rohe* intenta dar un amplio panorama del autor y postula entre otros aspectos los hechos de que *es preferible la utilización de los términos ESTRUCTURA y BAUKUNST cuando se refiere a la obra de Mies*, señalar también que *cuando se elevó al reino del arte trascendió lo estructural, los materiales y la técnica, para convertirse en la encarnación o espíritu de su época, el ZEITGEIST, asevera también guardado en una idea... sigue con paciencia hasta alcanzar la máxima perfección técnica y estética.*

Cita a Lambert cuando este refería que *Mies van der Rohe había comprendido tanto su época que poetizaba con la técnica*, concluirá diciendo que el Seagram es... *un monumento a la sociedad anónima americana y, símbolo y metáfora de su época.*

De esta forma pensamos haber realizado un pequeño recorrido por este amplio bosque de afirmaciones y calificativos, que le han otorgado la mas variada gama de críticos en diferentes épocas, y de ningún modo pensamos que se agota, ya que al tomarlos sólo como una referencia nos muestra un indicativo que debe ser revisado en un trabajo que se dedique exclusivamente a aquello, por lo que el nuestro se desplaza a continuar en su intención primera.

4.2.- Crítica: Argumento y posición.

En el presente apartado de nuestro estudio procuraremos realizar un esbozo del cuerpo de referencia básico en que se apoyan los críticos para así poseer otro punto de observación y nos permita ampliar el panorama de nuestro juicio; así como también en investigar cuáles han sido los referentes teóricos en que se han basado nuestros comentarios a manera de refuerzo intelectual para sus posiciones, o si se quiere una cierta forma de **subconsciente posicional**.

Iniciando nuestro recorrido en forma cronométrica, de acuerdo a la fecha de publicación -no en la que fueron escritos originalmente-, empezaremos por el trabajo de Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock, titulado "El estilo internacional". En el cual postulan entre otras cosas las circunstancias de que *el siglo XIX fue incapaz de crear un estilo arquitectónico porque no pudo conseguir una disciplina general de estructura y diseño en los términos de su época*, es decir una suerte de uniformidad en la caracterización de las formalidades edilicias, por tanto en los patrones formales a realizarse.

Consideran que *la rebelión individualista de los primeros arquitectos Modernos destruyó el prestigio de los ESTILOS, pero no hizo desaparecer la idea de que existía la posibilidad de elección entre varias concepciones estáticas de diseño*, de estas expresiones se puede traslucir el deseo de reconfirmar la estructura básica en que se asienta y afirma la idea de estilo considerada por ellos.

Por otro lado presentan el criterio de que *la arquitectura moderna sólo tiene cosas buenas que aprender del arte del pasado lejano, siempre que ese arte se estudie científicamente y no con voluntad de imitación*, en donde observamos la sugerencia establecida por los autores en la medida de que se de una estructura basada en el aprendizaje como estudio científico y la no imitación.

Piensen que lógicamente *la Idea de estilo, que empezó a degenerar cuando los REVIVALS destruyeron las reglas del Barroco, ha vuelto a ser algo real y fértil*, en lo que se observa una recuperación de la idea de estilo en la singularidad y respeto que poseía en las épocas de mejor producción y que posibilitaron la producción de grandes edificios diferenciados a pesar de pertenecer a un mismo estilo.

Reyner Banham en su **Pioneros del diseño moderno** trata de establecer algunas directrices de su trabajo al expresar, *que cuando escribí este libro, la arquitectura de la razón y del funcionalismo estaba en pleno movimiento en muchos países, mientras en otros iniciaba su curso promisor*, se refiere necesariamente al año 1935, cuando apenas habían transcurrido aproximadamente veinte años del auge de la arquitectura moderna, aunque ya se había iniciado la idea de la homogenización de la misma al proponerse la idea del *estilo internacional*.

Dirá también Banham que *ahora estamos rodeados nuevamente por fantasmas y extravagancias, y una vez más se cuestiona la validez del estilo a cuya prehistoria se dedica este libro*, pareciera ser y se muestra en forma evidente la caracterización que realiza con respecto a la necesidad de un estilo, en la cual se ha visto sitiada la arquitectura por parte de los historiadores como forma de aprehensión taxonómica.

Banham dice que *sigo convencido como siempre de que el estilo de la fábrica Fagus y de la fábrica modelo de Colonia es válido aún, no obstante existir una evolución inequívoca entre lo mejor de hacia 1914 y lo mejor de hacia 1955*, con ello se pone como adalid de la arquitectura moderna a Walter Gropius y Peter Behrens, dejándoselos de nombrar para evitar la evocación admirada que genera o engendra a los nuevos héroes.

Sigfried Giedion en su muy conocido libro *Espacio, tiempo y arquitectura* declara en su introducción que *este respondía a una nueva manera de concebir el mundo, y a la influyente teoría de la relatividad, y que había tomado como modelo de referencia para este nuevo y diferente tipo de*

análisis aplicado a la arquitectura", ante el cual nos revelamos sorprendidos que una teoría como la de Einstein que se desarrolla en la física a partir de 1905, acerca del "movimiento corpuscular de la partículas y su relación energética" sea traspolado a una práctica diferente como lo es la arquitectura y sin mediar ningún proceso de interpretación y ajuste, a no ser que esté en el nivel de lo implícito y fuera de nuestro alcance.

Así también consideraba él *la historia no como una compilación de hechos, sino una visión interior de un proceso vivo que va transcurriendo*, y en esta dinámica transcurre la argumentación y presentación de la problemática de la modernidad y de los arquitectos que interesan a nuestro estudio.

J. M. Richards en su libro *Introducción a la arquitectura moderna* aclara que *lo que se da a entender aquí con la expresión ARQUITECTURA es algo más específico que lo que pueden significar las palabras ARQUITECTURA CONTEMPORANEA*, comprende además que *la arquitectura es un arte social, estrechamente vinculado a la vida de la sociedad a que sirve, y no un ejercicio académico de ornamentación aplicada*, en donde retoma parte del discurso moderno planteado por Le Corbusier y otros.

Piensa que cuando se refiere a la arquitectura moderna, *no es, para empezar, una moda pasajera de ornamentación estridente; no es la costumbre de construir con cemento, con techos planos y ventanas horizontales no es el FUNCIONALISMO. En cambio, ES, como toda buena arquitectura, un producto sincero de la ciencia y el arte. Su meta es volver a vincular tan estrechamente como sea posible los métodos de construcción y las necesidades reales.*

Piensa que *la genuina arquitectura moderna representa el renacimiento de la arquitectura como arte* a lo cual habría que ceñirse más que a la definición de arte a lo que en sus orígenes significaba la arquitectura como arte o más propiamente dicho, en la concepción griega, como TEKHNE.

En el caso particular de Henry-Russell Hitchcock y su libro *Frank Lloyd Wright*, se muestra diciendo que *ninguna paráfrasis, ni resumen haría justicia a las formulaciones de los principios*, así como también que *si se quiere comprender.. es aconsejable un conocimiento directo de sus opiniones escritas, de sus afirmaciones formales o informales*, con lo que se responde más bien a un espíritu de mostración de la edificación, sin ningún esfuerzo de lectura más completa, que podría darse en el ámbito de una dialéctica no necesariamente lineal de una aparente confrontación causa-efecto.

Cuando Zevi publica su libro *Saber ver la arquitectura* intenta *compendiar y esclarecer los resultados críticos más recientes y recoger el inmenso trabajo desarrollado, con inteligencia y tesón por los estudiosos anteriores*, e intentando ahora responder ante la exigencia de un nuevo planteo crítico.

Todo esbozo realizado por Zevi está influenciado por una formación teórica al cobijo de las concepciones de Benedetto Croce y a Frank Lloyd Wright.

Gillo Dorfles en su libro de *La arquitectura moderna*, establece que existe un equívoco al *creer que el arte los estilos pueden repetirse y de que es posible hacer renacer formas artísticamente acabadas*, del mismo modo darse cuenta de que *el mismo concepto de ARTE -y por tanto el de arquitectura como arte- ha cambiado profundamente, precisamente porque el arte ha asumido unas funciones muy distintas de las que tenía en el pasado.*

Afirmará también que *la arquitectura aislada y esencialmente individualista aún, ha sido progresivamente sustituida por un concepto de arquitectura ligada al territorio*, y por ello establece que *la arquitectura moderna es, pues, algo fundamentalmente diferente y nuevo, sobre todo por su íntima esencia, condicionada por nuevas exigencias sociales y por nuevos materiales constructivos*, a lo que añadirá por último que *el futuro nos dirá si, y cuándo, se puede llegar a una*

fase anti-consumista que permita una menor usura de las formas arquitectónicas (y de los proyectos industriales en general) y una mayor ocoherencia estilística de los mismos.

Habría que recordar en cuanto a Gillo Dorfles que el posee una amplia bibliografía que comprende: monografías, estudios sobre arquitectura, sobre teoría y crítica estética, dada su condición de profesor de estética de la Universidad de Milán o que al menos lo fué hasta los años setenta.

En el caso de Arthur Drexler nos presenta una monografía sobre *Mies van der Rohe* en la cual no se declara ninguna intención explícita con respecto a su trabajo o a sus opiniones, pero al no tener otro documento sobre él nos inhibimos de realizar especulaciones, ya que el último que poseemos es de época muy reciente, del año 1979, época en que se desempeñaba como director de la sección de arquitectura de Museo de arte moderno de Nueva York.

Cuando Reyner Banham publica su *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* plantea que *esa estética (de la máquina) no era, es lógico suponerlo, creación totalmente nueva...*, considera también que la época (la del libro) se encuentra *entre el dinamismo futurista y esta cautela académica se desarrollaron la teoría y el diseño de la arquitectura correspondiente a la primera era de la máquina.*

Para el Peter Blake de *maestros de la arquitectura, y no al perjurio arrepentido y acomodaticio de la segunda etapa (la forma sigue al fiasco), según cita de Paolo Portoghesi)(sic)*, expresa que *cuando los arquitectos comenzaron a concebir los nuevos tipos de edificio se encontraron con enormes dificultades para definir el ESTILO apropiado para estas obras que respondían a nuevos conceptos.*

Nos expone también Blake que *la arquitectura moderna no podría haber llegado más allá de la aplicación de soluciones estrictamente utilitarias, sin la aparición, a principios de este siglo y en la primera década del mismo, de una media docena de artistas originales que supieron instintivamente qué hacer con los nuevos recursos técnicos que se les ofrecía.*

Nos dirá que *"Le Corbusier es el heredero de la clásica tradición del Mediterráneo. Mies gusta referirse a la poesía estructural de la tradición poética. Y Wright fué el eterno anárquico, el defensor de la libertad absoluta, el heredero de los ideales de la revolución Norteamericana, y reafirmandose en el hecho de que la historia del arte es el dominio de los artistas, no de FUERZA - económica, sociológica, técnica- que pueda haber creado Ronchamp, el Pabellón de Barcelona o Taliesin West.*

Françoise Choay en su monografía sobre *Le Corbusier*, plantea que, *los que intenten acercarse al arte de Le Corbusier deben conocer lo mismo su producción escrita que su producción arquitectónica*, así mismo que *el objeto de este estudio es presentar una guía para recorrer el mundo de Le Corbusier, en sus aspectos de obra dialéctica o teórica y constructiva o práctica*, marcando por último otro de sus objetivos como el *intentar el encuentro del significado, el espíritu que alienta en toda obra de arte*, así esboza el cuerpo en que se sujeta su estudio.

Para Giulio Carlo Argan en su obra *Proyecto y destino*, esboza dos premisas básicas en la cual se respaldan sus estudios. *la búsqueda de artisticidad de la obra como intransigente coherencia ideológica y en consecuencia política y una búsqueda contemporánea lucida y angustiada del arte y de la arquitectura de la era de la tecnología industrial.*

En los *Ideales de la arquitectura moderna, su evolución 1750-1990*, Peter Collins plantea entre otras cosas las siguientes: *Trabajos de este tipo no pueden evitar una limitación inherente al ocuparse ante todo de la evolución de las formas más que de los cambios de ideales que la produjeron.*

Es la idea de cine pueden hallarse formas mas precisas lo que crea la arquitectura de una época.

Piensa las formas intuitivamente e intenta justificarlas racionalmente, se produce así un proceso dialéctico regido por lo que podremos llamar la teoría de la arquitectura, que sólo puede ser estudiada en términos éticos y filosóficos.

El tipo de historia necesario es el que César Daly, hace un siglo, llamó HISTORIA FILOSÓFICA DE LA ARQUITECTURA.

La tarea del historiador no es saber lo que hizo la gente, sino en entender lo que pensaron, escribió R. G. Collingwood en su Idea of history.

Propósito de este libro también es el ser una historia de la arquitectura en sí.

Se intenta ... abrir paso a una auténtica filosofía arquitectónica en el espíritu del verdadero eclecticismo. DIDEROT. 1755.

Stanislaus von Moos presenta su libro titulado *Le Corbusier* bajo dos aspectos fundamentales:

Este libro no es relato de un EX-COMBATIENTE. Ha sido escrito por un historiador, nacido medio siglo después que Le Corbusier. Por tanto? se propone ofrecer no un in forme apologético del GRAN MAESTRO, sino un estudio crítico de su obra.

Y el otro argumento dice que esta obra sigue siendo lo que se proponía ser en las ediciones anteriores, es decir, un comentario histórico de los ocho volúmenes de la OUVRE COMPLETE basado en los escritos de Le Corousier y en las informaciones que he podido recoger con ayuda de muchos de sus amigos y colaboradores.

En el caso de Jürgen Joedicke autor de *arquitectura contemporánea* se establecen pocos rangos generales sobre su posición que se excusa al exponer que *al no ser un historiador profesional de la arquitectura, este texto parte desde la óptica de un profesional que ejerce su actividad y que es un observador atento, tanto de obras como de escritos.*

Piensa que cuanto más se acerca la evolución al final de la primera década del siglo XX, tanto menos inadvertidos resultan los rastros de lo nuevo recientemente aparecido. Pero también se producen retrocesos.

Charles Jencks en su *movimientos modernos en arquitectura* ubica como antecedentes de sus estudios los siguientes hechos:

la teoría de la arquitectura o se ha vuelto historicista o evolucionista".

Plantea como método de análisis lo que denomina MULTIVALENCIA que se sustenta en cuatro variables:

- 1.- la creación imaginativa,
- 2.- la combinación original de elementos,
- 3.- la relación entre los elementos que es causa de esta creación y
- 4.- la modificación entre sí.

Es de considerar también la relación que establece el mismo Jencks con respecto a Karl Popper y su obra, entre las cuales habría que destacar "*miseria del historicismo*" y "*la sociedad abierta y sus enemigos*".

Collin Rowe destaca en su obra "*manierismo y arquitectura moderna*", la cual es una recopilación de sus ensayos, la cual debió haberse publicado en los años sesenta, pero que a pesar de ello aún tienen vigencia.

Dirá también que *los arquitectos modernos todavía no han aclarado cual es su relación con esas ideas* (las del siglo XIX).

En el caso de Norbert Huse lo que realiza en su libro titulado *Le Corbusier* es una monografía, en la cual se trata de compendiar los elementos más característicos y desde una óptica más reciente.

Juan Pablo Bonta en su *Sistemas de significación en arquitectura* plantea los elementos por los que va a regirse en la elaboración de su trabajo, citando así algunas observaciones como, *el significado en arquitectura y arte posee su propia realidad, independiente de las realidades creadas que componen las obras*, además el hecho del *significado que tiene una realidad social y cultural* y lo que pretenderá es *descubrir consistencia en el ámbito de los significados es preciso comenzar por separar las dimensiones del significado y la realidad física*.

Por su lado Alan Colquhoun en su *arquitectura moderna y cambio histórico* se ubica en la *esperanza de poder aplicar a la arquitectura los conceptos asociados a la teoría de los signos desarrollada por los filósofos pragmatistas americanos, por la lingüística estructural de Saussure y por la corriente contextualista que representa Popper y Gombrich*.

También reconocerá que *esta posición está incluida también por conceptos derivados de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer y de la psicología de la Gestalt*.

Paolo Portoghesi plantea en su libro *después de la arquitectura moderna*, algunos referentes que deben ser anotados respecto a su posición:

Plantea que deberá considerarse la *historia de la arquitectura como historia de cosas que viven fuera y dentro de nosotros*, por lo que afirmará que *ya es tiempo de oponer al viento del progreso el dique de la conciencia, a la vorágine sin fondo, una nueva figura del equilibrio*, vislumbrando un peligro o alertando respecto a que...*el hombre revuelve recuerdos y cosas con la ingenua falta de prejuicios de la infancia feliz*.

Se observa la clara influencia declarada por el mismo Walter Benjamin y de R. M. Rilke.

Y por último citaremos el trabajo monográfico que sobre *Mies van der Rohe* hiciese David Spaeth, en el cual se trata de realizar uno de los últimos recorridos sobre la obra y vida de un autor, lo que no hace más que confirmar aquella frase de Aristóteles que expresa que ***el ser se dice de muchas maneras...***, pareciera que todavía quedan algunas otras maneras por ser descritas, y por tanto sigue realizándose trabajos de esta índole, no sabemos hasta cuando.

De esta manera hemos concluido el recorrido que sobre los diversos autores que nos ocupan, para conocer sus argumentos y posiciones y poder realizar un conocimiento más íntegro de la temática que nos ocupa.

4.3.-La crítica como potenciador estilístico.

Hemos podido observar a lo largo del trabajo el hecho de tratar de apoyar el relevamiento y sujeción que deben tener los proyectos arquitectónico a cierta tendencia predominante; o a algún gusto particular que se encuentre, en aquellos momentos en que se realice en la cima de la moda y así crear una atmósfera de potenciación que indique la característica de determinada época.

