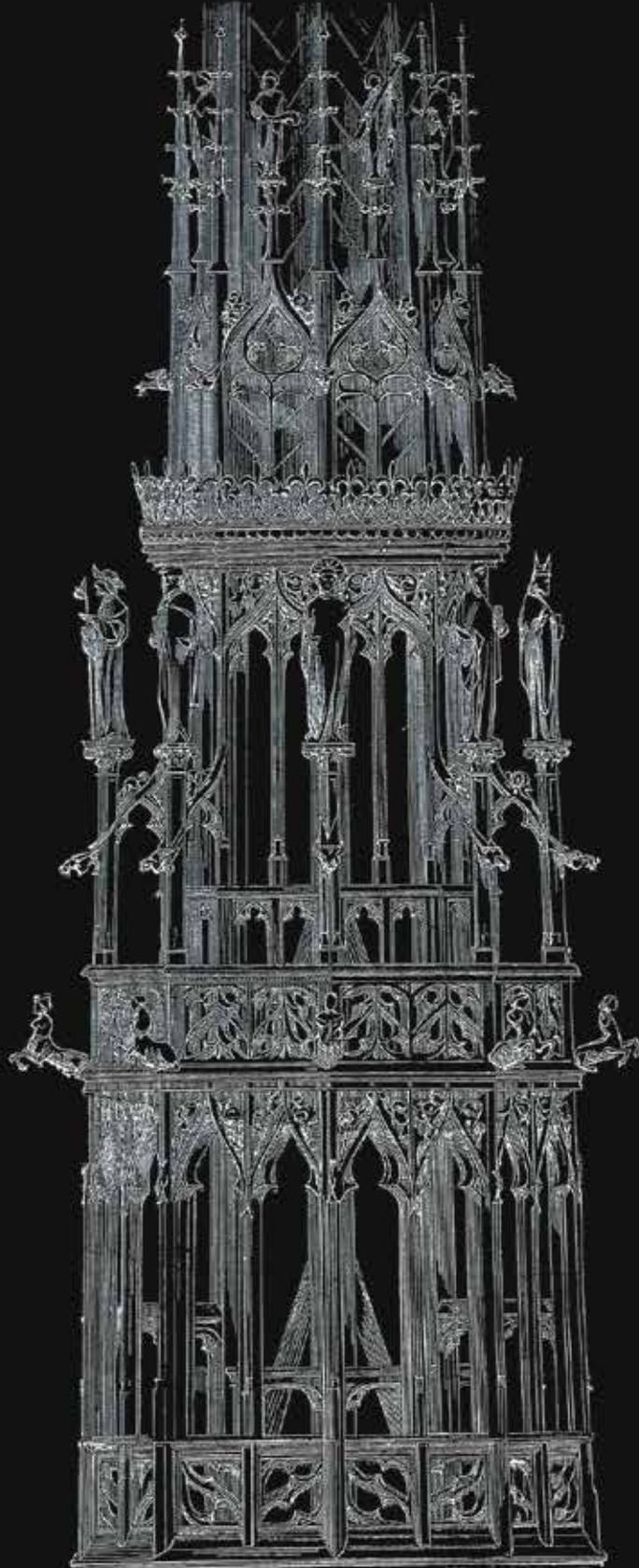


02

La teoría en la arquitectura:
relatos de un campo inasible.



¿Cuál es el lugar que ocupa la reflexión teórica en el campo de la arquitectura? Aunque teoría y arquitectura se presentan como términos inescindibles, su necesidad y su capacidad para ordenar los problemas disciplinares constituyen un debate fragmentado e intrínsecamente inconcluso. La teoría indica problemas, prescribe prácticas, especula, critica. En los últimos veinte años, una serie de libros ha intentado condensar los aspectos sobresalientes del debate teórico desde mediados del siglo XX, recogiendo los pedazos de una cultura arquitectónica que no renuncia a discutir sobre la belleza o el significado pero se aleja de cualquier pretensión de verdad ontológica. Junto a estos términos, presentes ya en la tríada vitruviana, otras ideas intentan justificar una práctica de ineludible carácter político. Este artículo explora la construcción de la teoría y sus transformaciones en la historia, subrayando la necesidad de la reflexión en la definición de un campo disciplinar que aun pugna por la *buena* y *bella* arquitectura.

Theory in Architecture: Stories of an Elusive Field.