En vista de esta circunstancia anteriormente descrita se ha decidido realizar una observación detenida sobre distintas actitudes realizadas por los críticos respecto al tema que nos ocupa.

En el caso de Hitchcock y Johnson, al estar ellos propiciando la homogenización de un nuevo estilo procuran observar en el trabajo de Wright su idea de *siempre comenzar de nuevo*, su *búsqueda de un nuevo estilo*, que no coincide de ninguna manera de la apreciación que sobre el estilo poseía Wright, cuando decía que *El estilo, como estilo sin otro objeto que sí mismo, todavía está por llegar a la arquitectura moderna en este mundo. Pero nunca deberíamos dejarnos apresurar, ahora en América, en las garras de UN estilo.*

Con respecto a Le Corbusier consideran que *la vehemente propaganda con la que le Corbusier colabora en la revista L'esprit nouveau (1920-1925) hizo que su influencia fuera más importante, y que la aparición del nuevo estilo fuera más conocida.*

Se agregará por otro lado que *sin embargo, como hemos visto, ni fué él el cínico innovador ni puede decirse que el estilo que surgió a partir de 1922 fuera particularmente suyo. El lo cristalizó; lo dramatizó; pero no fué el único en crearlo.*

Por último dirán con respecto al mismo autor que *el estilo no surgió de una cínica fuente, sino que tuvo un origen muy extendido. Los escritos de Oud y de Gropius, y en mayor medida los de Le Corbusier, unidos a la frecuente publicación de sus Proyectos de esa época, lograron extender por todo el mundo los principios del nuevo estilo.*

Pero acaso habrá que recordar la afirmación de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* cuando decía. *La arquitectura no tiene nada que ver con los ESTILOS. Los Luis XIV, XV, XVI, o el gótico, son, con respecto a la arquitectura, lo que una pluma en la cabeza de una mujer, a veces resultan lindos, pero no siempre. La arquitectura tiene destinos más serios. Susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad.*

El mismo Le Corbusier se referirá en otro apartado del mismo libro que *los ESTILOS -porque es necesario tener algo- intervienen como el gran aporte del arquitecto en la decoración de las fachadas y de los salones, son las degeneraciones de los estilos, el desecho de un tiempo viejo.*

La referencia que realizan los autores respecto a Mies van der Rohe lo hacen diciendo que *este progresó hacia el nuevo estilo más lentamente que Gropius -al menos al principio-.*

En cuanto a Mies van der Rohe el no se refirió específicamente a la situación y caracterización de un estilo pero sí tenía clara la diferenciación de nuestra época respecto de las anteriores, y de la expresión que debía tener en tanto a la propia estructura que representa y que vive temporalmente.

Nikolaus Pevsner dirá en 1936 con respecto a Wright, que este es el *iniciador del estilo del siglo* y que *se acerca más al estilo de hoy (1936), siendo además la "eterealización de la arquitectura, ... una de las características predominantes del nuevo estilo.*

El mismo autor con respecto a Le Corbusier recordará la intencionalidad de sus escritos, pero en cuanto a las caracterizaciones del estilo dirá en forma por demás genérica que *los arquitectos como los clientes deben saber que la realidad de hoy (1936) tal como la de 1914, puede encontrar*

su expresión completa únicamente en el estilo creado por los gigantes de ese por ahora pasado distante.

Sigfried Giedion en su obra *Espacio, tiempo y arquitectura* consideraba también que *la arquitectura no es únicamente una cuestión de estilos y formas*, por lo que su apreciación respecto a la obra de Wright radica a su producción individual y a unos escritos para el cual la definición de su trabajo el considera que *hablada no era posible y que debía ser revelada en su propia obra.*

Siendo la característica predominante del trabajo de Giedion el de la auscultación o determinación estilística, con respecto a Le Corbusier realiza un trazo de una amplitud considerable, potenciando su énfasis en el *espacio*, que era propiamente el estudio que a él le interesaba.

En 1940, J.M. Richards en su trabajo *Introducción a la arquitectura moderna* en el cual las apreciaciones que se hacen ingresa dentro del ámbito de lo general al observar las caracterizaciones realizadas por Le Corbusier en su obra y en sus escritos, considerando el no haberse comprendido la intención de dicho trabajo, ni de su obra.

Con respecto a Mies van der Rohe, considera sus obras como *obras maestras de ingeniería exacta*, y cuyo énfasis estaría dado por *la sutileza de la proporción y la precisión mecánica del acabado.*

En el trabajo monográfico realizado por Henry-Russell Hitchcock a propósito de una exposición sobre Wright en el cual se trata de presentar una imagen sobre el manejo de los materiales y de su propia naturaleza, en cuanto es utilizada por Wright.

Zevi publica su libro *Saber ver la arquitectura* en 1948 que pretende *compendiar y esclarecer los resultados críticos más recientes* y al mismo tiempo responder ante la *exigencia de un nuevo planteo crítico.*

Lo que a pesar de sus declaración de intenciones no hace más que realizar una re-semantización de diferentes estudios anteriores, es decir adjudicar otros nombres o adjetivaciones a otras precisiones ya hechas, con respecto a la producción de Le Corbusier.

Arthur Drexler publicará una monografía sobre Mies van der Rohe en 1959, en la cual tratará de resaltar la propuesta de orden *filosófico, mas que de carácter estético*.

También intentará Drexler la contribución constructiva de la obra de Mies, como su herencia de la escolástica de Santo Tomás.

Gillo Dorfles en su trabajo *la arquitectura moderna* de 1954, considera a Wright como *el patriarca ligado a un gusto y a un estilo.*

También considera que en Le Corbusier *a pesar de todo ello (de sus postulados teóricos) perdura la inmensa herencia ESTILÍSTICA de su mensaje.*

Reyner Banham en su libro *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* de 1960, en la cual trata de realizar un despiece sobre la obra escrita de Le Corbusier y sobre todo de *VERS UNE ARCHITECTURE* a la cual contrapone los diversos aspectos por él estudiados, en donde la consideración aunque soslayada literalmente se encuentra presente de manera subrepticia o tal vez inconsciente.

En 1960, Peter Blake presenta su libro *Maestros de la arquitectura*, e indica de manera preliminar *las dificultades iniciales a las que estuvieron sometidos los arquitectos para definir el ESTILO*, para estas obras que respondían a nuevos conceptos.

Intenta Blake dar un recorrido de la obra de Wright más en el campo de la alegoría, y de la utilización de conceptos de la mas diversa índole, en donde se trata de resaltar la naturaleza, el

medio y otras tantas cosas. Pero en un rango de interpretación que se distancia de la intención original de su autor.

En cuanto a Le Corbusier, intenta la presentación de la obra escrita y la reduce a toda una caracterización del pensamiento francés al interior quizá de lo que se podría considerar una suerte de provincialismo tipo cartesiano.

Para Blake, a pesar de que a Mies van der Rohe se lo pueda considerar como una persona muy concisa en sus opiniones y no propiamente un teórico y que realmente sus propuestas constituirían una interpretación de sus posturas, aunque existiesen críticos que dudaban de que Mies pueda construir todo lo que predicaba.

En 1960 se publica una monografía de Françoise Choay sobre Le Corbusier el cual indicaría que *para Le Corbusier, el teórico, las consecuencias lógicas del esqueleto, independientes se llamen: plano libre, columnas-base, pared de cristal con brise-soleils integrales y terraza a la altura del tejado o azotea*; con lo que se observa que es una de sus caracterizaciones morfológicas y no precisamente una tipologización del mismo.

En 1965 Giulio Carlo Argan presenta su libro *Proyecto y destino* en el cual al interior de una posición ideológico-política, realiza su analítica de Wright, refiriéndolo a su contexto de país y su idea de democracia, soslayando cualquier símil de caracterización con el estilo o cualquier otra manifestación aproximativa.

Cuando se refiere a Le Corbusier, Argan solo trata el dilema suscitado al rededor de la iglesia de Ronchamp, no tratándolo al interior del ámbito de la tipología, pero que nosotros consideramos que lo que se discute es precisamente aquello, al no responder esta a la tradicional edificación de las iglesias católicas-cristianas.

Para Peter Collins en su libro de 1965, Frank Lloyd Wright aunque no precisamente en el ámbito del estilo piensa que la idea de orgánico significaba demasiadas cosas, como: *forma de plantas, cristales, la posibilidad de, crecimiento por suma asimétrica, etc,...*

Releva Collins de Le Corbusier al interior de una idea que aproximó a los arquitectos a una tipologización, fué aquella que consideraba un slogan: *Una casa es una máquina de habitar, ejerció una poderosa influencia en el deseo del siglo XX de adoptar analogías mecánicas.*

Para el Pevsner de los *orígenes de la arquitectura moderna y del diseño* la obra de Wright -a la edificada se refiere- *no es por entero un logro estético.*

Para el Banham de la *Guía de la arquitectura moderna*, la práctica realizada por Wright *apenas si se puede clasificar como arquitectura moderna en cualquiera de sus estilos*, interesante sería entonces el conocer la clasificación que de estilos posea Banham, o las, caracterizaciones que a ellos se correspondían.

En 1968 Stanislaus von Moos presenta un amplio estudio sobre Le Corbusier, el cual al cubrir un amplio espectro de su obra, y dada la importancia que hemos dado nosotros a la fase conceptual del mismo, aún en ella se pueden vislumbrar ciertos atisbos alrededor de la *estética del ingeniero* y de las maneras en que ellos conciben su práctica.

Jürgen Joedicke en su libro *Arquitectura contemporánea* de 1969 postulará respecto Wright que plantea una *arquitectura cuya forma se origina de modo parecido a la de la naturaleza, en el cumplimiento de su realización*, pero que *nada tiene que ver con la imitación de las formas de la naturaleza.*

Joedicke dirá que *Le Corbusier concibe la arquitectura tal cual se tomó hasta entonces, como una creación de espacios y formas que se hallan distribuidos según determinadas leyes.*

En el caso de Giulo Carlo Argan y su trabajo el *arte moderno* de 1970, considera *un error en el organicismo de Wright... la manifestación incontrolada de los instintos para el BRUTALISMO de la forma.*

Con respecto a Mies van der Rohe, Argan comentará diciendo que *opina que el rascacielos no es la explotación intensiva del terreno urbano; es una CASA TRANSPARENTE que llega hasta el cielo, utopía expresionista y neo-romántica de los NOVEMBRISTAS, morada del hombre que no tiene nada que esconder, símbolo de la conciencia pura, de la vida consagrada a un ideal.*

Banham en su *guía de la arquitectura moderna* dirá con referencia a la arquitectura de Le Corbusier que *las cualidades de esa arquitectura se establecían mediante la confrontación de la tecnología de la era de la primera máquina con la arquitectura de la antigua Grecia.*

Banham se siente sorprendido al decir que *raro es el maestro que, como Mies van der Rohe, haya dado una larga, detallada y técnicamente impecable explicación de las diversas características de sus edificios para concluir diciendo:... de manera que ésa sería una buena razón para hacer eso ... ¡Pero ahora voy a dar el motivo real por el que lo hice!*

En el Jencks de *Movimientos modernos en arquitectura* de 1973 piensa con respecto a Wright que *su propuesta de una arquitectura orgánica, es una "contraposición al método de diseño de la Beaux arts. Afirmaría más adelante que en su época de juventud hubiera rechazado obras de su última época, si hubiera tenido oportunidad de verlas; en lo cual se vislumbra todo el deseo de una modelística de carácter ejemplificador como un deseo fundante alrededor de su obra y que pueda emularse.*

Jencks, con respecto a Le Corbusier dirá que *difícilmente hay un proyecto en toda la obra (yo no he, podido encontrar ninguno que no tenga alguna justificación racional.*

Se referirá también al hecho de que *su lema LA UTILIDAD ES BELLEZA, o incluso LA UTILIDAD LO ES TODO, estaban sacados en un criterio tan indemostrable y arbitrario como su propia preferencia por la composición o por las líneas reguladores.*

Indicaría Jencks con respecto a Mies van der Rohe que *la forma no puede tener integridad sino se relaciona con la función o con la técnica, y el espíritu del siglo está tan motivado por el idealismo democrático como por el elitismo platónico, enrumbando de esta forma toda una aventura de análisis teñida con una aparente dosis de intelectualismo criticista y con un acento de semantización que agudiza la crisis, que tal vez no exista.*

En la reedición de la *Guía de la arquitectura moderna*, de Reyner Banham de 1975, se trata de realizar una última revisión de los conceptos emitidos por Le Corbusier en *VERS UNE ARCHITECTURE*, sobre todo aquel que tiene relación con la idea de que *la casa es una máquina de habitar*, procurando así dar dos interpretaciones que mediaticen la postura asumida en contra de ella, pero observándose que en esta se pretende reafirmar el indicativo de una propuesta de tendencia técnico-positivista, restando así la posibilidad de establecerse al rededor de una poética nueva y diferente en la arquitectura que se postula, y nutrida esta de cierta base metafórica que pretende enriquecer la formación de nuevas sintaxis y gramáticas proyectivas.

Collin Rowe en su libro *Manierismo y arquitectura y otros ensayos*, procura dar una visión genérico y sintética de la problemática, en especial lo que tiene que ver con Le Corbusier y sus escritos, por lo que referirá, entre otros aspectos a la teoría por él expuesta solicita una cierta continuidad o relación con la época anterior, quizá para observarla en una relación antecedente-consecuente e imbuída de toda una línea de continuidad generativa

Considera la *OUVRE COMPLETE* como un tratado, similar a los de épocas anteriores, con lo cual se ingresaría en el campo de solicitud de una nueva dogmática que les permita repetir con ÉXITO las nuevas formas y así no tener ninguna dificultad en estas realizaciones.

Al interior de esta solicitud de dogmática se desarrollarán otras solicitudes como un posibilitante en el orden SENSTSTA que permita especular alrededor de las formas a proponerse, de tal manera que exija una clarificación de cada uno de los términos incluidos en su muy conocida frase de que la *arquitectura es el juego*

Así también de una óptica asociativa propia de los años setenta, procura encontrar manifestaciones en el orden de lo social, que permitan una justificación de una propuesta como la corbusierana en la cual venía dada de suyo, pero no como manifiesta intención aunque sea uno de los aspectos a satisfacer, sino como una invariante básica en la generación de la espacialidad, como elemento categórico de la arquitectura.

Norbert Huse publicaría una monografía sobre Le Corbusier en la cual se procurará delinear un rasgo general sobre la obra escrita y construida. Huse solicita a Le Corbusier *el establecimiento de un discurso progresivo* con lo cual se ubicaría en una posición de claro corte darwinista. También le pedirá la posesión de univocidad en su planteamientos, la cual no se podrá dar, ya que en Le Corbusier predomina la multiplicidad como rasgo característico de su propuesta y así de difícil convertimiento en dogmática.

Al interior de este cuerpo de solicitudes también pedirá la *exactitud en la definición*, y lo que se podría añadir a esto, es el hecho de que Le Corbusier no define, sino que conceptúa su posición y por tanto individual; y si es asumida por otros debe ser ésta interpretada, y postular nuevos giros morfológicos y nuevas concepciones como elementos generatrices de otras propuestas, diferentes y diferenciadas éstas, en definitiva otras.

Expresará también que en Le Corbusier *se potencia una estética de la percepción materialista-sensualista*, con lo que quizás se esté estipulando un COSISMO, que consideramos no propio de la propuesta corbusierana.

Juan Pablo Bonta presentará en 1977 *Sistema de significación en arquitectura* el cual de unos puntos básicos planteados por él y del relevamiento de textos ya realizados por otros procurará ubicar el diverso significado que han poseído las obras de arquitectura en este caso la de Mies van der Rohe.

Objetará Bonta la arbitrariedad por la que se rigen muchas de las críticas e historias de la arquitectura en la emisión de sus juicios y apreciaciones, aunque deberá considerarse los diversos contextos y épocas en que fueron realizadas y de las posiciones personales de sus intérpretes.

En 1978 Alan Colquhoun publica su *arquitectura moderna y cambio histórico* la cual bajo un lineamiento croceano expuesto por el mismo autor, e influido por otro lado de Cassirer y la psicología de la Gestalt.

Inscribirá su crítica en un campo que la sitúa como una apreciación de la obra corbusierana en el de la metáfora, como de la poética, de la tecnología también como metáfora, todo ello dentro del ámbito del paradigma.

Será interesante su observación al decir éste que *este tipo de edificación (edificios industriales) sugiere para Le Corbusier un nuevo tipo de arquitectura consciente, pero no es EN SI MISMO esta arquitectura*, por supuesto no se trataba de establecer ninguna mimesis, pero sí observar las mas claras aplicaciones que ésta había tenido y la optimización que de ellas se había logrado.

Colquhoun dirá que Mies *enseña un estilo, un estilo que contiene cualidades universales y lecciones profundas, pero que a menudo parece inadecuado para hacer frente a las demandas espirituales y operacionales de nuestro tiempo*, con lo que cabría decir que en cuanto estilo, lo que pretende enseñar Mies van der Rohe era lo que él hacía y sabía hacer, fuera de que estemos de acuerdo o no con él, que aquello sería otro asunto.

Paolo Portoghesi en 1980 presenta *Después de la arquitectura moderna*, en la que presenta de manera bastante somera algunos datos relativos a Wright, con respecto a sus formulaciones teóricas a las cuales consideraba de frágiles y de la dificultad que siempre ha existido de traducir en fórmulas verbales en arquitectura, por lo que se pudiese realizar consideraciones mas exhaustivas y exigentes con respecto a este planteamiento y sus verdaderos matices.

Con referencia a Le Corbusier anotará *la asimilación de la arquitectura a los objetos de uso y de su definición de la casa como una MAQUINA PARA VIVIR*, toda una relación conceptual propia de los años veinte y que no se le puede solicitar una permanencia AETERNUS, dada la dinámica con que cambia el mundo y los avances tecnológicos.