What is the place that theoretical reflection has in architectural field? Even Architecture and Theory are inseparable terms, their necessity and capability to organize disciplinary issues become a fragmentary and inherently unfinished debate. Theory indicates issues, prescribes practices, speculates, critics. Last twenty years a series of books made an attempt to summarize the relevant aspects of theoretical debate since middle of the 20th century, gathering the pieces of an architectural culture that doesn't refuse to discuss beauty or significance, but it gets away from any ambition of ontological truth. With these terms, that already are at the vitruvian triad, other ideas attempt to justify a practice of an unavoidable political nature. This article explores construction of theory and its historical transformations, asserting the necessity of reflection for the definition of a disciplinary field that even strive to the good and beautiful architecture.



Autora

Mg. Arq. María Martina Acosta

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Palabras clave

Teoría
Historia
Crítica
Arquitectura Contemporánea

Key words

Theory
History
Critics
Contemporary Architecture

Artículo recibido | *Artigo recebido:*

28 / 02 / 2015

Artículo aceptado | *Artigo aceito:*

28 / 06 / 2015

Email: mmacosta@fadu.unl.edu.ar

«...en cada conocimiento, tenemos que tropezar con palabras eternizadas, duras como peñascos, y antes que romper una palabra nos romperemos una pierna» (F. Nietzsche)

En los últimos veinte años, una serie de libros ha compilado la producción teórica en arquitectura desde mediados del siglo XX hasta el presente,¹ en un intento por trazar una taxonomía que ordenara provisoriamente los problemas que enfrentó la disciplina en un corto tiempo de notables transformaciones. El cambio de siglo pareció estimular una reflexión que expusiera los diferentes derroteros que la teoría de la arquitectura había tomado al alejarse de la autoridad de los cánones académicos, comenzando por repensar su valor en la construcción del campo y con ello la propia idea de la existencia de la disciplina. La cuestión emerge a la vista de los nuevos tópicos que, poco a poco, fueron permeando y mudando una práctica largamente establecida.

Las preguntas que estos libros se hacen devienen de la perplejidad frente a una fragmentación que torna cualquier empresa clasificatoria una tarea inquietantemente borgeana. Su selección supone de por sí una compleja empresa y la organización de una pluralidad de intereses sirve entonces para reflexionar sobre el lugar y la función de la teoría en la arquitectura. Para Kate Nesbitt,

Dentro de la disciplina de la arquitectura, la teoría es el discurso que describe la práctica y la producción de arquitectura e identifica los cambios en ella. Se superpone y al mismo tiempo difiere de la historia de la arquitectura, que es descriptiva del trabajo pasado, y de la crítica, una actividad de juicio e interpretación de específicos trabajos existentes, relacionados con los valores aceptados por los críticos y los arquitectos (...). La teoría difiere de estas actividades en el hecho de que plantea soluciones alternativas basadas en observaciones del estado corriente de la disciplina, u ofrece nuevos paradigmas de pensamiento para aproximarse a estos problemas. Su naturaleza especulativa, anticipatoria y catalizadora distingue a la actividad teórica de la

historia y de la crítica. Opera en diferentes niveles de abstracción (...) se involucra tanto con las aspiraciones de la arquitectura así como con sus realidades (1996).

Aunque la relación entre teoría, historia y crítica ha sido ampliamente debatida, particularmente por Tafuri en la década del '70, el carácter operativo la definición y la clasificación establecidas por Nesbitt —que ordena las teorías según una actitud prescriptiva, proscriptiva, afirmativa o crítica— permite comprender la naturaleza del trabajo teórico en el siglo XX, que difiere sensiblemente de aquella presente en los históricos tratados de arquitectura.

En efecto, los tratados han condensado las ideas y valores en torno a un campo de saberes y prácticas. Su primera función fue la de establecer precisamente cuál era el campo de acción de un arquitecto, al mismo tiempo que se definía a la arquitectura: de este modo, se fijaba un espacio de reflexión y de acción. El primer tratado conocido, escrito en el siglo I a.C. por Marcus Vitruvio Pollio, consolidó su ascendiente en la historia de la arquitectura tanto por ser el único tratado que nos llega de la antigüedad como por el hecho de trascender un mero escrito sobre construcción para establecer el valor de arquitectura —y el arquitecto— en la civilización, otorgando además su carácter fundante al lenguaje (figura 01). Vitruvio fijó las tres dimensiones que recorren cualquier debate sobre la arquitectura y que llegan a ordenar la organización institucional y del conocimiento en muchas universidades. *Firmitas, utilitas, venustas* parecen condensar al mismo tiempo práctica y teoría, hacer y reflexionar sobre la arquitectura, aunque muy posteriormente se tratara de completar o discutir estas dimensiones al agregar lo simbólico, espacio, tiempo, tectónica u otras complejas polaridades de pretensiones reflexivas u operativas, la tríada resiste como un axioma que subyace a la más sencilla de las definiciones de la arquitectura. Cuando Mies dice que la arquitectura comienza en el momento en que se colocan *cuidadosamente* dos ladrillos, refiere al mismo tiempo a la necesidad de la arquitectura, a su carácter físico y a su belleza. *Cuidadosamente*: es decir, involucrando una dimensión reflexiva, teórica, y una dimensión técnica.

1. Entre otros: NESBITT (1996): *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965–1995*. Charles JENKCS (1997): *Theories and manifestoes of contemporary architecture*; Michael HAYS (2000): *Architecture Theory since 1968*; Joan OCKMAN (2007): *Architecture culture 1943–1968: A documentary anthology*.

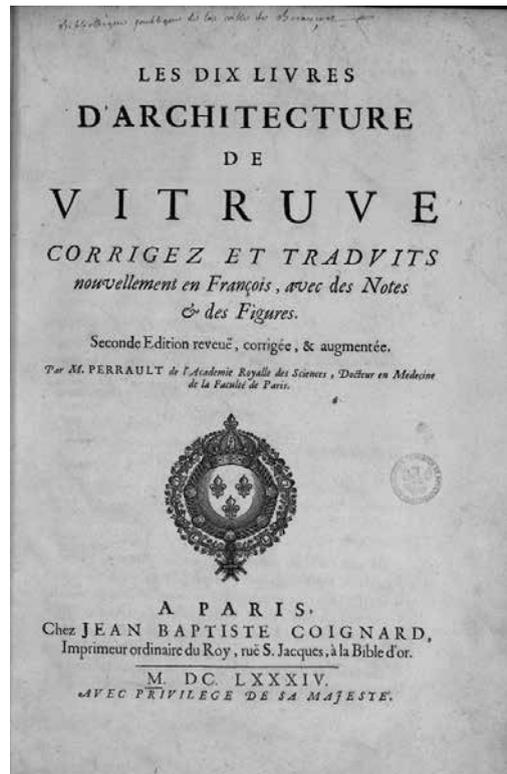


FIGURA 1 | Claude Perrault: Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, 1673. Fuente: <http://www.europeana.eu/> (out of copyright)



FIGURA 2 | Leon Battista Alberti: De Re aedificatoria, 1452. Edición española de 1582. Fuente: <http://www.unav.es/teohistaraq/histaraq/HAc/1-Alb-portada.jpg>

La recuperación de Vitruvio en el Renacimiento tuvo como objetivo principal fundamentar la restauración del sistema clásico, estableciendo una arquitectura ideal, fijada abstractamente en el papel. La falta de referencias gráficas del original abrió una larga serie de reinterpretaciones del tratado romano, visando establecer los modos de la buena *arquitectura de los antiguos*. Es Alberti, en su *De Re Aedificatoria* (1452) quien va a conjugar esta buena arquitectura con los ideales del humanismo renacentista. El uso del latín y la estructura en diez libros rinden homenaje al texto vitruviano, y aunque *belleza, solidez y utilidad* constituyen sus elementos centrales, Alberti los reorganiza y recoge y sistematiza las experiencias brunelleschianas, legitimándolas y fijándolas como un paradigma que domina la cultura arquitectónica hasta principios del siglo XX (figura 02).

Si bien la falta de imágenes responde en principio a una carencia técnica en la reproducción —en 1565 se realiza la traducción al italiano y se agregan las ilustraciones— cabe también entender al mismo como una pieza de la retórica humanista y su afán por la restauración de los ideales romanos del *perfecto orador* (Biermann 2003), de la *civitas*, el valor de la res publica y la justificación del arte clásico como una segunda —y perfecta— naturaleza. Frente a la *fealdad* de la arquitectura gótica, los monumentos romanos se erigirán en modelos de una cultura moderna, pero su estudio revelará los desacuerdos entre el tratado de Vitruvio y la arquitectura como hecho físico, presente, exponiendo el carácter ideal y prescriptivo del tratado romano. En lo que refiere a las formas de los órdenes, la contrastación alentará dos problemas que acompañarán todos