Philip Johnson en un libro publicado en 1979 *Escritos* y que reúne una serie de ensayos dirá de manera muy amplia el margen que cubren las definiciones de Le Corbusier y su incidencia en su obra construida.

Considera molesto las citas que pretenden manipular el pensamiento de Le Corbusier con respecto a su primera época y que sólo tratan de distorsionar y que aquello en donde realmente a influido es en la consideración que cada arquitecto debería tener *su propia definición*, lo cual permitiría a cada uno posicionarse en algo que se crea personalmente, y no en algo que dijeron muchos y que se puede alternar de acuerdo con el estado de ánimo de cada día.

En 1985 se presentará otra monografía sobre Mies van der Rohe en la cual David Spaeth, procurará dar una visión tan amplia que abarque los aspectos personajes de la vida de Mies.

Así asimilará en su estudio aspectos relativos a la relación ciencia-técnica, cultura-estética, simplicidad-complejidad, entre otras. Subraya la necesidad de evitar el uso de términos como los de ARQUITECTURA-DISEÑO y en su vez utilizar los de ESTRUCTURA-BAUKUNST que eran los propios y con lo cual se podría llegar a significar la verdadera intención de Mies van der Rohe.

Será preciso observar la caracterización que del término ESTRUCTURA que en Mies poseía una importancia básica, así como el problema de lo tecnológico como bases sustentantes de toda propuesta formal practicada por Mies.

Para Spaeth, Mies van der Rohe había logrado desarrollar incapacidad de poetizar con la técnica, hasta el punto de considerar al Seagram building como *símbolo y metáfora de su época*, dentro de estos presupuesto se desarrolla los estudios de Spaeth, así como también todas aquellas razones argumentales que hemos tratado de esbozar a lo largo de todo el capítulo, procurando guardar un orden cronológico en la aparición de los diversos autores, respecto a los tres arquitectos que nos ocupan en el presente trabajo y en el estudio de una posible relación tipológica o de alguna consideración similar que esté implícita en los diversos análisis.

4.4.- Historia: discurso y lenguaje

De lo que se procurará en este apartado será el observar de manera muy definida los usos de lenguaje que utilizan los historiadores como elemento básico para la evaluación de determinada actitud o discurso planteado por los autores de nuestro estudio, en definitiva los recursos de evaluación a los diferentes planteamientos utilizados por Wright, Le Corbusier o Mies van der Rohe.

ZEVI, Bruno. Historia de la arquitectura moderna.

F. LL. Wright.

.. de los textos de Wright, surge dinámicamente, del interior al exterior, rehuyendo figura perimetrales cerradas, echando raíces en el suelo, favoreciendo un diálogo entre objeto y paisaje.

Lo orgánico: término que está preñado de sobreentendidos que es preciso desvirtuar.

Poética orgánica... una significado moderno... no tiene nada en común con ese tipo de proyecciones con las que guía y domina el edificio.

... término orgánico como un atributo que se funda en una idea social, no en una intencionalidad figurativa... una arquitectura encaminada a ser antes que humanística humana.

Todos los enunciados de Wright parten del espacio y se cierran en la exploración de su dinámica temporal.

Sería difícil encontrar un ejemplo de la intuición profunda de Husserl, mas claro, más evidente, más convincente que en la obra de Wright.

LE CORBUSIER.

Cuando Le Corbusier repite que los auténticos arquitectos del siglo XIX son los ingenieros, el asunto mecanicista alcanza un nivel exasperado, aun cuando saludable, pasando por alto cualquier otra aportación cultural.

Le Corbusier dicta unos axiomas simplista y busca unas leyes geométricas elementales.

La necesidad de plantear reglas implica una componente intelectualista de matriz... reafirmado por los ensayos recogidos en VERS UNE ARCHITECTURE.

Cuando Le Corbusier dice que la arquitectura es el JUEGO SABIO, CORRECTO Y MAGNIFICO DE LOS VOLUMENES BAJO LA LUZ... juicios perentorios, en los que aflora la inclinación al purismo.

Para él.. el valor está en la idea, no en una argumentación abierta, en la forma absoluta y no en la dinámica formadora.

En la abrumadora producción de Le Corbusier es fácil indicar momentos en los que prevalece el teorema sobre la inspiración.

La vanguardia se limita a emitir manifiestos basados en pseudo teorías científicas y visuales, no hay posibilidad de sintetizar arte e historia.

MIES Van der ROHE.

Sus escritos son escasísimos.

Durante el período europeo, poco los edificios, pero todos sin excepción poemas, durante el americano, afirmación a gran escala de una prosa rigurosa por encima de toda medida.

Si el epigrama LO MENOS ES MAS asumía una función moralizadora dentro del clima del Existenz-Mínimum, pierde su significado al ser aplicado a obras costosas y monumentales.

Mies propaga en los Estados Unidos una maravillosa prosa, sólo al final esterilizada en el organicismo.

Mies es el arquitecto más representativo de aquella inmensa corriente mesiánica que es la arquitectura moderna.

La desnudez, las casas blancas, la reducción empobrecedora del lema LO MENOS ES MAS, el gusto por el diagrama de una buena parte del racionalismo europeo se encuentra muy lejos, por consiguiente de las asunciones orgánicas.

Consigue el éxito aunque dentro del ámbito de un ascetismo signado con el epigrama LO MENOS ES MAS, que lleva a planteamientos prismáticos, no espaciales, cerrados y estáticos, a veces dentro de la perspectiva y, en el Seagram, sustancialmente clasicista.

En Zevi se puede apreciar perfectamente el protagonismo y rol de héroe que representa la figura de Frank Lloyd Wright, para el cual todos los juicios de valor son enteramente positivos y adjudicándole calificativos que realzan sus principios y su imagen. Agrega que deben "limpiarse" los sobreentendidos del término orgánico para no ser oculto, ni desvirtuado.

Para Zevi lo orgánico está revestido de una sustancia social, que instaura una idea humana y todo ello producto de que tales enunciados parten de "*espacio*" y de la "*dinámica temporal*", conduciéndolo por este camino a ser el representante o intérprete arquitectónico de la filosofía fenomenológica de Husserl, un autor al que quizá no leyó, ni se enteró de que iban sus planteamientos.

Cuando este mismo autor, Zevi, se refiere a Le Corbusier, dice que sus "*axiomas son simplistas*" que los planteamientos de sus ensayos "*plantean reglas que implica una componente intelectualista de matriz renacentista*", digamos caso Vignola, Alberti o Milizia, agregará que aquello del... juego sabio y correcto..., son juicios perentorios, ya que no poseen ni una argumentación abierta, ni una dinámica formadora.

Expresaré, que existe "*momentos en los que prevalece el teorema sobre la inspiración*" ajustado todo esto a la idea de que "*la vanguardia se limita a emitir manifiestos basados en presuntas teorías científicas y visuales*" se referirá acaso a los estudios de Pavlov, Freud o Jung.

Reconoce Zevi que los escritos de Mies Van der Rohe son escasísimos pero no tanto de cifrarlos en lo que él denomina "*epigrama*" como el MENOS ES MAS, a lo que se reduce su análisis, consistiendo este en convertirse en un moralizador dentro del "*existenz minimum*" le adjudicará ser el "*poseedor de una maravillosa prosa*".

Por otro lado volverá a insistir en la reducción empobrecedora del lema LO MENOS ES MAS, lo cual lo llevaría a "*planteamientos prismáticos, no espaciales, cerrados y estáticos*".

BENEVOLO, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna.

F. LL. WRIGHT.

El adjetivo orgánico se aplica a cualquier forma de organización donde se tenga en cuenta este principio.

No merece la pena analizar estas afirmaciones teóricas saturadas de una abstracción propia del siglo XVIII.

Discontinuidades pueden atribuirse a la abundancia de producción de wrigth.

Portador de un mensaje a aceptar o a combatir; la arquitectura orgánica, considerada como alternativa del movimiento moderno.

LE CORBUSIER.

No tiene tras de sí una preparación cultural directa.

El peso enorme de sus iniciativas y trabajos se apoya en definitiva sólo en la coherencia de su temperamento individual.

La resonancia de toda su obra, es siempre excepcional.

El gran mérito de Le Corbusier ha consistido en comprometer su incomparable talento en el campo de la razón y de la comunicación en general. No quiso imponer, sino demostrar sus tesis.

Meditaciones teóricas en el pequeño volumen (Hacia una arquitectura).

Volver a descubrir su significado nada efímero después de mucho tiempo.

Le Corbusier cultiva la idea de una arquitectura demiúrgica, donde la mayoría está regulada por la acción ilustrada de una minoría.

MIES Van der ROHE.

Es ajeno al empeño teórico y permanece fiel a su compromiso individual a veces en el estilo epigramático que le es propio.

Ciertos razonamientos de Mies son muy personales y que tomados al pie de la letra, pueden ser muy peligrosos.

En el pabellón de Alemania en Barcelona, ofrece una especie de demostración teórica del método moderno de composición arquitectónica.

Él repetía su lema MENOS ES MAS, de hecho era capaz de reducir cada problema de su mínima expresión, a lo esencial.

La óptica con la que Benévolo se enfrenta a estos autores están demarcados en el caso de Wright por no dar demasiada importancia al "adjetivo orgánico" ya que "este se aplica a cualquier forma de organización".

Piensa no dar importancia a sus afirmaciones teóricas ya que están saturadas de una "abstracción propia del siglo XVIII".

Opina que el mensaje de Wright es para "aceptar o combatir", ya que se lo puede considerar como "alternativa del movimiento moderno".

En el caso de Le Corbusier dirá que este el "no tiene tras de sí una preparación cultural directa" insinuando de esta manera cierto desconocimiento o ignorancia de la arquitectura, pero que a pesar de ello se basa en una "coherencia de su temperamento individual".

Se deberá reconocer en Le Corbusier el haber "comprometido su talento en el campo de la razón" y lo que el trataba era de "demostrar sus tesis", por lo que considera que VERS UNE ARCHITECTURE como unas "meditaciones teóricas" en las cuales se intentará "descubrir su significado nada efímero". Dentro de este contexto se podrá relevar "la idea de una arquitectura demiúrgica".

Cuando se refiere a Mies van der Rohe considera que este es "ajeno al empeño teórico" y retoma la idea de "epigramas" sugerida por Zevi con respecto a sus planteamientos, considerando que "ciertos razonamientos de Mies son muy personales" y que "tomados al pie de la letra son muy peligrosos".

Considera que el Pabellón de Alemania de 1929 es una "especie de demostración teórica" y que cuando se refiere al MENOS ES MAS es la revelación de lo "esencial" de una obra y no en un minimalismo reduccionista como en el caso planteado por Zevi.

SHARP, Dennis. Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX

F. LL. WRIGHT.

In the cause on architecture... la práctica de la arquitectura hundía sus raíces en la relación forma-función y de su indispensable conexión con los aspectos orgánicos de la naturaleza...

Los edificios construidos... le daban la oportunidad de consolidar sus teorías sobre el funcionalismo orgánico.

Defendió la unicidad de su idea orgánica.

La causa interior de toda causa y efecto.

Se podrá observar que la lectura preferente sobre la obra de Wright en la cual trata de potenciar su contenido teórico a parte del morfológico, dando someras explicaciones como decir "la relación forma - función y los aspectos orgánicos de la naturaleza".

Continúa con el ejemplo de Zevi y de Benévolo al considerar aquella edificación le daba oportunidad de consolidar sus teorías, pero sin realizar ninguna lectura explicativa para sustentar tal tesis. Destaca también el hecho de que Wright "defendió la unicidad de su idea orgánica" tan sólo citado esto como una mera referencia y la potencialidad de la "causa interior" con ello esboza

el relevamiento de los postulados de Wright, que en el caso de las obras de Le Corbusier y Mies van der Rohe son dejados de lado por una referencia de analítica formal - compositiva.

DE FUSCO, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea.

F. LL. WRIGHT.

Arquitectura orgánica... actitud cultural peculiar y autónoma.

Algunas características de aquella simbología psico-fisiológica teorizada por algunos autores de la empatía (einführung).

Poética de Wright... encuentra una correspondencia exacta en la teoría europea, en la RAUMGESTALTUNG de Smarsow.

En la naturaleza abundan las formas curvilíneas pero las de Wright carecen de la fluidez cóncavo-convexo de las formas naturales.

Capacidad de recoger y de apropiarse de los logros del mejor racionalismo.

Uno de los valores principales de la obra de Wright es el sintáctico y no menos que el morfológico.

Faltaría ahora por explicar toda su obra teórica, sus teorías (que son en cualquier caso auto biográficas)

LE CORBUSIER.

En Le Corbusier, la simultaneidad es completa entre las formas arquitectónicas surgidas con el hormigón armado y las de su pintura.

Le Corbusier, siendo pintor, escultor y arquitecto, experimenta personalmente el empuje que dió a la arquitectura la vanguardia figurativa.

Le Corbusier se introduce como pintor y teórico de la vanguardia.

El purismo fué un movimiento de vanguardia, pero no tanto por sus valores lingüísticos como por su asociación con el Esprit Nouveau.

La vanguardia de Le Corbusier surge impregnada de una actividad positiva.

La villa Savoye, realizada en Poissy entre 1929 Y 1931, es una obra en que Le Corbusier aplica íntegramente sus famosos cinco puntos, demostrando al mismo tiempo la variedad que puede obtenerse aun respetando esa normativa.

MIES Van der ROHE.

La propia enumeración de los elementos que componían la construcción (pabellón) puede deducirse cuánto debía al código neoplástico la obra que analizamos.

Sintetiza muchos de los aspectos lingüísticos del Movimiento Moderno... aunque sea completamente reinventado.

... haber sabido llevar a la práctica una síntesis de aquella configuración que hemos mencionado del perímetro y del área, entre el exterior y el interior, entre la geometría y la naturaleza orgánica de los materiales, entre el neo-plasticismo y clasicismo.

Para De Fusco el análisis que realiza de la obra de Wright lo lleva desde varios aspectos entre ellos releva el hecho de considerar la "arquitectura orgánica... actitud cultural - peculiar y autónoma" en lo que sería una manera muy americana de proceder, a lo cual estaría, reunido el esfuerzo de establecer una correlación entre América y Europa, estableciendo una correspondencia con la "simbología psico-fisiológica de la empatía" por un lado y por otro con la "raumgestaltung de Smarsow".

Cuándo se refiere a la "carencia de la fluidez cóncavo-convexa de la obra de wright, da la impresión de exigir una relación mimético-simbiótica de carácter biológico-vegetativa, y no se intenta la aprehensión de la "idea de naturaleza" de Wright en la que iría implícito" el de suyo del objeto, lo que le es propio, lo que le viene dado", que está explicitado en sus escritos, por lo cual el dice que "es necesario explicar toda su obra teórica", en lo que se puede ver el tipo de análisis preferente dentro de la estructura reductiva planteado por él, y por el pretender forzar las obras a una correspondencia con "teorías estéticas europeas" de la cual él ha realizado estudios y que quizá no tengan mucho que ver con la práctica, de la arquitectura en tanto que concepción estética se espere de ella.

Reconoce en la obra de Wright "*valores sintácticos y morfológicos*" lo cual ingresa dentro del corte semiótico de análisis, como técnica de conocimiento de los sustratos propio de la práctica de la arquitectura, en caso de que se pueda efectuar en toda su extensión y no tan sólo como un fenómeno de modo tal como ocurrió en la década, de los setenta y que pudieron dar como resultado análisis de mayor proyección, de no haberse confundido el objeto del análisis semiótico, como conocimiento de estructuras básicas de los objetos y no como práctica creativa.

Cuando De Fusco analiza a la obra de Le Corbusier se esfuerza por caracterizar la relación entre "*arquitectura y vanguardia figurativa*" por su actividad de pintor, escultor y arquitecto, y que por efecto de lo mismo, su relación con el purismo, en tanto que movimiento de vanguardia o efecto de la misma, vinculado al Esprit Nouveau (grupo cultural que editaría una revista del mismo nombre y de la recopilación de algunos ensayos, que se editará luego bajo el nombre de VERS UNE ARCHITECTURE).

Relevará por último el hecho de que considera la Ville Savoye como el elemento representativo en el que "*aplica íntegramente sus famosos cinco puntos*".

Prevalciendo en su efecto o d-efecto de formación, observará que "*el pabellón de Alemania... debe al código neo-plástico, sus elementos de composición*", lo cual desde un punto de vista figurativo parece adecuado, por lo que habría que preguntarse si a otros interrogantes abiertos se podría seguir tratando de prevalecer este criterio, en tanto que un análisis dinámico-dialéctico de las bases en que se apoya la obra ya sea para negar o corroborar, más allá, de un mero formalismo al que parece querer reducirse la práctica de la arquitectura, en tanto que crítica, historia, proyectación o edificación.

Con Mies van der Rohe, De Fusco continúa en su afán comparativo, pensamos para establecer la validez de la práctica arquitectónica, por lo que ahora tratará de ver la correlación entre la arquitectura de Mies y el código neoclásico, ejercicio reduccionista al que nos ha conducido desde tiempo ha, y no nos permite dejar ver más allá de la personificación de este particular modo de proceder.

En Mies van der Rohe reconoce la capacidad sintetizadora, ya sea de "*los aspectos lingüísticos del Movimiento Moderno... aunque sea completamente re-inventando*" o de los aspectos geométricos, interior-exterior, naturaleza orgánica de los materiales, neoplasticismo-clasicismo, como elementos bases y dicotómicos para el planteamiento de sus enunciados.

TAFURI, M. y DAL CO F. Arquitectura Contemporánea.

F. LL. WRIGHT.

Predispone una identificación inmediata de arquitectura orgánica con sociedad orgánica.

Todo elemento lingüístico anti-euro-neo (anticlásico) está llamado lógicamente a estar en su repertorio. El aristocrático redescubrimiento de la naturaleza... deja transmigrar la arquitectura al empuje de la superestructura.

Wright intenta en su lenguaje hablar al pueblo norteamericano de una nueva utopía.

Más directo descendiente de los ideales originarios de la nación, el más fiel intérprete de la American Democracy.

Los escritos de Wright... en manos de los jóvenes... sólo pueden parecerles herméticos o simplemente inservibles.

LE CORBUSIER.

Se precisa la actitud de Le Corbusier ante el problema tipológico, componente esencial de una nueva relación entre ciudad y arquitectura.

La MACHINE A HABITER es la burbuja que abre la poética alegórica.

Su especificidad se anula en la alegoría maquinista que Le Corbusier construye a partir de la precisión del concepto de moderno.

En Le Corbusier, la palabra arquitectónico regresa de ese modo a sus orígenes; acto de autoreflexión, fluctúa sobre lo real, dejando el signo de la conciencia enferma de un universo alto-burgués.

Mies van der Rohe.

En la utópica continuidad dialéctica del movimiento moderno no hay espacio para Mies van der Rohe. Tentativa para hacerle cómplice de tal mix tíficacdn, es una barrera que se interpone para la comprensión de su obra.

Esfinge impenetrable, enigmática expresión del retorno a lo clásico, del cual es la negación más radical.

Demostrar la apariencia de la complejidad para huir de la trivialidad en la que cae todo intento naturalista está en el origen de la simplificación de Mies.

Montaje de sienes que han perdido, sin nostalgia alguna, el universo de los significados.

Los espacios de Mies se convierten en aforismos, sólo el aforismo permite aislar con limpia claridad los límites del lenguaje de indicar la razón de las divisiones, de expresar una dialéctica que renuncia a toda conciliación.

Aforístico es el ensayo de 1923, el máximo de definiciones -la máxima claridad- está en la reducción LO MENOS ES MAS. Representar tales condiciones es posible sólo en el lenguaje que en el aforismo construye la forma para representar la dialéctica como contradicción continua.

Johnson hablará, de una filosofía del casi nada; lo cual hay que relacionar con los herméticos aforismos de Mies de LESS IS MORE, y de DIOS ESTA EN LOS DETALLES.

Volver a los orígenes del pensamiento de Mies. LESS IS MORE. tras la reducción a signos descarnados, está la búsqueda del valor.

Los valores (la cosa) no se mezcla con los hechos (el cómo), en lo cual es totalmente fiel al Wittgenstein del Tractatus Lógicus Philosophicus.

En Mies, la arquitectura alcanza así el límite extremo de su propia posibilidad, como las últimas notas sonoras del Doctor Faustus, la enajenación, que llega a ser absoluta, testimonio cínicamente la propia presencia separándose del mundo para denunciar la enfermedad incurable.

Aún cuando el libro de Tafuri y Dal Co "arquitectura con temporánea" puede entenderse como un "concierto a cuatro manos" en que cada par maneja su propia responsabilidad para el caso de nuestro análisis los haremos corresponsables de los juicios emitidos y por ello los nombraremos conjuntamente en tercera persona del plural, por lo tanto nos referiremos siempre a ellos.

Ellos indican que "Wright predispone una identificación inmediata de arquitectura orgánica con sociedad orgánica", para lo cual habría que conocer el trabajo de Wright titulado, "la ciudad viviente", la cual satisfecería de forma inicial, por decir algo, aquel ejercicio de sospecha.

Al interior de este ejercicio simplicisimus, se califica la posición de Wright en cuanto a su arquitectura, como la búsqueda de un repertorio "lingüístico anti-europeo (anticlásico)", para lo cual precisamente habría que recordar la herencia de la escuela de Chicago y sobre todo del "lieber meister" Sullivan, como sello identificador de su origen y la exhibición de su obra en Alemania.

Al interior de un análisis matizado por el discurso ideológico y del reconocimiento de las superestructuras (aparatos ideológicos de estado), indican que "el redescubrimiento de la naturaleza ... deja transmigrar la arquitectura al empíreo de la superestructuras" y continuando desde aquella atalaya consideran que "Wright intente hablar al pueblo americano de una nueva utopía", la de la naturaleza y la individualidad del sujeto que quizá no concuerda con la del sujeto social implícita en la ideología de los autores; agregando por otro lado la indicación de ser "el fiel intérprete de la american democracy".

Al no tener simpatía de ninguna índole hacia un arquitecto del "imperialismo norteamericano" como se solía o se acostumbra decir, concluye considerando "aquellos escritos de Wright ... en manos de los jóvenes... sólo pueden parecerles herméticos o simplemente inservibles", por lo que recurriremos a aquellas tres palabras indicativas, "parecerles", "herméticos" e "inservibles", a partir

de las cuales podríase realizar muchas aclaraciones, en tanto que posibilitantes de juicios de valor.

El enfoque con respecto a Le Corbusier difiere del hecho con relación a Wright y se centra en el aspecto morfológico y las caracterizaciones *"tipológicas, como componente esencial de una nueva relación entre ciudad y arquitectura"*.

Plantean que la idea de la *"machine á habiter es una burbuja (boule de soufflé)"*, quizá tan sólo se observa cierta dosis de espectacularidad verbal, sorpresa de sonidos carentes de contenidos que abre una *"poética alegórica, quizá es un poco sorpresivo este tipo de evaluación que exigiría realmente mayor precisión en la emisión de estos juicios y de la posibilidad de concordancia o correspondencia precisada en el concepto de moderno"*, probablemente nos surge una disyunción dentro del discurso que precisamente no es momento de tratarla, al no ser este objetivo nuestro trabajo.

Una última consideración sobre Le Corbusier estaría cifrada en objetar el hecho de que *"la palabra arquitectónica... como signo de la conciencia, enferma de un universo alto-burgués"*, con lo que se retoma el rumbo del ensayo desde las consideraciones particulares de sus autores.

En el caso de Mies van der Rohe lo ponen a salvo del movimiento Moderno y no lo contaminan, *"no lo consideran cómplice de dicha práctica y al cual declaran ser una esfinge impenetrable"*.

Observa que en Mies se da la mecánica de *"demostrar la apariencia de la complejidad para huir de la trivialidad"* y considerar sus edificios como un *"montaje de signos que han perdido, sin nostalgia alguna, el universo de los significados"* por lo que, aquellos *"espacios se convierten en aforismos"*, al que dan una definición aclaratoria para conducirla de esta manera a otro lugar donde pueda permanecer impenetrable y en donde aquel aforismo de *"MENOS ES MAS es la más clara reducción producto de su ensayo de 1933 al que consideran "el máximo de definiciones -la máxima claridad-"* y que se veía ejemplificada en aquella idea de Johnson en la cual se establece *"la filosofía del CASI NADA"* con gran significatividad.

Consideran oportuno el volver a la búsqueda del valor original de aquel pensamiento de Mies: *LESS IS MORE*, en donde se podría relacionar *"fielmente al Wittgenstein del Tractatus logicus philosophicus"*, por lo que consideramos un pretender extender prolongaciones sobre trabajos suficientemente reconocidos dentro del campo filosófico, que se ha dado en llamar el Positivismo lógico, precedido por B. Russell y continuado por A. J. Ayer; por lo que si estas aseveraciones no son suficientemente demostradas no harían más que generar escepticismo y duda, como fenómeno de reacción ante tal afirmación, no solo sobre la opinión presentada, sino sobre el trabajo original de Mies van der Rohe.

Tal es la impresión del pensamiento de estos concertistas a cuatro manos, que consideran que Mies ha llegado al límite extremo, y establecen una analogía con las *"últimas notas sonoras del Doctor Faustus"* ya sea sobre la novela de Goethe o de Thomas Mann, o sobre la composición musical que se realizó basada en aquella; de ahí que como punto culminante de su "cautivación", diríamos nosotros que se ha establecido ya la fase cautivante del máximo lirismo de unos espectadores por el creador de una obra, aunque en el límite de la "enfermedad incurable".

Norberg-Schulz, Christian. Arquitectura Occidental.

F.L.L. Wright.

Nueva gramática de la articulación espacial.

Interpretación moderna a los significados fundamentales del espacio existencial.

Le Corbusier.

Una y otra vez volvió Le Corbusier a la necesidad de belleza que siente el hombre, y la explicó de dos modos:

- como resultado de uso de formas elementales y de proporciones geométricas,

- como efecto de la adaptación funcional.

En el comienzo de su libro programático (*vers une architecture*), Le Corbusier demostró desde el comienzo un gran interés por el uso de la proporción.

Definió la arquitectura como el **JUEGO HABIL, CORRECTO Y MAGNIFICO DE VOLUMENES COLOCADOS BAJO LA LUZ.**

Mies van der Rohe.

Centró su actividad en el desarrollo de tipos y principios.

Las dos tempranas obras maestras de Mies, *El Pabellón y la casa de la exposición de la construcción, Berlín, 1931*, fueron estudios teóricos.

La casa Tugendhat es la solución de un tema edilicio concreto y muestra como los principios de Mies pueden adaptarse a las funciones complejas de la vivienda.

La necesidad de las palabras de Mies: **UNA ESTRUCTURA CLARA HACE POSIBLE** (esto es significativa) **LA PLANTA LIBRE.**

Hizo que los edificios irreales del funcionalismo temprano resultaran menos abstractos.

Construyamos un espacio práctico y económico en condiciones de albergar funciones diversas.

En el amplio recorrido que pretende realizar Norberg-Schulz sobre la arquitectura, desde la Egiptia hasta nuestros días, sólo logra relevar unas cuantas notas que resultan significativas para él.

En el caso de Wright lo ubica como "*el creador de una nueva gramática de la articulación espacial, y como la interpretación madura a los significados fundamentales del espacio existencial*", lo cual se da como una generalización que no puede personificar las bases bajo las cuales se estructura el planteamiento de la arquitectura orgánica que Wright proponía.

En el caso de Le Corbusier establece que éste recorría siempre a la "*necesidad de belleza*" desde dos puntos, "*el de las formas prismáticas y las proporciones geométricas, y el de la adaptación funcional*".

Consideraba *VERS UNE ARCHITECTURE* como el libro programático de Le Corbusier y de la relevancia en el caso de "la proporción" por último considera que la idea de que la **ARQUITECTURA ES EL JUEGO SABIO Y CORRECTO...** como su definición.

Dirá que Mies van der Rohe centra su actividad en el desarrollo de "tipos y principios" y que se verían reflejados en el Pabellón de 1929 y en la exposición de 1931; refiriéndose a ellos como estudios teóricos, nos gustaría saberlo si lo expresa en tono peyorativo o no, agregando a la casa Tugendhat como una solución edilicia concreta.

Refiere también como algo destacable la relación "estructura-planta libre", logrando con ello que los "*edificios irreales del funcionalismo temprano resultan menos abstractos*", procurando o tratando de dar una justificación a algo que no lo necesita, aunque no haya sido comprendido ni intentado hacerlo, al menos en lo que refiere a sus postulados.

Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura Moderna.

F. LL. Wright.

La visión exótica que inspiró los principios de su carrera.

La palabra "orgánico" como algo que llega a significar el uso del voladizo en hormigón si se tratase de una forma natural arbórea.

Ampliación directa de la metáfora vitalista de Sullivan del germen seminal.

El concepto de arquitectura orgánica en Wright siempre rehuye una definición precisa.

Le Corbusier.

Calvinista, una visión maníquea del mundo medio olvidada pero latente que bien pudo haber sido el origen de su habitual pensamiento dialéctico.

Puntos opuestos que invaden su arquitectura y es evidente como hábito mental, en la mayoría de sus textos teóricos.

HACIA UNA ARQUITECTURA, articulaba la dualidad conceptual entre los requerimientos funcionales a través de una forma empírica y por otros elementos abstractos para afectar los sentidos y medir el intelecto.

MIES van der ROHE.

Se manifestó en contra del formalismo y de la especulación estética.

Escribió con tonos decididamente hegelianos.

Experimentó alguna dificultad en cuanto a renunciar a la estética expresionista de su período Novemberggruppe.

Para Frampton la posición de Wright está ceñida de una "visión exótica" y que la palabra "orgánico tan sólo era el uso del voladizo como forma natural arbórea", con ello tan sólo veremos un simplismo y un no-desear-esforzarse en comprender un planteamiento reduciéndolo a un elementalismo, en lo que satisficaría las condicionantes expuestas por Popper con respecto a ciertas historia y con firmaría la tesis de éste respecto a "las miserias del historicismo".

Dice que sus planteamientos tan sólo eran una "ampliación de la metáfora del germen seminal", en donde ello de germen no es lo botánico sino la sede del poder, de la potencia. y que su concepto de arquitectura siempre rehuye una definición precisa", dejando así desamparado el mundo y a todos aquellos que necesitaban de su guía, no observando que ello no constituya lo que A.J. Ayer conceptualiza como una definición explícita, sino mas perteneciendo ésta al campo de la que llana una definición en uso, por lo que se convierte está en algo de más difícil captación y no utilización mecanicista.

Conociendo que Le Corbusier era un calvinista, allí encuentra el "origen de su habitual pensamiento dialéctico", rigen los puntos opuestos de la mayoría de sus textos teóricos, pero quizá no contradictorios, pensará también en los "aspectos abstractos y las formas empíricas" como mecanismo (relación maníquea) para afectar los sentidos y medir el intelecto"; en este sentido se aprecia una supuesta intencionalidad subyacente que se podría apreciar en un estudio detenido sobre el autor, entre su obra teórica y su realización edilicia, en el caso de haberlo, como posible basa dialéctica de su arquitectura.

En lo que respecta a Mies van der Rohe, piensa que a pesar de "manifestarse en contra del formalismo y la especulación estética", sus "escritos eran de un tono hegeliano", ante lo cual nos podríamos interrogar talvez por una dosis de lo que se ha dado en llamar "idealismo" o por la búsqueda de un espíritu del tiempo (zeitgeist), pero no nos termina de explicar el por qué la alusión a Hegel al interior de esta exégesis de carácter escolar, lo cual nos da derecho a especular sobre ella.

Mencionaría también la fuerte dependencia a la "estética expresionista por su relación temprana al Novemberggruppe", que tambien no es certificada en tanto que juicio emitido por Frampton o se, opta-acoge ya a la aventura de la tradición escrita al interior del campo de la historiografía (léase historicismo) y de la crítica (léase criticismo) de la arquitectura.

Curtis, William. La arquitectura moderna desde 1900.

F.L.L., Wright.

La metáfora del arbol... en aplicaciones de orden y enraizamiento pero con capacidad de crecimiento y cambio.

Arquitectura que modelaba el espacio y lo cargaba de un carácter espiritual.

Máximas... relativas a la integración de la arquitectura y la naturaleza.

Ideal orgánico, con su énfasis en la vitalidad de expresión interna, en la fusión de la estructura, la función y la idea; y en la inspiración de las formas naturales.

Le Corbusier.

HACIA UNA ARQUITECTURA... combinando una profunda sabiduría, una observación poética y una rica ilustración de las ideas.

Muy lejos de ser una defensa del funcionalismo.

Los objetos elegidos... síntomas del naciente espíritu de la época.

Máquina para vivir... quería decir una casa cuyas funciones se hubieran estudiado desde la raíz y hubieran quedado reducidas a elementos esenciales.

Villa Savoye ... pura creación del espíritu.

La única forma de utilizar las enseñanzas del pasado de un modo fructífero era reformularlas en tiempos del presente.

Mies van der Rohe.

Asimilado los conceptos espirituales de lo típico y la abstracción.

El pabellón puede ser la encarnación más pura del zeitgeist.

Al reducir el edificio a su esencia... esto es seguramente lo que quería decir con su famosa afirmación, MENOS ES MAS.

Curtis se ubica con relación a Wright al destacar a este "la metáfora del árbol" de la misma forma que la cita Frampton, pero dándole un criterio naturalista orgánico, que dista mucho de la posición del autor, auscultando en ella y destacando que revelaba un "carácter espiritual".

Destaca los planteamientos de Wright como "máximas" que apuntaban a una integración "arquitectura-naturaleza", situando así de esta manera el "ideal orgánico a una relación de la vitalidad de expresión, la fusión de la estructura, la función y la idea" y de la "inspiración en las formas naturales" en definitiva un naturalista, lo que hoy se denomina en Europa un "verde-ecologista".

Cuando se refiere a HACIA UNA ARQUITECTURA, en él encuentra "profunda sabiduría, observación poética e ilustración de ideas" y no una "defensa del funcionalismo".

"La máquina de vivir, una relación de las funciones estudiadas desde la raíz llevadas a elementos esenciales" y desde allí se podrá concebir la villa Savoye como "una pura creación del espíritu".

Mies van der Rohe significa para Curtis "los conceptos espirituales de lo típico y la abstracción, el Zeitgeist y la esencia que según él se constituirían en la "famosa afirmación : MENOS ES MAS".

Segre, Roberto. Historia de la arquitectura y del urbanismo,.Países desarrollados.

F. LL. Wright.

Expresa los valores culturales de un grupo social concreto bajo el rótulo de orgánica...

Le Corbusier.

LA ARQUITECTURA ES EL JUEGO... definición valoriza la percepción de los elementos plásticos. VERS UNE ARCHITECTURE ... encontrar el orden y la perfección en su entorno físico.

Prolífico escritor, vocero no sólo de sus propias ideas sino también del racionalismo.

Enunciados teóricos aplicados parcialmente en la década de los veinte ... culminan en la villa Savoye que los sintetiza.