los debates sobre el sistema clásico: por un lado, la existencia de reglas de composición que garanticen la belleza de la forma; por otro, la necesidad de debatir el origen del sistema, su relación con las primitivas formas constructivas y su carácter. Ambos problemas se presentan insolubles, ya que suponen pensar al sistema clásico como una *verdad* —proveniente de la manifestación de la lógica constructiva, a su vez mimética con la naturaleza— o como *representación* —liberada por tanto de exigencias técnicas y vinculada entonces a ideales políticos o religiosos.

Los posteriores esfuerzos teóricos de Vignola, Serlio, Palladio, serán opacados por unas arquitecturas que, en opinión de la cultura iluminista del siglo XVIII, no hacían sino ofender la razón. En 1671, la creación en Francia de la Academia Real de Arquitectura representa entonces no sólo un llamado al orden respecto de la composición sino la institucionalización de un campo de saber:

(La Academia) (...) es el único medio para despojar a la arquitectura de sus ornamentos viciados, para suprimir los abusos que la ignorancia y la presunción que los maestros han introducido, y para enriquecerla, en fin, con las bellezas naturales y con las armonías que la hicieron tan estimada en tiempos de los antiguos (BLONDEL 1997).

Con este mandato, la creación de la Academia tiene como objeto la búsqueda de principios universales basados en la razón que lleva a la codificación de una teoría —correcta— de la arquitectura. Por un lado, se organizará la enseñanza, estableciendo cursos, concursos y el *Grand Prix de Rome*, que instituye una beca para medir y estudiar en Roma los monumentos antiguos. Por otro lado, el debate sobre problemas *específicos* de la arquitectura llevará a una multiplicación de tratados, guías y diccionarios. En esta tarea de codificación contribuye notablemente la figura de Claude Perrault, quien realiza una nueva traducción de Vitruvio, comentada y reordenada. Formado en física y ciencias naturales, Perrault sostiene que no es posible considerar al cuerpo humano como un sistema de proporciones absolutas susceptible de ser imitado en la arquitectura. Por lo tanto, las proporciones ideales constituyen un criterio relativo para establecer la belleza: esta idea conmueve los principios de la Academia, que consideraba la exis-

tencia de una belleza en sí, ideal, y cuyas formas son dadas por la naturaleza. En cambio, Perrault, en 1672, considera que las proporciones están determinadas por el consenso de los arquitectos. Al diferenciar entre una belleza positiva y una belleza arbitraria, dada por la costumbre, al revelar las contradicciones del texto vitruviano, Perrault socava las bases establecidas por la Academia, que paradójicamente encuentra en esta arbitrariedad su legitimidad para codificar la enseñanza y la práctica de la arquitectura. Pero un así, la belleza absoluta es un ideal improbable en un siglo XVIII, que asistirá a la moda del *Grand Tour*, los viajes de los nobles, la medición de las ruinas y una intensificación de las referencias: junto con Grecia e Italia, China, Japón e India se constituyen en los elementos exóticos de una cultura que oscila entre la razón y el romanticismo. En este contexto, el racionalismo teórico de Laugier se pregunta sobre el origen de la belleza, que fija en la cabaña primitiva, despojada de «bagatelas que aparecen como una ordinaria guarnición». Pero este modelo de una arquitectura clásica librada de ornamentos superfluos, en los que construcción y composición coinciden, lleva también a una valoración de la arquitectura gótica, cuya claridad constructiva supone para Laugier la puesta en escena de las leyes de la naturaleza.

El debilitamiento de una belleza ideal ligada a los antiguos se profundiza con la mirada de Piranesi, quien dibuja (descubre) el dórico sin basa o, un siglo más tarde, con Jacques Hittorf, quien revela la policromía de la arquitectura y esculturas griegas, y con Gottfried Semper, que expone otra idea del origen de la arquitectura vinculada a las culturas primitivas contemporáneas. En este arco temporal, el conflicto entre razón y sentimiento se hace evidente y obliga a precisar los argumentos teóricos. El racionalismo de Laugier y su intento dar carácter científico a la arquitectura permearán luego la labor de la École Polytechnique, creada por la Revolución Francesa en 1795. Por otra parte, la reorganización de las academias en la École des Beaux Arts en 1818 fijará las posiciones frente a los problemas planteados a la disciplina: la existencia de una belleza ideal, la autoridad de los antiguos, el valor de la composición y la tríada vitruviana.