Segre desde su posición marxista resalta preferentemente dos aspectos relacionados con la dependencia de Wright a un "grupo social concreto", y su práctica respaldada por el "rótulo de orgánica", la cual pensamos puede estar cifrada más allá de la idea del rótulo.

En cuanto a Le Corbusier, su definición considera que "valoriza la percepción de los elementos plásticos" lo cual quizás se ajustaría a una captación elemental de la propuesta, agregando además la opinión de que "VERS UNE ARCHITECTURE ... trataba de encontrar el orden y la perfección del entorno físico", con lo cual pensamos se limita o condiciona la visión de una obra

escrita que apunta a múltiples objetivos y que queda reducida al no ser analizada desde las variadas perspectivas que propone.

4.5.- Posiciones de la historia.

Cuando nos referimos a las "posiciones de la historia", en realidad de verdad lo que intentamos visualizar son "las perspectivas individuales" con que cada historiador ha desarrollado su trabajo, es decir todas aquellas herramientas conceptuales, teóricas o ideológicas que les han permitido desarrollar sus estudios.

Nosotros no cuestionaremos la validez o no de dichas posiciones, pero si atenderemos con detenimiento a este recurso argumentado por ellos y que les sirven de parámetros de enfrentamiento con los autores, en definitiva trataremos de examinar si se han realizado observaciones precisas sobre sus estructuras de adopyo para la realización de sus trabajos.

Es así como procuraremos una revisión general, no por ello elementarista de los basamentos conceptuales de los historiadores; de esta manera procederemos de acuerdo con el orden de aparición de dichos estudios en el estudio preliminar y que de manera cronológica fué expuesta en la relacion de planteamientos de los arquitectos de la Primera Generacion de la Modernidad.

En relación a lo anteriormente expuesto Bruno Zevi en su "Historia de la arquitectura moderna" dirá que su trabajo se ejecutará *"siguiendo las huellas de las últimas experiencias lingüísticas"* esto es, se deberá recordar que dicho trabajo experimentó una revisión en 1973 y que en aquella época estaban en auge los estudios semióticos basados en diversos autores como Saussure, Barthes, Kristeva, Eco, etc...

Realizará también la observación respecto a que *"Pevsner y Giedion no estudian el paso esencial de la fase funcionalista de los años treinta a la tendencia orgánica"*, la cual él intentará relevar su importancia en diversos escritos como "El lenguaje moderno de la arquitectura" y "Hacia una arquitectura orgánica"; por lo que tendremos muy presente sus intenciones respecto a este relevamiento preferencial ya sea a la "arquitectura orgánica" o quizás la figura de "Frank Lloyd Wright".

Tratará Zevi de *"evitar el manierismo racionalista: el discurso sobre el discurso de los maestros"*, con esto pensamos que se elude una de las partes esenciales del quehacer de la arquitectura del siglo XX y que no pueden ser consideradas como OBRAS RETÓRICAS, sería mas adecuado que las denominasen VULGARES VERBALIZACIONES o ESCRITOS PANFLETARIOS, aunque en ningún momento lo fueron, ya que estos exigían precisamente una laboriosa tarea para los arquitectos, por lo que la práctica se iba a constituir no solo en una artesanía aplicada y desarrollista, sino, en el estatuir una posición mas real de la praxis de la arquitectura y por ello mas exigente y exigida, quedando así fuera del alcance de la mayoría de los albañiles de obra, erigiéndose como un saber mucho más cualificado, que exigiría conocimientos y sacrificios.

Leonardo Benévolo dirá en 1958 en su "Historia de la arquitectura moderna" que para historiar *"debe ... remontarse en el pasado tanto cuanto sea necesario, para complementar el conocimiento del presente"*, entonces nos preguntamos hasta cuándo?, ya que quizá se puede correr el riesgo de paleontogizar la historia y de ello pensamos no se trata, por que estaríamos hablando de otro tipo de estudio y más aun cuando la época que toca es la mas cercana, la que sirve muy proximately, la de este siglo XX.

Este siglo XX que en arquitectura nació bajo la égida de la IDEA DE PROGRESO en donde quizá se han confundido dos elementos correspondientes de una misma época como la CIENCIA y LA TÉCNICA, lugares donde se instaura la RUPTURA de la arquitectura moderna con toda la práctica anterior; reconociendo además el hecho de que *"el movimiento moderno está enraizado profundamente a la tradición cultural europea"*, por tanto es menester recordar ahora que toda producción tiene su contexto, no solo físico sino también temporal, entonces porqué la arquitectura no iba a tenerlo y no sólo en el campo de los hechos técnicos, sociales y económicos; sino también en los del conocimiento, del pensamiento y del saber.

Considera como básica la definición que de arquitectura hiciera William Morris en 1881 y de su valor histórico, obviamente esta se encuentra impregnada por el fenómeno de la revolución industrial en la sociedad inglesa y de sus relaciones sociales de producción. Insistirá en el hecho de plantear que *"la arquitectura moderna nace en virtud de los cambios técnicos, sociales y culturales ligados a la revolución industrial"*; pensamos que si bien estos hechos son importantes, no por ello se debe potenciar unilateralmente alguno de ellos, y que si se permitiera una mayor apertura del panorama de la arquitectura con ello se enriquecería su práctica.

Dennis Sharp en su *"Historia en imágenes del siglo XX"* plantea la *"necesidad de la crónica visual dispuesta en secuencia cronológica"*, constituyéndose de esta manera en un catálogo gráfico de edificios NOTABLES, acompañados de esbozos críticos sobre los mismos; insistiendo que *"el libro es una selección esencialmente personal"*, previniéndonos de esta particular aunque honesta posición, a la que agregaría que *"está basado en mi lectura y mi interpretación del cambiante escenario arquitectónico de este siglo"* y quedando ésta relegada al ámbito de lo que el llamaría una *"antología personal"*, pero que el ser publicada ha sido conocida por otras personas que le han criticado el *"haberse mostrado demasiado partidista o excesivamente especulativo"*.

Sharp se muestra muy precavido en su rol de historiador ya que por lo general este procura *"etiquetar todos los objetos que han de enviarse al almacén"*(sic). Reconocerá también que en las décadas de los setenta la situación de la arquitectura sigue siendo confusa, incluso caótica por lo que *"las numerosas discusiones sobre valores y significación, estilos, formas de vida, nuevos métodos y manierismos... provocan escisión tras escisión"*, ante lo cual ha *"intentado resaltar en este libro algunos de estos cambios de énfasis, al menos en la medida en que pueden interpretarse a través de edificios reales"*; es por ello que en su estudio prevalecerá un criterio positivista sobre el análisis de los objetos de la arquitectura.

Otro autor será Renato De Fusco que publicará su *"Historia de la arquitectura contemporánea"* en 1975, indicando como objetivo el de *"resumir en forma sencilla algo que es complejo, de identificar principios comunes a otras tendencias y experiencias diversas"*. Se podrá observar que su historia desarrolla los planteamientos argumentados por él en otra de sus obras titulada *"la reducción cultural"* y en *"teoría de la historiografía arquitectónica"*.

Para De Fusco es importante el titular a su trabajo arquitectura CONTEMPORANEA y no moderna, por lo que procurará estudiar la historia de la arquitectura contemporánea a través del *"entendimiento crítico de la situación actual para enriquecer el conocimiento analítico de las obras que se van produciendo continuamente y para identificar un código, un lenguaje arquitectónico adaptable también a los edificios que estamos proyectando"* por lo que propone una reducción la cual denota no sólo una actividad de simplificación, sino también otra que *"trata de captar la organización básica de los fenómenos, su significación y su estructura"*, agregando que *"el término estructura nos lleva a la tercera premisa del libro y al modo en que este ha tomado forma y se ha organizado"*; con esto se revela claramente el criterio del trabajo agrupado bajo la idea de lo COMTEMPORANEO, la REDUCCIÓN y la ESTRUCTURA, a manera de esquema planteado por el mismo autor; y teniendo como consideración en su trabajo la obra de Max Weber, "la teoría del arte" como telón de fondo de su estudio.

En 1976 Manfredo Tafuri y Francesco - Dal Co presentan una obra conjunta a la que denominarían *"Arquitectura Contemporánea"*, siguiendo ya la línea denominativa de De Fusco, y argumentando que *"debido a una progresiva pérdida de identidad"* es necesario una *"recuperación de identidad"*.

Respaldados en la idea de que el *"movimiento moderno se constituyó en una tentativa de acreditar una colectiva y teleológica doctrina de la nueva arquitectura"*, en donde lo universal y finalista habría que determinarlo muy explícitamente, y no como un comentario de pie de página; agregando que este se generó *"como fábula consolatoria, pero inoperante"*.

Aquí deberíamos argumentar que el uso de herramientas propias de la producción literarias sean trasladadas en relación parafrásica conlleva a una anulación del discurso planteado sin una

revisión rigurosa del mismo; tratando de ubicarnos en el ámbito de la teoría del conocimiento, debiendo entonces poder establecer sus criterios de verdad, luego su certeza (adecuatio proprio) y por último su validez en el ámbito utilizado o quizás su falta de interpretación o manipulación artificiosa del mismo, pero debiendo recordar además que toda fábula lleva consigo una lección de orden moral que no ha sido relevada, ni criticada en caso de haberla.

Agregarían que su estudio pretenderá *"seguir de modo específico el cambio tradicional de la división del trabajo"* para lo cual se apoyarán en el "enfoque marxista". Califican el intento del Movimiento Moderno como *"un esfuerzo por introducir una nueva revolución copernicana en el ámbito de la disciplina arquitectónica..."*; pareciera ser que en arquitectura ya todo está dicho y no queda nada más que pronunciar, decir o postular y que no podemos ofrecernos nuevas o diferentes alternativas, o continuar un evolucionismo de tipo darwiniano al interior de nuestra práctica.

Reconocen el hecho de que es *"necesario atravesar la historia de la arquitectura para conocerla"* con el objetivo de *"restituir el trabajo intelectual de frente a descubrir la fase comunicativa del objeto"*, para llegar a determinar *"el nuevo peso que asume la organización de la esfera productiva en la gestión del espacio urbano"* en donde sería necesario visualizar bien la consideración realizada sobre un ATRAVEZAR LA HISTORIA, o LA FASE COMUNICATIVA DEL OBJETO y su REACCION CON LA ESFERA PRODUCTIVA; en esa esfera dinámica o quizá dialéctica que sería el trabajo en cuestión, y que tal vez se apoya en otros trabajos realizados por los mismos autores en el orden de la teoría de la historia o de la historiografía arquitectónica.

En 1979 Christian Norberg-Schulz publica su libro "Arquitectura Occidental" en donde realiza un amplio recorrido desde la arquitectura egipcia hasta nuestros días basándose en una metodología de corte fenoménico-existencial propia de una herencia husserliana-heideggeriana-sartreana, bajo la cual la enfocaría con el criterio de *"la arquitectura como historia de las formas significativas"* considerándole como *"un fenómeno concreto"*.

Dirá Norberg-Schulz que *"la arquitectura trasciende las necesidades prácticas y la economía"* en una clara alusión a otras historias de estos últimos años, de claros trazos marxistas, insistiendo que *"la arquitectura debe entenderse en términos de formas significativas"*, para lo cual se apoyaría en dos trabajos realizados anteriormente, siendo estos, "Existencia, espacio y arquitectura" e "Intenciones en arquitectura" como referentes conceptuales del trabajo que analizamos, lo que le permitiría afirmar que *"las arquitecturas, forma espacial, significa lugar, recorrido y área o sea la estructura concreta del ambiente humano"*.

Por su lado Kenneth Frampton publicará en 1980 su "Historia crítica de la arquitectura moderna" a la cual queremos detallar que el adjetivo calificativo de CRÍTICA, indica o sugiere ya una marcada diferencia con otras historias ya elaboradas y que si se quiere se encuentra inmersa dentro de la corriente del realismo crítico de la "Escuela de Frankfurt" de la cual él se reconoce deudor además de haber *"sido influenciado por una interpretación marxista de la historia"*.

Crea además otro corpus de apoyo generado por una triada formada por Claude Perrault; la validez universal de las proposiciones Vitruvianas (venustas, firmitas y utilitas) y la escisión definitiva entre ingeniería y arquitectura en 1747.

Reconoce al interior de su trabajo que *"no todo ha sido estudiado con el mismo grado de profundidad"* por lo que la postura interpretativa asumida ha variado según el sujeto considerado por lo que "quizá podrían preverse cierto grado de afinidad consciente o subconsciente con el autor o con su obra, lo que lo haría declarar que la *"historia de la arquitectura moderna se refiere tanto a la conciencia y al intento polémico como a los propios edificios"*.

En 1982 William Curtis publica su historia bajo el título de "La arquitectura moderna desde 1900" resguardándose en un criterio tal como el decir que *"el historiador que comienza a escribir una historia de la arquitectura moderna estará describiendo e interpretando unas tradiciones que aún"*

no han llegado a su fin" y con esta salvaguarda de su trabajo, agregará un comentario referido a otras historias diciendo que "los primeros historiadores de la arquitectura moderna (quizá se les debiera llamar MITOGRAFOS) se inclinaron por aislar el tema, por simplificarlo, por realizar su singularidad con objeto de mostrar lo distinta que era la nueva criatura respecto a sus predecesores".

Curtis considera relevante el hecho de que *"la arquitectura moderna se encuentra actualmente en otra fase crítica, en la que muchas de sus doctrinas subyacentes están siendo cuestionadas y rechazadas"*; a efecto de ello debemos reconocer la temporalidad que posee el pensamiento o quizá no, agregaríamos el desgaste experimentado por la manipulación y ligera interpretación de la que ha sido presa dentro de una práctica que ya no se sabe a que campo de la cultura pertenece, si al arte, la ciencia, la técnica, las ciencias humanas o de los humanos saberes...

Al interior de un reflejo finalista o quizás prospectivo Curtis *"intentará mostrar lo que la arquitectura moderna puede significar en los lugares remotos de un mundo en rápida transformación"*.

En este amplio recorrido por historias de la arcluitectura, presentaremos la realizada por Roberto Segre y que se publicara en 1985 con el título de "Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados, siglos XIX y XX", en la cual se explica la relación de contenidos conceptuales-significación cultural con su con texto histórico.

Desde su manifestada posición de marxista, Segre explica *"que se trata de asumir la historia como proceso de conceptualización surgida de una realidad socio-económica-cultural concreta, que defina las soluciones implícitas en el sistema ambiental que la comunidad requiere para su desarrollo"* para lo cual emplea como mecanismo de analisis *"la interpretación de la obra analizada y la aspiración de extraer los significados conceptuales de dichas formas"*.

Y por último para cine que no se produzca ningún OLVIDO INVOLUNTARIO indicará que *"esta es una historia con un enfoque científico (materialista histórico) que condiciona el estudio de la evolución de las estructuras ambientales a lo largo de dos siglos"*.

Bajo este ámbito consideramos haber realizado un trazo relevante de las características fundantes de los respectivos trabajos de HISTORIA DE LA ARQUITECTURA y desde los cuales han emprendido sus autores, lo que podríamos denominar como una suerte de subconsciente que domina y que talvez predomina en el desarrollo de sus estudios, como juicios aprioris o como un pre-juicio, y en algunas circunstancias como un perjuicio, para el enfrentamiento con una época de la arquitectura o de sus autores.

4.6. Cronologías de la historia.

Cuando nos referimos a las "cronologías de la historia" lo hacemos recurriendo a su sentido etimológico, es decir atendiendo al logos en tanto que saber o conocimiento con respecto a cierta dimensión de tiempo, por ello las "cronologías" serán esas clasificaciones interpretativas que nos presentan los diversos historiadores con respecto a sus obras, quizá serían las representaciones aristotélicas con respecto al ser y que en nuestro caso son referidas a los "hechos históricos" de la arquitectura es decir que estas han sido dichas de diferentes maneras, pero referidas a una misma naturaleza; la arquitectura y a un mismo término, la modernidad.

Consideramos que al presentar los índices planteados por los autores para sus obras éstas nos indicarán el criterio que han regido para ellos al interior de sus trabajos y que se erigen como la manera que ellos han aprendido la época y circunstancias que han estudiado.

Siendo algunos de ellos suficientemente extensos dedicaremos mayor detalle a citar la época y autores que nos ocupan. Procederemos en el mismo orden genealógico que ha transcurrido en el desarrollo de nuestro trabajo y conservar así las pautas instauradoras del mismo.

Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna.*

- I.- La génesis de la arquitectura moderna.*
- II.- la primera época de la arquitectura moderna.*
- III.- los maestros del período racionalista.*
 - Le Corbusier*
 - Walter Gropius*
 - Mies van der Rohe*
 - J. J. Pieter Oud*
 - Erich Mendelsohn*
 - Fecundidad poética del racionalismo.*
- IV.- la crisis del racionalismo arquitectónico.*
- V.- la cuestión italiana*
- VI.- El movimiento orgánico en Europa.*
- VII.- la evolución del pensamiento arquitectónico.*
- VIII.- Tradición moderna y primer racionalismo en Estados Unidos.*
- IX.- Frank Lloyd Wright.*
 - Psicología pionera*
 - Coherencia creadora*
 - Conquista del espacio vivido*
- X.- La influencia internacional de Wright.*
- XI.- El movimiento orgánico en Estados Unidos.*
- XII.- La tercera época. Itinerario de los años cincuenta.*

En Zevi el problema de la arquitectura Moderna se encuentra en una relación bidireccional, por un lado "el racionalismo", y por el otro lado "el movimiento orgánico y F. LL. Wright", al que su afecto a esta segunda alternativa trataba de potenciar, como ya hemos visto con otros trabajos accesorios. Es de observar detenidamente el calificativo que de "movimiento" lo imprimirá a la arquitectura de Wright, generando así una suerte de alternativa o de contrapartida con el Movimiento Moderno que se generó en Europa.

Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna.*

- 1ª Parte.-*
- Nacimiento y desarrollo de la ciudad industrial.*
- I.- los cambios de las técnicas de construcción durante la revolución industrial.*
- II.- la época de la reorganización y los orígenes de la urbanística moderna.*
- III.- Haussman y el plan de París.*

*IV.-Ingeniería y Arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX.**2ª Parte.-**El debate sobre la ciudad industrial.**V.- la ciudad industrial y sus críticos.**VI.- Las iniciativas para la reforma de la ciudad industrial desde Robert Owen a William Morris.**3ª Parte.-**La ciudad industrial en América.**VII.- La tradición americana.**VIII.-La escuela de Chicago y la vanguardia americana.**4ª Parte.-**Los movimientos de Vanguardia europeos de 1890 a 1914.**IX.- El art nouveau.**X.- La contribución de Francia, Auguste Perret y Tony Garnier.**XI.- Las experiencias urbanísticas desde 1890 hasta 1914.**5ª Parte.-**El Movimiento Moderno.**XII.- Las condiciones de partida.**XIII.- La formación del Movimiento moderno (1918-1927).**1.- El Bauhaus.**2.- El exordio de Le Corbusier.**3.- La herencia de la vanguardia alemana.**4.- La herencia holandesa J.J.P. Oud. y W. M. Dudock.**XIV.- Los primeros contactos con el público.**XV.- la aproximación a los problemas urbanísticos.**XVI.- El compromiso político y el conflicto de los regímenes autoritarios.**XVII.- Los progresos de la arquitectura europea entre 1930 y 1940.**XVIII.- La arquitectura moderna en América.**1.- Los años rugientes.-**2.- La obra de R. Neutra.**3.- El ejemplo de Wright.**4.- El new ideal y la contribución de los ex-maestros de la Bauhaus.**5.- La obra de Mies van der Rohe.**XIX.- la segunda posguerra en Europa.**XX.- El nuevo ambiente internacional.**Conclusión.*

Benévolo reafirmando en su esquema planteado con una tendencia arqueologizante, en su manera de concebir los hechos históricos, inicia sus estudios con un análisis de la revolución industrial en donde sitúa el problema de la modernidad en la arquitectura y para la cual en cuanto al marco en que se desarrolla nuestro trabajo lo enfoca en el capítulo XIII, en donde analiza la formación del movimiento moderno, y luego en el capítulo XVIII en donde estudia la relación entre la arquitectura moderna y América.

Observando el panorama que plantea Benévolo en su índice se puede vislumbrar la tendencia historiográfica que subyace en su estudio que lo amplía hasta la segunda posguerra y el nuevo ambiente internacional.

*De Fusco, Renato. **Historia de la arquitectura contemporánea****I.- Eclecticismo historicista.-**Condiciones histórico-sociales.*

*La arquitectura de la ingeniera.
Las poéticas del eclecticismo obras...*

*II.- El art nouveau.-
Caracteres invariantes del art nouveau.
Einführung y abstracción
Las variantes del art nouveau.
Obras...*

*III.- El protorracionalismo.-
Las invariantes del protorracionalismo.
Las variaciones del protorracionalismo. obras...*

*IV.- La vanguardia figurativa.-
La puravisibilidad.
El impresionismo.
El simbolismo.
El fauvismo.
El expresionismo.
El cubismo.
El purismo.
El futurismo.
El dadaísmo.
El neoplasticismo.
Suprematismo y constructivismo.*

*V.-El racionalismo.-
La vanguardia y la arquitectura racional.
La Bauhaus.
La técnica del racionalismo.
La contribución de Le Corbusier.
La contribución holandesa.
obras. La bauhaus de Dessau (Gropius).
La villa Saboye (Le Corbusier).
El pabellón Alemán de la exposición de Barcelona 1929.(Mies van der Rohe).
La columbushaus (E. Mendelsohn).*

*VI.- La arquitectura orgánica.-
Características invariantes.
La contribución de Wright.
La aportación de Aalto.
Obras: La casa Robie.
La casa Kauffman(casa de la cascada).
La torre Price.
La biblioteca de Viipuri.
El sanatorio de Paimio.
El Pabellón finlandés en la exposición de New York.
Alvar Aalto.*

*VII.- Un código virtual.-
El nuevo empirismo.
la Englishness.
Neorealismo y neoliberty.
Historia y proyecto.
La poética de las grandes dimensiones.
Obras...*

En De fusco se observa varias circunstancias de destacar, entre ellas una cierta dosis de mimesis historiográfica entre el arte como efecto y la arquitectura como asimilación de la misma.

Por otra parte se envuelve una atmósfera de intelectualismo esteticista, tomado de la estética-filosófica del arte y/o pensamiento sobre lo bello- y en particular una herencia con sabor a Worringer.

Se observa también una doble herencia Zeviana, por un lado la antítesis racionalismo-organicismo y por otro la utilización del criterio de "invariantes" postulados también por Zevi.

Sharp, Dennis. *Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX.*

Prefacio.

Introducción.

Década 1900.

Década 1910.

Década 1920.

Década 1930.

Década 1940.

Década 1950.

Década 1960.

El índice del estudio propuesto por Sharp plantea de manera muy sencilla la cronología planteada por él en su introducción con una periodización de diez años, sin ninguna reserva de orden estilístico de autores, de pensamiento, de materiales, de técnicas, tan sólo la consideración temporal de la presentación edificada de las obras.

Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco. *Arquitectura Contemporánea.*

Parte Primera.-

Capítulo I.-

La formación de la cultura urbanística en la América del siglo XX.

II.- Nacimiento de la urbanística moderna I

III.- Nacimiento de la urbanística moderna II.

IV.- Arquitectura y ciudad en Estados Unidos, 1870-1910.

V.- La arquitectura del romanticismo nórdico y el "modernismo" -catalán.

VI.- El Werkbund. La arquitectura frente a la metrópoli.

VII.- El "Clasicismo Moderno": arquitectura sin vanguardia.

VIII.- La aportación de la vanguardia histórica. Del cubismo a la fundación de la Bauhaus (1906-1923). IX.- El papel de los "maestros".

X.- La dialéctica del movimiento moderno europeo: expresionismo. contra rigorismo.

XI.- Los intentos de reforma urbana en Europa entre las dos guerras.

XII.- Vanguardia, ciudad y planificación en la Rusia soviética.

XIII.- Arquitectura y ciudad en Estados Unidos: La "progressive era" y el "new deal", 1910-1940.

XIV.- Las articulaciones de la arquitectura moderna en Europa en los años veinte y treinta.

XV.- Arquitectura nacional y arquitectura de régimen.

Parte Segunda.

I.- Gestión urbanística y política edificadora en la segunda posguerra.

II.- La actividad de los "maestros" en la posguerra.

III.- Entre el naturalismo y el populismo. la arquitectura del "bay region style", el neoempirismo escandinavo, el neorrealismo italiano, la obra de A. Aalto.

IV.- El panorama internacional en los años cincuenta y sesenta.

V.- la internacional de la utopía.

VI.- La experiencia de los años setenta.

En el caso de Tafuri y Dal Co se trata de establecer una dialéctica entre la ciudad y la arquitectura como fenómeno de generación y consecuencia la una de la otra.

El trabajo se encuentra también inmerso dentro del criterio que de vanguardia se asocia con las vanguardias Históricas de inicio de siglo.

Se observa de manera puntual la relación que se establece entre los "maestros" de la arquitectura y la influencia que estos generaron con su producción, tanto, dentro de la producción Europea y el ámbito americano.

Norberg-Schulz, Christian. **Arquitectura Occidental.**

I.- Arquitectura Egipcia.

II.- Arquitectura Griega.

III.- Arquitectura Romana.

IV.- Arquitectura Paleocristiana y Bizantina.

V.- Arquitectura Románica.

VI.- Arquitectura Gótica.

VII.- Arquitectura del Renacimiento.

VIII.- Arquitectura Manierista.

IX.- Arquitectura Barroca.

X.- La Ilustración.

XI.- El Funcionalismo.

Introducción.

Paisaje y asentamiento.

El edificio.

Articulación.

La Bauhaus.

Villa Savoie.

Casa Tugendhat.

Barrio de Weinssenhof.

La concepción del espacio su evolución histórica.

Significado y arquitectura.

XII.- El Pluralismo.-

Introducción.

Paisaje y asentamiento.

El edificio.

Articulación.

Romchamp.

Edificio de la filarmónico de Berlín.

Centro aichards de investigaciones médicas.

Dipoli.

La concepción del espacio y su evolución histórica.

Significado y arquitectura.

Significado, arquitectura e historia.

Norberg-Schulz enmarcado en su concepción planteada en sus trabajos anteriores intenta analizar el desarrollo de la arquitectura occidental, al interior de un método sistemático por el planteado para esta obra, en la cual inicia contextualizando la problemática de estudio, para luego analizar la relación del edificio y la articulación con su contexto cultural.

Norberg-Schulz tomará ejemplos que tipifiquen la analítica por él planteada, pero retomando aquellos edificios que ya han sido estipulados y canonizados como hitos de referencia dentro del ámbito de la arquitectura, generando de esta forma una suerte de tradición escrita y un acuerdo tácito reiterativo, sino ya de orden estilístico, modelístico o tipológico; sí al interior de un ámbito de representatividad "existencial", con ciertas dosis de herencia "fenomenalista" más que de carácter

fenomenológica en un intento simplificador y talvez retoricista de postulados de orden filosófico que no caben su inclusión en el ámbito de la arquitectura sin una debida evaluación de los posibilitantes categóricos por ellas aportadas.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*

Primera Parte.-

Evoluciones culturales y técnicas predisponibles. 1750-1932.

Segunda Parte.-

Una historia crítica. 1836-1967.

3.- F. LL. Wright y el mito de la pradera, 1890-1916.

17.- Le Corbusier y el esprit nouveau, 1907-1931.

18.- Mies van der Rohe y la importancia del hecho, 1921-1933.

20.- Le Corbusier y la ville radiouse, 1928-1946.

21.- F. LL. Wright y la ciudad aparente, 1929-1963.

25.- Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960

26.- Mies van der Rohe y la monumentalización de la técnica, 1933-1967.

Tercera Parte.-

Evaluación crítica y extensión en el presenta, 1925-1978.

En cuanto al estudio de Frampton se puede vislumbrar la influencia de Peter Clollins al coincidir con este en el inicio de su estudio en el año 1750.

Es en la segunda parte del trabajo en donde Frampton desarrolla de forma separada un juego de polaridades con respecto a los autores de nuestro estudios así en el caso de Wright lo realiza entre "el mito de la pradera" y "la ciudad no aparente".

En el caso de Le Corbusier se realiza la dicotomía entre "el esprit nouveau" y "la ville radiouse"; y el caso de Mies van der Rohe la correspondencias se sitúan entre lo que le denomina, "la importancia del hecho" y "la monumentalización de la técnica".

Estas dicotomías "críticas" también se ven referidas a diferentes épocas en las cuales el autor considera, como el escenario temporal al interior del cual se desarrolla cada identificación por el planteada.

Es de anotar el hecho de la "denominación" que dará a cada acontecimiento de forma tal, que si bien es cierto no se da una clara toma de partido por cualquiera de ellas, pareciera subyacer dentro de su "crítica" una dosis de ironía o sarcasmo en la denominación que casi ingresa en el ámbito del epíteto.

Curtis, William J.R. *La arquitectura moderna desde 1900.*

Prefacio.

Introducción.

Parte Primera.

Las corrientes formativas de la arquitectura moderna.

6.- El sistema arquitectónico en Frank Lloyd Wright.

7.- El cubismo y las nuevas concepciones del espacio.

Parte Segunda.-

La cristalización de la arquitectura moderna en el período de entreguerras.

8.- la búsqueda de la forma por Le Corbusier.

14.- La imagen y la idea de la villa Savoya en Poissy de Le Corbusier.

- 15.-Wright y Le Corbusier en los año 1930.
- 16.-Las críticas totalitarias al movimiento moderno.

Parte Tercera.-

Trasformación y difusión después de 1940.

- 19.-La arquitectura moderna en América: inmigración y consolidación.
- 20.-Forma y significado en las últimas obras de Le Corbusier.
- 21.-La Unité d'Habitation de Marsella como prototipo de vivienda colectiva.
- 25.-El problema de la identidad regional.
- 26.-Crisis y críticas en los años 1960.
- 28.-Las tradiciones de la arquitectura moderna en el pasado reciente.

Conclusión: modernidad, tradición y autenticidad.

Se puede decir que Curtis se establece concretamente en el ámbito ya desarrollado de la modernidad en arquitectura, en la cual se encuentran incluidos los autores relacionados con nuestro estudio.

Curtis claramente influenciado por el ambiente moderno, se ve directamente relacionado con Le Corbusier al cual le dedica el apoyo estructural de su trabajo, que se ve extendido a otro trabajo suyo denominado "ideas y formas", exclusivamente dedicado a la obra de Le Corbusier.

Dentro del índice que desarrolla Curtis evalúa de forma muy meditada la influencia de las vanguardias artísticas, liberando en cierta medida aquella servidumbre tradicional que se ha dado en potenciar, en cuanto a la maduración y orígenes de la arquitectura moderna.

Segre, Roberto. *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados, siglos XIX y XX.*

I.- Arquitectura y urbanismo del siglo XIX (1780 /1880).

II.- La formación del movimiento -moderno (1880/1940).

Cap.5.- Centralización administrativa y habitat individual en las ciudades de Estados Unidos.

Cap.6.- Integración entre valores arquitectónicos y valores estéticos.

Cap.7.- La formulación del sistema urbano racionalista.

Cap.8.- Las codificaciones arquitectónicas del racionalismo.

Cap.9.- Dispersión urbana y tradiciones nacionales en la arquitectura de Estados Unidos.

III.- La consolidación del movimiento moderno (1940/1980).

IV.- Arquitectura y urbanismo en los países socialistas (1917/1980).

En el caso de Roberto Segre este realiza una amplia revisión a muchos elementos al interior de su trabajo, generando de esta manera una visión un poco superficial de la modernidad.

Se observa una determinada tendencia a la comparación con la producción arquitectónica Norteamericana en donde se vitaliza su discurso ideológico-político y su rasgo de no afinidad con la misma.

Su periodización abarca desde la evolución industrial hasta 1980 y la producción arquitectónica socialista.

4.7.- Cronometrías de la historia

Lo que se procurará presentar en este apartado es la frecuencia con que han aparecido las diversas historias de la arquitectura que se han realizado, es decir si se quiere una genealogía de la historia.

De los estudios considerados surge en primer lugar el de Bruno Zevi en 1950, es decir aproximadamente más de tres décadas después de iniciado el Movimiento Moderno, si ponemos como referencia los años veinte y que Zevi procurará actualizar su trabajo en los años setenta con motivo de la publicación de su libro "Espacios de la arquitectura moderna", una especie de catálogo gráfico que complementa su historia.

A continuación tendremos la "Historia de la arquitectura moderna" de Leonardo Benévolo de 1958, es decir ocho años posterior a la de Zevi, y que también ha experimentado sucesivas ediciones, revisiones y ampliaciones, teniendo esta por tanto un tiempo de distancia con respecto al movimiento moderno de aproximadamente cuatro décadas.

Posteriormente hemos tomado el trabajo de Dennis Sharp y que apareciera en el año 1972 con el título de "Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX", por lo tanto a más de cinco décadas del surgimiento del Movimiento Moderno y que estará situada a catorce años de la de Benévolo y que estará seguida de otra publicación de Renato de Fusco en el año 1975, y a la que denominará "Historia de la arquitectura contemporánea"; en donde se puede observar que se opta por el cambio de denominación del de "moderna" por el de "contemporánea".

Sugiriendo de esta manera una mayor cobertura en el tiempo a estudiarse y no quedándose limitada tan sólo a la primera generación del Movimiento Moderno, sino que abarque hasta las épocas en que se presenta el trabajo, estando por tanto situada a una distancia en el tiempo de aproximadamente cincuenta y cinco años de su instauración y a tres años del trabajo anteriormente tratado.

Cuando en 1976 se publica el libro de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, y que titularon "Arquitectura Contemporánea", serán ya cincuenta y seis años que distancien de la referencia situada por nosotros en los años veinte, pero a un sólo año de la historia de De Fusco; y será proseguida por el libro de Christian Norberg-Schulz de 1979 titulado "Arquitectura occidental, ubicado este a tres años de la -publicación de Tafuri y Dal Co, pero con una distancia de cincuenta y nueve años con respecto a los inicios del Movimiento Moderno.

En 1980 se publicará la "historia crítica de la arquitectura moderna" de Kenneth Frampton, ubicada ya esta en la década de los ochenta, y que su autor destacará con el adjetivo de "crítica" y que veremos como tratando de insinuar una suerte de "objetividad" que quizá no se encuentra en trabajos anteriores, al menos para la consideración de su autor, además se ubicará a una distancia de nuestro origen de seis décadas y a un año de la de Norberg-Schulz.

William Curtis que es también un referente en nuestro estudio con su trabajo publicado en 1982 y que su autor denominara "La arquitectura moderna desde 1900", separándose en dos años del trabajo de Frampton de sesenta y dos desde el inicio indicado por nosotros.

Por último hemos utilizado el trabajo de Roberto Segre denominado "Historia de la arquitectura y del urbanismo, Países desarrollados. XIX y XX", y que se publicara en 1985; es decir tres años después del de Curtis y a sesenta y cinco años de nuestra referencia en los inicios del Movimiento Moderno.

Como se podrá observar en el lapso de treinta y cinco años han surgido algunas "Historias de la arquitectura" de las cuales hemos utilizado como referencia en nuestro estudio tan sólo nueve, con lo que podríamos decir comparativamente que de la década del cincuenta hemos tomado dos historias, cuatro en la década del setenta y tres historias en lo que va de la década de los ochenta.