En la École Polytechnique, Jean Nicolas Louis Durand promueve una nueva manera de proyectar basada en el programa y en el partido. Para él, la tríada vitruviana se

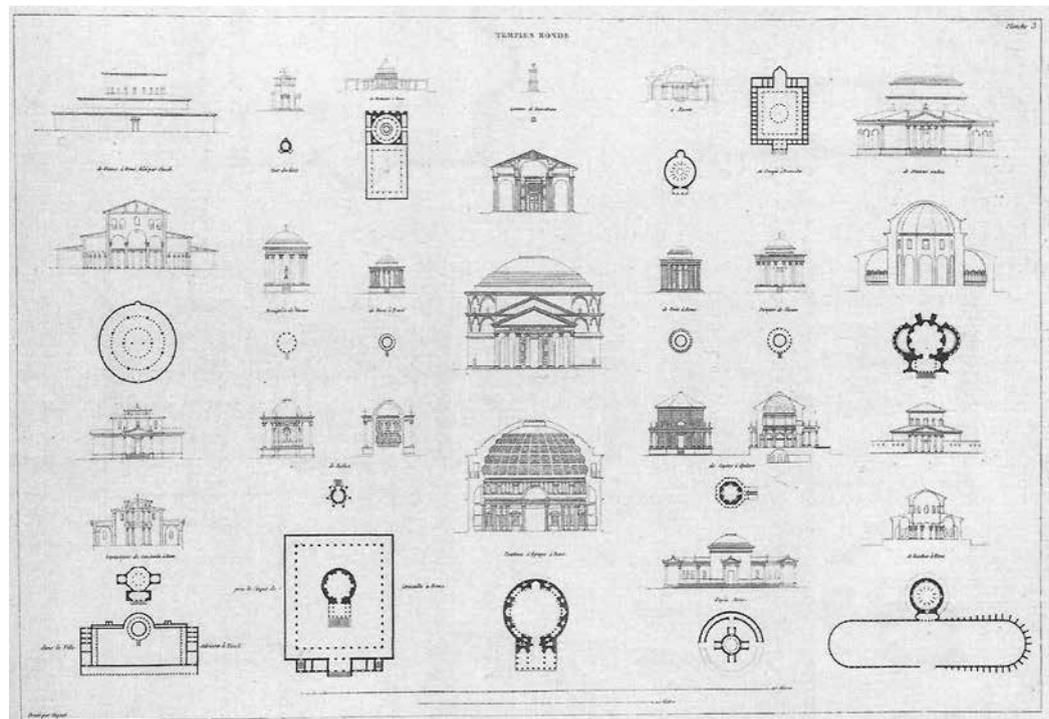


FIGURA 3 | Jean-Nicolas-Louis Durand: Cuadro de Templos redondos. Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, 1800. Fuente: Evers, Bernd y Thoenes, Christof. *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln: Taschen, 2003.

resuelve a favor de la *utilitas* y *firmitas*, cuya exacta resolución determina la belleza. La eficiencia del proyecto reside en su claridad compositiva y en el cuidado de su ejecución. En su *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (1800), Durand reúne todo tipo de edificios, organizándolos por tipologías e históricamente. Así enlaza el criterio analítico con el compositivo, dando preeminencia a la planta sobre el alzado, y establece el *tipo* como método de diseño, a partir de una grilla modular que ordena los elementos de arquitectura y sustituye a los trazados reguladores de la taxis clásica: la simetría como armonía es reemplazada por la simetría especular (figura 03). El problema que esta racionalidad no resuelve y que será debatido en la École de Beaux Arts es el del carácter, extensamente definido por Quatremère de Quincy en el *Diccionario de Arquitectura* publicado entre 1788 y 1825. Quatremère emplea la palabra para indicar una distinción sobresaliente del objeto y diferencia tres acepciones: la primera refiere a cuando la obra, «en su concepción y en su ejecución, está dotada de calidad, cuya naturaleza está expresada por las voces fuerza, po-