Se podría también hablar de una periodización en la aparición de las historias, aunque se pudiese hacer un estudio más detallado con la totalidad de ellas; pero en relación a las utilizadas por nosotros existe una correlación periódica de ocho años en la década de los cincuenta y que se verá suspendida por catorce años de no utilización en este trabajo.

Y al no estar nosotros realizando un estudio evolutivo y de maduración de los criterios históricos, esto no constituye un elemento de relevancia en nuestro estudio, y más tomando en consideración el criterio que de "clásicos" habían asumidos los trabajos de Zevi y Benévolo, hasta que en 1972 aparece la historia de Sharp, con una periodización de tres a uno a la siguiente (De Pusco), y de ésta a la siguiente (Norberg-Schulz) de uno a tres años, en lo que, se refiere a la década de los setenta, caracterizándose así un orden de proyección geométrica inversa.

En cuanto a los años ochenta parece correrse un fenómeno de periodización en las publicaciones en el orden de una progresión geométrica directa; como podrá observarse entre la relación de Frampton con Norberg-Schulz de un año, de Curtis con Frampton de dos años, y de Segre con Curtis de tres años; y si siguiera con esta óptica de inferencia proyectiva, podríamos esperar aún en esta década la aparición para 1989 de otra historia de la arquitectura....

Pero como no es nuestra intención el de erigirnos en prospectivos cronológicos..de la historia de la arquitectura, quede dicho esto como una sala observación recurrente.

Podemos darnos cuenta a grosso modo las temporalizaciones que ha experimentado el historiador de la arquitectura en cuanto actividad reveladora de la práctica de la arquitectura, y convertido de esta manera en un referente de la estructura que conforma dicha labor.

Presentaremos por último de forma esquemática los autores, años de publicación de sus obras y la distancia en años de la fecha de aparición de dichos trabajos-

| | | | | |
|-----------------|------|--|-----|------|
| ZEVI | 1950 | Historia de la Arquitectura Moderna | 4 | años |
| DORFLES | 1954 | La arquitectura moderna | 8 | años |
| BENÉVOLO | 1958 | Historia de la arquitectura moderna | 9 | años |
| ----- | | | | |
| SHARP | 1972 | Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX | 3 | años |
| DE FUSCO | 1975 | Historia de la arquitectura contemporánea | 1 | año |
| TAFURI / DAL CÒ | 1976 | Arquitectura Contemporánea | 3 | años |
| NORBERG-SCHULZ | 1979 | Arquitectura Occidental | 1 | año |
| ----- | | | | |
| FRAMPTON | 1980 | Historia crítica de la arquitectura moderna | 2 | años |
| CURTIS | 1982 | La arquitectura moderna desde 1900 | 3 | años |
| SEGRE | 1985 | Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados. | ... | años |

5.- Conclusión.

Después de haber realizado un amplio recorrido por el panorama que nos ha mostrado la crítica y sus diversos argumentos; la historia y sus respectivas descripciones, de acuerdo o en relación a los postulados planteados por los arquitectos de la primera generación de la arquitectura moderna y que a esta altura del desarrollo de nuestro estudio ya los tenemos lo suficientemente identificados y reconocidos, pero que mencionaremos en una -dítima instancia al referirnos a Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe.

Si bien es cierto que nuestro estudio se ciñe a una fracción de lo que nosotros consideramos como un hecho básico en la modernidad (**lo arquitectural**), al ser éste el corpus conceptual que sirvió de referente en la elaboración de sus proyectos arquitectónicos y de su obra edificada.

Decimos de referente, ya que pensamos que no eran una relación de tipo dogmático, ni de una relación de orden-lineal de caracterizaciones del tipo causa-efecto.

Al interior de estas consideraciones preliminares podemos establecer todo un conjunto de observaciones que las pretendemos llevar al orden de un BALANCE FINAL.

Que este BALANCE FINAL, nos permita considerar que todas aquellas circunstancias, puedan ser tenidas a mano al interior de un corpus único; pero que en ningún momento pretendemos que se conviertan en una suerte de catálogo expositivo de defectos o beneficios, ni tampoco en una genealogía o taxonomía, y peor aún en un manual de criticismo de la crítica.

Ya que al considerar que el trabajo se deberá completar con un estudio relativo a las morfologías (**lo arquitectónico**) planteadas por estos mismos arquitectos, y su relación dialéctica, dinámica o estructural, en la inherencia en la producción de los mismos, esto nos permitiría la realización total del panorama de la primera generación de la modernidad, pero que quede esto como el inicio, para la continuación de un análisis arquitectónico que nos conduzca a encontrar los valores reales y sus alcances.

Es por ello que a continuación realizaremos toda una descripción muy puntual de aquellas caracterizaciones -y que volvemos a insistir no guardan entre sí ninguna relación de orden, ni de jerarquía-.

Culminamos nuestro trabajo retornando aquella cita obtenida de Aristóteles cuando establece que EL SER SE DICE DE MUCHAS MANERAS, PERO SIEMPRE SE REFIERE A UN MISMO TERMINO, A UNA MISMA NATURALEZA, así hemos podido observar una serie de manifestaciones que deslindan la intención original de la crítica como el de *realizar valoraciones al sujeto de estudio*, en cuanto ser humano, que si bien es cierto que deben efectuarse, pero ceñidas a un marco de análisis riguroso que permita toda la objetividad posible, considerando que ellas están más al alcance de otras prácticas profesionales, como la psicología o el psicoanálisis entre otra que nos permitan establecer los parámetros básicos de su personalidad y no juicios antojadizos que al no tener rigor científico caen en el mero opinar y así alteran la presencia del personaje estudiado, no tan sólo a efecto de la obra, sino para otras personas que puedan leerla, generando de esta manera una visión perjudiciada, en base a otros prejuicios.

Sólo se logra vislumbrar al interior de los planteamientos la posesión de "*estilos creadores*", lo cual vislumbra de una manera muy acentuada la presencia de cierta tradición en la analítica, ya que se revisan los trabajos con parametrizaciones previas que no tienen ya ninguna relación con la que se estudia, observándose así una tendencia muy fuerte a la normativización.

Por otro lado prevalecen las "*afinidades afectivas*", que si bien es cierto que son muy difíciles de erradicar, ya que al tratarse de que todos somos seres humanos y que en nosotros radica una cierta base de índole subjetiva (identificación), debiera o al menos se debería intentar controlar esa

efervescencia y afición a determinado autor; afectando al tipo de análisis que resulta, obviamente de características tendenciosas.

Pareciera que al encontrarse los "escritos desconcertantes", nos dan la impresión de no estar al alcance de seres normales, o acaso los críticos e historiadores en su afán de cubrir un amplio espectro, reducen la intensidad y profundidad en sus análisis, perjudicando de esa manera la calidad de los mismos, posiciando así "posiciones extra-conceptuales".

Una de las observaciones que nos agradecería realizar es la de la "ideologización de los discurso", que también, si bien es cierto son otros de los rasgos propios del hombre contemporáneo, no se debiera desacreditar el del autor, sin antes haberle dado la oportunidad de exponerlo; con lo que se genera una confrontación entre uno que a taca a otro que está ausente o simplemente muerto, y que talvez no se ha logrado vislumbrar, pero como no es de gusto de quien lo analiza, lo ataca.

Una de las preferencias que hemos logrado auscultar en los diversos trabajos, aunque no de forma preponderante, es el hecho de "*desear leer o escuchar lo que les agrada*". De esa forma se constituyen en jueces de determinado tipo, donde se cede en posiciones al establecerse la "*correspondiente identificación*".

En cuanto a la siguiente observación **-el espacio-**, pensamos que es una de aquellas que nos permitirán o debiera permitirnos una larga reflexión, ya que nosotros consideramos como una de las categorías que pertenece a la arquitectura, que se nombra de muchas maneras, con diferentes adjetivaciones o calificativos, como el ser considerado como sitio, lugar, puesto, punto, región, territorio, etc, y que al mismo tiempo forma parte de otros campos, como la geometría, la física, la astronomía o como una forma de expresarse, cuando se toma como referente el ambiente, consideramos necesario precisar el uso de término y su pertenencia y magnitud en nuestra actividad.

Se han establecido "*reducciones*" que resultan peligrosas con vistas a la comprensión total de los discursos teóricos de la arquitectura, generando de esta manera "fórmulas lapidarias" o "lemas", que ubicados fuera de su contexto casi no significan nada, o que el significado de aquella mención reduce y anula la intención inicial del planteamiento.

Ingresaremos en algo que realmente lo consideramos como clave al interior de nuestra actividad, y aunque pueda ser considerada como una elementalidad o una ingenuidad nos atrevemos a plantearla; y es el hecho que todo el mundo parece estar en el derecho de hablar o especular sobre "arquitectura", pero sin una definición establecida o que se haya definido desde su propia práctica, ya que si utilizamos aquella tan conocida de que "*la arquitectura es el arte de la construcción*", tan escolarizada como es, nos podríamos interrogar de qué manera tan elemental nos podríamos situar, si hacemos una reflexión a manera de antítesis, y nos preguntamos, "*¿qué es la construcción?*" y seguramente que nadie afirmaría que "*es el arte de hacer arquitectura*", sino que tendría su propia definición. Es por ello que pedimos el poseer una definición mas adecuada o una re-definición de la actividad.

La "**modernidad**" es otra de las instancias en donde radica gran parte de los desacuerdos en tanto que crítica e historia; pero deberíamos sentar el hecho de que al no ser una manifestación puntual sino mas bien una *actitud de hecho*, que se caracterizó por la RUPTURA y la diferenciación, en intentar ser realmente una **OTRA arquitectura**. Desde esta óptica podría darse una relectura, procurando *alejarnos del dogma estatuido de la estilística*, engendrada por una escolarización pretendida por determinados grupos y así establecer una capacidad rectora y ordenadora de todas las opiniones y producciones que se efectuen.

Una de las reflexiones que se realizan sobre los autores es el hecho de haberse constituidos en "propagandistas de sus concepciones y de sus propuestas", a lo cual no podemos sustraernos, ya que si se considera que "*el siglo XX es el de la comunicación*", y que además se expresa algo en lo que se cree, aquí podríamos entrar en un nivel banal acerca de su publicidad o no, y preguntarnos

qué es lo que se realiza ahora a finales del Siglo XX, en que la arquitectura se publicita como figurín de moda femenina o novela rosa para el consumo popular.

En ciertas ocasiones se reconoce el hecho y la necesidad alternativa de considerar la posibilidad de que en la base de la arquitectura existan "ideas", es decir el posibilitante de una arquitectura que subyace para su realización ideas fundamentales -loarquitectural-, aunque este parecer ser posibilitante de **la MODERNIDAD, con presencia Real**; aunque en todas las prácticas arquitectónicas existan ideas, no es menos cierto que en ellas se privilegian posibilidades combinatorias de lo arquitectónico, y el pensar conceptual como una relación alternativa y/o suplementaria.

Lo que no sucedió en la modernidad y más precisamente en los autores que nos ocupan y que formaron precisamente lo que nosotros consideramos como lo únicamente moderno, por su específica cualidad de RUPTURA, y su total separación de la tradición establecida bajo **la idea de estilo**, aunque como se dice que "la alegría dura poco en la casa del pobre"; en nuestra práctica se instituye nuevamente la tradición de estilo al presentarse como sintetizador, nos referimos al "*Estilo internacio- nal*", momento en el cual se pierdie su cualidad de modernidad, y se normativiza y escolariza.

Se acusa también a estos autores de "*una falta de madurez en sus obras escritas*", por lo que nosotros consideramos que si bien puede ser cierto una falta de rigurosidad científica, no por ello se puede aniquilar la validez de las mismas; pensando mas bien que las circunstancias en que se establecieron, como una posibilidad alternativa para iniciar una reflexión sobre la práctica en los año veinte, que en determinado momento se debe entender como pautas y no como leyes o reglamentos, peor aún como dogma a cumplirse, que es lo que se nos han insinuado a travez de muchos escritos críticos o históricos. Pero que esa posición maníquea desvirtua el verdadero origen de ser "pensamiento reflexivos individuales sobre sus obras", y que sus autores consideraron presentarlos para que no se los interprete antes de que se intente comprenderlos, misión que se ha dejado de lado.

Otra circunstancia que se nos presenta es el del someter a instancias *analíticas totalmente desvinculadas* de la realidad de hechos que generaron las diversa propuestas y escritos, como relaciones comparativas y de análisis lingüísticos, semióticos, sociológicos, antropológicos, economicistas, legalistas y de otra índole, sin permitirse primero la aprehensión de las propias capacidades discursivas y sus propios valores y categorías, para luego someterlos a esquemas o patrones universalistas de moda, metodológicamente inoperantes, no por culpa de los referencias planteadas, sino por el desconocimiento exhaustivo de esas referencias.

Se solicita a los escritos "mayor profundidad, trascendencia" o quizá eternalización, lo cual daría motivo para creer que todavía no se ha entendido la época que se considera como MODERNIDAD, en cualquiera de las prácticas y su consideración de presente, mas no de pasado arqueologizante, ni de futuro utópico.

Consideramos que uno de los hechos mas negativos de los trabajos de críticos e historiadores, es el hecho de desconocer las fuentes conceptuales reales y diferentes a las establecidas por una tradición cuasi periodística que convierte a estas prácticas en **una suerte de tradición oral** en nuestro caso, que tiene mas trazos de chisme y cuento; por lo que pensamos y observamos una falta de rigurosidad científica de las investigaciones, no por la cantidad, *sino por la calidad de los hechos descritos*, pareciéndose estos a catálogos para uso de turistas, vacacionantes de lujo, o ansiosos de cultura.

Pensamos que uno de los errores en que se incurre es el de exigir una "*representación de los textos en las obras proyectadas y edificadas*", en lo que se vislumbra una falta de esfuerzo por establecer de que es casi imposible el representar palabras en formas fenoménicas, talvés debamos recurrir a Michel Foucault y su texto "las palabras y las cosas", por lo que **se debe INTERPRETAR** (hermenéutica) un texto y ahí observar los recursos interpretativos y la obtención o

no de sus intenciones iniciales, más no un simple opinión -esta bien o mal- que muchas ocasiones negativiza tanto a la práctica como al proceso y sus principios.

Se insiste en diversas ocasiones en la necesidad de considerar a la "*arquitectura como arte*", que si bien es cierto que los diversos manuales consideran la arquitectura como una de las artes mayores, pensamos que **es necesario reflexionar sobre esta situación** y así permitirnos aclarar otro de los apartados que aún no ha sido lo suficientemente aclarado; quizá como una vocación de refugiado al tratar de sentirse protegido ya que se podría cuestionar la artisticidad, o como relación alternativa la científicidad de la misma.

Otra relación que se establece es la relación "*modernidad-maquinismo*", como una situación de causa-efecto al interior de la arquitectura, privilegiando el pensamiento de que la arquitectura es un producto evolucionado del maquinismo del siglo XIX o un simple resultado del mismo; ante lo cual cabría una interrogación mas profunda, por que sino nuestra práctica solo sería el remanente de la ingeniería, y para nuestra consideración , es mucho mas que eso.

Otra circunstancia observada es el hecho de considerar un "*territorio propio de cada autor o una especie de imperialismo posicional*", aspecto que en ningún momento formó parte del pensar de los autores, y más que nada se sitúa en un ámbito mucho mas propio de determinados espíritus que se pretenden imponer y acaparar fama en función del esfuerzo realizado por otros.

Se desarrolla toda una "**lectura lineal de los postulados planteados**", al ser considerada la propuesta de Wright sobre arquitectura orgánica como un producto biologicista, la máquina de habitar de Le Corbusier en una afectación meramente tecnicista, y el menos es mas de Mies van der Rohe sólo ceñido a un argumento de tipo aritmético, con ese tipo de lectura no se puede esperar mucha más proyectiva de aquellas propuestas.

Otro aspecto al que se acude con demasiada frecuencia es el de afirmar la cualidad de "*metáfora*" que poseen los escritos que estudiamos, y que ello no es mas que uno de los síntomas con que se pretende anular o crear que se empobrece a tales concepciones; por que si consideramos el rol que cumple la metáfora al interior de un discursos se podría entender por qué Arisóteles le dedicó uno de sus mas célebres estudios, y por que ahora en los últimos años Ricoeur lo hiciera de la misma manera, es por ello que considerar una actividad como un recurso banal, da muestra de poca seriedad y exigencia al análisis que se realiza y que se expone, y el desconocimiento de la **retórica como arte de la persuasión por el argumento**, no por el engaño.

Dado el origen de nacimiento de los diferentes autores de nuestro estudio los aproximamos a "Le Corbusier como un Cartesiano, Wright es un Whitmaniano y Mies van der Rohe un Kant-Hegeliano"; pareciera pues ser obvio que dado el ambiente en que uno se pertenece trate de representar los valores de su sociedad y de sus pensadores, aunque bien se podría responder a otros planteamientos sin engendrar por ello un ejercicio sospechoso; mientras se justifique y se demuestre total coherencia sobre sus planteamientos.

Se "resta originalidad" a las propuestas de los autores, ya que se expone que muchas de las cosas que ellos plantean ya se han escuchado y argumentado en ocasiones anteriores, que si bien es cierto su aportación reside en **SINTESIS totalmente diferentes, y no como una sumatoria de otras, ni resumen secular, sino como una nueva multiplicidad, diferenciada y diferente, en definitiva una Otra propuesta unitaria.**

Se plantea "una adjetivación de la arquitectura" en los ahora muy conocidos **ISMOS**, con lo que este tipo de adjetivaciones tan sólo es una clasificación por ciertos parecidos y para la manipulación más cómoda de ciertos aspectos formales, pero que dejan al fondo sin un conocimiento concreto es la herencia de la historia del arte.

Se establece la "función" como paradigma e hito de la modernidad en arquitectura, que si bien es cierto ya se venía utilizando este elemento en otras actividades y en la misma arquitectura con anterioridad, al identificarlo como uno de los síntomas preponderantes de la profesión, pero sin reconocer la base que de actividad originaria conlleva, y no como una mera referencia de un **FORMALISMO operativo**.

Consideran de "*planteamientos utópicos...*" las propuestas conceptuales, con lo que se lee, niegan las posibilidades de realización o de confrontación, aunque si bien se podría decir que en ciertos lugares fueron llevadas a efecto, pero quizá no en los sitios que poseían toda la infraestructura y superestructura necesaria para la realización de los mismos.

Se dice que se posee un exagerada "*visión platónica*" -por la República o por los sólidos geométricos-, asumimos **sería por la densidad de ideas que postulan**, las cuales cuando se agregan indiscriminadamente y no en el talante que realmente poseen engendran aquello que denominan idealismo, y dada la elementalidad en que son estudiadas conducen a ello.

Otros conducen las propuestas a postularlas como "tratados", similares a los de Vitruvio, al Vignola o a los del siglo XVI, habrían que ser un poco mas medidos en este tipo de opiniones, ya que aquellos apuntaban a la normativización y repetitividad, y nosotros pensamos que éstos estan un poco distante de aquello.

Los críticos e historiadores formados en la tradición esperan con esperanza la llegada y formación de un nuevo "estilo", en esto que ha dado en llamarse *la arquitectura moderna como una manifestación más que continúe la senda establecida por todos los estilos anteriores*, pero se enfrentan ante una realidad totalmente diferente y al no encontrar este tipo de intenciones se manipulan las consideraciones establecidas y **se buscan las tendencias, no implícitas ni explícitas**.

Pocos serán aquellos que consideran que **la arquitectura moderna no es cuestión de estilos y formas**, ya que estiman que la nueva generación estará mas apta para la creación y propuesta de nuevos conceptos.

Al interior de las múltiples intenciones planteada por críticos e historiadores, plantean la "*necesidad de aprender del pasado tanto como sea posible*, dándose de esta manera dos extremos en la aproximación del tiempo correlativo, pecándose **por exceso**, siguiendo una hue lla que se remonta hasta el siglo XVI; **o por defecto**, desconociéndose muchas de las características propias de la ruptura en que se establece el movimiento moderno.

También se incurre en el hecho de exagerar el **partidismo afectivo** con relación a los autores elevándolos a la categoría de "mitos o héroes" llegando a realizar todo tipo de comparaciones desde personales hasta artística, que la mas de las veces desdican de las verdaderas capacidades de estos arquitectos.

Los diversos rangos con que se califican y adjetivan las personalidades y actividades de los arquitectos llegan a ser tan diversas, que llegan a descalificar la tarea de los arquitectos en tanto calidad de trabajo, y a **resultar ser más importante la crítica o historia que de sus obras se hace**, perdiendo de esta manera la magnitud que puedan tener dichos trabajos en cuanto a su capacidad de proyectos orientativos, ya que se vuelven distorcionadores y manipuladores de la realidad, obedeciendo mas a relaciones de índole publicitaria, que en beneficio de la calidad de la propia obra.

De esta manera consideramos que en la realización de este balance sobre el trabajo efectuado, sólo trata de reflejar en parte la mágnitud de análisis que se ha llevado a efecto; ya que si se puede revisar toda la información contenida en la investigación se podrá observar todo el contenido que ella sugiere, y que en muchas ocasiones no se han podido dejar de realizar observaciones directas sobre los temas o autores que se estudiaban, por que consideramos que era oportuno realizarlas a

renglón seguido, que dejarla para el apartado presente en el que se podrían olvidar o soslayaras sin ninguna actitud selectiva.

El trabajo nos ha permitido reconsiderar toda una serie de enunciados que se nos han presentado a lo largo de nuestra formación académica y de nuestra carrera profesional, y poder comprobar sobre la práctica el grado de incidencia que estas han poseído y sobre todo condicionado la misma; ya que al establecerse en nosotros como un mecanismo subconsciente, ingresan a conformar toda una gama de prejuicios y prejuicios que en la mayor cantidad de las veces resultan negativizadores para nuestra formación.

Si bien es cierto que este estudio, corresponde a un segmento de lo que nosotros hemos considerado como básico en la realización de la arquitectura moderna, es decir la **elaboración de textos que se convertían en soporte conceptual de sus autores**, y que nosotros hemos dado en llamar lo **ARQUITECTURAL** del proceso de esta práctica como es la arquitectura, es preciso la relación que debe establecerse a nivel de análisis con la fase proyectual y edificada, y que hemos dado en llamar para nuestro uso diferenciado como lo **ARQUITECTÓNICO**; de esta manera se debería dar un proceso de **análisis simultáneo ESTRUCTURAL** -en el sentido original que posee el término-, para poder **observar de manera clara y definitiva las relaciones intrínsecas o no entre lo dicho y lo hecho**, o el mecanismo por el que se conjugaban al interior de la práctica del movimiento moderno.

Dada la importancia, que desde nuestro punto de vista posee estas **referencias conceptuales** planteadas por los autores citados, es preciso reconocer que en ella reside una de las fases más importantes y características del movimiento moderno en tanto que práctica de arquitectura, ya que ello es lo que **caracteriza su fase de RUPTURA con las anteriores situaciones**, aunque es de reconocer que no se realiza de la noche a la mañana y que hubieron precursores que establecieron la fase de TRANSICION, entre lo anterior y lo que se puede considerar, el hoy, a los inicios del siglo XX, mas allá o mas acá de las INTERPRETACIONES formales que a nivel de propuesta que en el campo de la edificación se han realizado, y que deben ser observadas como las aportaciones de los autores, y no como ese **formalismo insulso y facilista en que se constituye por parte de sus seguidores, que repiten de una manera mecánica-automática las formas por ellos propuestas**, degradando en grado sumo, y aniquilando lo significativo creador que postulaban esas nuevas presencias en el campo de la arquitectura y que en definitiva eran OTRAS, y que fueron **rechazadas de plano por la ortodoxia estilística**, hasta manipularla de forma tal que se convierta en otro "estilo mas a copiarse", sin razón ni medida.

Para culminar nuestro planteamiento sobre el rango de validez de los escritos de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y de Mies van der Rohe, pedimos nos sea permitido realizar una última reflexión-cita que hemos tomado de una carta de Edmund Husserl dirigida al filósofo Dorion Cairns, del 21 de Marzo de 1930, a propósito de los escritos propuestos por Husserl, que dice:

Tenga en cuenta que mis escritos no aportan resultados que haya que aprender formalmente, sino fundamentos para poder construir UNO MISMO, métodos para poder trabajar UNO MISMO, problemas para resolver UNO MISMO.

Ese UNO MISMO es usted, si pretende llegar a ser filósofo.

Mas filósofo se es siempre solo IN FIERI y como queriendo llegar a serlo ...

Y otra cosa: ser sólo se puede CON LA GRAN FE ... en el sentido del mundo, en el sentido de la propia existencia, en sí mismo.

6.- Bibliografía.-**Autores.-**

Wright, Frank Lloyd.

- **La ciudad viviente**, Buenos Aires, Compañía general fabril Edit. 1961.
- **El futuro de la arquitectura**, 24 Ed. Barcelona, Edit. Poseidón, 1979.
- **Testamento**, Buenos Aires, Compañía general fabril edit., 1961.

Le Corbusier (Charles Eduard Jeanneret Gris).

- **Cuando las catedrales eran blancas**, 11 Ed., Barcelona, edit. Poseidón, 1979.
- **El espíritu nuevo en arquitectura**- Murcia, Galería- librería Yerba, 1983
- **En defensa de la arquitectura**. Murcia, Galería- librería Yerba, 1983
- **Hacia una arquitectura**, 24 Ed., Barcelona, Edit. Poseidón, 1977.
- **Precisiones**, 4 Edic., 1978. Barcelona, edit. Poseidón

Mies van der Rohe, Ludwig.

- **Escritos, diálogos y discursos**, Murcia, Galería- librería Yerba, 1983.

CRITICOS DE LA ARQUITECTURA.-

Argan, Giulio Carlo. **El arte moderno**, 44 Ed. Valencia, Fernando Torres edit., 1977, 2 tomos.

Banham, Reyner. **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**, Buenos Aires, Ed. Nueva visión, 1971.

- **Guía de la arquitectura moderna**. Barcelona, Edit. Blume, 1979.

Blake, Peter. **Maestros de la arquitectura**, Buenos Aires, Edit. Víctor Lerú, 1971.

Bonta, Juan Pablo. **Sistemas de significación en arquitectura**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1977.

Collins, Peter. **Los Ideales de la arquitectura moderna. Su evolución**, 34 tirada, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1978.

Colquhoun, Alan. **Arquitectura moderna y cambio histórico**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1978

Choay, Françoise. **Le Corbusier**, Barcelona, Edit. Bruguera, 1961.

Drexler, Arthur. **Mies van der Rohe**, Barcelona, Ed. Bruguera, 1961.

Dorfles, Gillo. **La arquitectura moderna**, Edit. Ariel, 1980. Barcelona,

Giedion, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**, Edit. Dossat, 1978. 54 Ed. Hitchcock Henry-Rusell. **Frank Lloyd Wright**, Edit. Gustavo Gili, 1978. Barcelona,

Hube, Norbert. **Le Corbusier**, Barcelona, Salvat edit. 1985.

Jencks, Charles. **Movimientos modernos en arquitectura**, Madrid, Hermann Blume Edic., 1983.

Joedicke, Jürgen. **Arquitectura contemporánea**, Edit. Gustavo Gili, 1970. Barcelona,

Johnson Ph. y Hitchcock H. **El estilo internacional**, Murcia, Galería- librería Yerba, 1984.

Johnson, Philip. **Escritos**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1981.

Moos von, Stanislaus. **Le Corbusier**, Barcelona, Edit. Lumen, 1977.

Pevsner, Nikolaus.

- **Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1973.

- **Pioneros del diseño moderno**, 35 Ed., Buenos Aires, Ed. Infinito, 1972.

Portoghesi, Paolo. **Después de la arquitectura moderna**, 34 Ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1984.

Richards, J. M. **Introducción a la arquitectura moderna**, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1959.

Rowe, Collin. **Manierismo y arquitectura moderna otros ensayos**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1978.

Spaeth, David. **Mies van der Rohe** Gustavo Gili, 1980. Barcelona, Edit.

Zevi, Bruno.

- **El lenguaje moderno de la arquitectura**, Barcelona, edit. Poseidón

- **Saber ver la arquitectura**, 44 ed. , Buenos Aires, Edit. Poseidón, 1963.

HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA.-

- Benevolo, Leonardo. **Historia de la arquitectura moderna**, 59 Ed. 29 tirada, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1986.
- Curtis, William. **La arquitectura moderna desde 1900**, Madrid, Hermann Blume Ed., 1986.
- De Fusco, Renato. **Historia de la arquitectura contemporánea**, Madrid, Hermann Blume edit., 1981.
- Frampton, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1981.
- Norberg-Schulz, Christian. **Arquitectura Occidental**, 29 ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1985.
- Segre, Roberto. **Historia de la arquitectura y del urbanismo**, Madrid, Instituto de estudios de administración local, 1985
- Sharp, Dennis. **Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1973.
- Tafari, M. y Dal Co, F. **Arquitectura contemporánea**, Madrid, Edit. Aguilar, 1978.
- Zevi, Bruno. **Historia de la arquitectura moderna**, Barcelona, Edit. Poseidón, 1980.

TEXTOS EN GENERAL.-

Aristóteles.

- **Ética a nicómaco**, 4 Ed., Madrid, Centro de estudios constitucionales, 1985.
 - **Metafísica**, Madrid, Proyectos edit., 1985. Gredos, 1987
 - **Retórica**, 1 reimp., Madrid, Edit. Madrid, Centro de estudios constitucionales, 1971.
 - **Tratados de Lógica** (organon), Madrid, Edit. Gredos, 1982.
- AA. VV. **La teoría**, Barcelona, edit. Anagrama, 1971.
- Casabella, "Le Corbusier", 531-532, Milan, Ed. Electa, 1987.
- Bachelard, Gastón.
- **Epistemología**, Barcelona, edit. anagrama, 197-1.
 - **La formación del espíritu científico**, 13 Ed. México, Siglo XXI Ed., 1985.
- Barthes, Roland.
- **Ensayos críticos**, 2 tirada, Edit. Seix Barral, 1973. Barcelona,
 - **El placer del texto**, 4 ed., México, Siglo XXI edit., 198
- Baudrillard, Jean.
- **El intercambio simbólico y la muerte**, Barcelona, Luis Corcel edit., 1980.
 - **América**, Barcelona Ed. Anagrama, 1987.
- Biu, Max. **Mies van der Rohe**, Ed. Infinito, 1956. Buenos Aires,
- Bury, John. **La idea de progreso**, Madrid, Alianza edit., 1971.
- Conrads, Ulrich. **Programas y Manifiesto de la arquitectura del siglo XX**, Barcelona, edit. Lumen, 1973.
- Christoff, Daniel. **Husserl**, Madrid, Edaf edic., 1979.
- Darwin, Charles. **El origen de las especies**. Madrid, Edaf edic., 1980.
- De Fusco, Renato. **La idea de arquitectura**, Barcelona, edit. Gustavo Gili, 1976
- Descartes, René. **Discurso del método y Reglas para la dirección de la mente**, Barcelona, Ed. Orbis, 1983
- Derrida, Jacques. **Posiciones**, Valencia, Edic. Pre - textos, 1 977.
- Diccionario. **Real academia española de la lengua**, 194 Ed. Madrid, 1970.
- Diccionario. **Larrouse**, citado por Le Corbusier en Hacia una arquitectura, 25 Ed., Barcelona, Edit. Poseidón, 1977.
- Eco, Humberto.
- **Obra abierta**, Barcelona, Edit. Planeta de Agostini, 1985.
 - **"El poder y la gloria"** en El País, Barcelona, 8 de mayo de 1987.
- Foucault, Michel.
- **La arqueología del saber**, 109 Ed., México, Siglo XXI edit., 1984.
 - **Nietzsche, Freud y Marx**, 25 Ed., Barcelona, Edit. Anagrama, 1981.
 - **El orden del discurso**, 25 Ed., Barcelona, Tusquets edit., 1983.
 - **Las palabras y las cosas**, Barcelona, Ed. Planeta de Agostini, 1985.
 - **Crítica y verdad**, 3 Ed. siglo XXI edit., 1985.

- Freud, Sigmund. **Obras completas** Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, 1948.
- Gadamer, Hans-Georg. **Verdad y método**, Salamanca, Edic. Sígueme, 1977.
- Gaos, José. **Introducción al ser y el tiempo de Martin Heidegger**, 14 reimp., México, Ed. del Fondo de cultura económica, 1977.
- Giedion, Sigfried. **Arquitectura fenómeno de transición**, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1975.
- Gurvitch, Georg. **Dialéctica y sociología**, 24 Ed., Madrid, Alianza edit., 1971.
- Heidegger, Martin.
- **Arte y poesía**, 24 Ed. México, Ed. Fondo de cultura económica, 1973.
 - **Arte y poesía**, 41 reimp., México, Ed. Fondo de cultura económica, 19815.
 - **De camino al habla**, Barcelona, Ed. del Serbal- Guitard, 1987.
 - **Desde la experiencia del pensamiento**, Barcelona, Ed. Península 62,1986.
 - **La presunta por la cosa**, Barcelona, Ed. Orbis, 1986.
 - **¿ Qué es eso de filosofía?**, 11 Ed., Madrid, Mercea edic., 1985.
 - **El ser y el tiempo**, 2 reimp., México, Ed. Fondo de cultura económica, 1980.
 - **El ser y el tiempo**, 5 reimp., Madrid,, Ed. Fondo de cultura económica, 1984.
- Heidegger, M. y Fink, E. **Heráclito**, 1986. Barcelona, Edit. Ariel,
- Hegel, G.W.F. **La fenomenología del espíritu**, 19 reimp., México, Ed. Fondo de cultura económica, 1971.
- Husserl, Edmund. **La idea de la fenomenología**, Madrid, Ed. Fondo de cultura económica, 1982
- Johnson, Philip. **Mies van der Rohe**, Buenos Aires, Edit. Víctor Lerú, 1960.
- Kristeva, Julia. **Semiótica**, 2 Ed., Madrid. Edit. Fundamentos, 1981, 2 tomos.
- Meehan, Eugenien. **Juicio de valor y ciencia social**, Barcelona, A. Redondo edit., 1970.
- Ricoeur, Paul.
- **El discurso de la acción**, Madrid, Edic. Cátedra, 1981.
 - **La metáfora viva**, Madrid, Ed. Cristiandad, 1980.
- Sartre, Jean Paul. **El ser y la nada**, Tomo III. Madrid, Ed. Aguilar 1982, 3 tomos
- Sullivan, Louis Henry. **Un sistema de ornamento arquitectónico**, Murcia, Galería - librería Yerba, 1985.
- Válery, Paul.
- **Eupalinos o el arquitecto**, Galería- librería Yerba, 1982.
 - **Introducción a la poética**, Buenos Aires, Rodolfo Alonso edit., 1975.
- Whitman, Walt. **Hojas de hierba**, Barcelona, Ed. Tesys, 1986.
- Zubiri, Xavier.
- **Cinco lecciones de filosofía**, Madrid, Alianza edit., 1985. 31 Ed. ,
 - **Inteligencia sintiente**, Madrid, Alianza edit., 1980.
 - **Sobre la esencia**, 11 Ed., Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1972.