tencia, grandeza y sublimidad moral» (Sarquis 2007). La segunda acepción implica que la obra se hace notar por una cualidad especial que se ha convenido en llamar originalidad. La tercera da la idea de otra cualidad *distintiva*, que hace que se diga que la obra tiene su *carácter*. Este problema adquiere significación al ligarse a la necesidad de representación de los Estados y por lo tanto a la existencia de un carácter nacional. En el seno de la École des Beaux Arts se manifiestan dos posturas: la primera apela a la tradición internacional de las Bellas Artes; la segunda establece que si se cumple con una estructura compositiva se puede incorporar la decoración local. Para el siglo XIX, la idea de carácter juega un rol fundamental, implicándose en el ejercicio del poder que suponen los procesos políticos tanto de colonización como de independencia. Al interior de la disciplina, la idea del carácter entraña discutir la apariencia del edificio en función de su destino, el valor de la ornamentación con relación a los aspectos constructivos, la arquitectura como expresión.

Aunque también marcado por este debate, el neogótico encuentra otros fundamentos provenientes de la revalorización de su racionalidad. La figura de Eugène Emmanuel Viollet Le Duc es aquí central: retomando a Durand, sostiene la construcción y la función como elementos determinantes de la arquitectura. En 1838 es nombrado en la Administración de obras civiles, encargada del relevamiento y restauración del patrimonio medieval de Francia. Imbuido de la tradición racionalista francesa, Viollet Le Duc valora la simplicidad de las estructuras de la arquitectura gótica así como la exactitud y eficiencia de sus elementos, promueve el uso racional de los materiales de acuerdo con su funcionamiento estático (figura 04). Sus proyectos son una hipótesis sobre el progreso de la arquitectura y resuelven aquellos interrogantes que plantea la Revolución Industrial: si el argumento para el uso de los órdenes clásicos residía en su analogía con la construcción en madera, ¿qué sentido tienen estas formas frente a la disponibilidad de otros materiales con comportamientos estáticos diferentes? Los *Entretiens sur l'Architecture* (1863-1872) enfrentan la arquitectura como arte con la ingeniería, desplazan la decoración con las resoluciones constructivas, exponen la verdad frente a la simulación. Pero ya no se trata de una demanda romántica de honestidad —a lo Ruskin— sino de expresar la racionalidad de los procesos productivos. En términos disciplinares, la brecha abierta por Viollet Le Duc señala el camino del modernismo: «la teoría arquitectónica ya no se presenta como un sistema estético especulativo sino como la conclusión de una investigación empírica y científica aparentemente intocable» (Freigang, 2003). Efectivamente, hasta aquí la teoría de la arquitectura había tomado como axioma a Vitruvio y como referencia a la filosofía, debatiendo la composición en términos abstractos. El carácter prescriptivo de los tratados implicaba la construcción de un sistema de reglas, una norma, un modelo cuya condición —moral— se resolvía en el ámbito de la especulación filosófica. La pregunta por la belleza, que atraviesa todas las reflexiones disciplinares, encuentra respuestas diferentes, como: *verdad, forma, razón, juicio*.

Paradójicamente, en el momento en que la arquitectura plantea su autonomía, se impone la *École des Beaux Arts* y determina un sistema de composición basado en la disposición jerárquica de las partes y en el desarro-

llo de una expresión exterior de acuerdo con el carácter necesario, y otro de enseñanza y legitimación: será el momento de la difusión internacional de las escuelas que establecen, junto a los métodos de enseñanza los valores que debe tener la *grande architecture*, la adecuación del carácter en función de la representación del Estado, la integración de las tradiciones.

Para la *École de Beaux Arts*, por lo tanto, la buena —y bella— arquitectura se funda en la composición, el equilibrio de las masas, correcto uso de los órdenes, del ornamento y el adecuado carácter. Hasta bien entrado el siglo XX, el sistema domina gran parte de la praxis de la arquitectura e impone su autoridad a través de las sociedades profesionales, las publicaciones y el sistema de concursos.

Pero para los modernismos —que reconocen su genealogía en Viollet Le Duc— o la arquitectura del movimiento moderno, el panorama será más complejo: el proceso de diseño se basa en un procedimiento lógico que tiene como consecuencia una *forma*. Entonces: ¿cuáles son los elementos que configuran dicho procedimiento?

Por un lado, las transformaciones técnicas que pasan ahora a primer plano, imbuidas de un carácter redentor que permitirá la construcción de la utopía moderna. La técnica está llamada a instaurar un nuevo orden en la arquitectura, en su sistema de producción y en la ciudad. Ésta —la metrópolis— se instituye como nueva naturaleza y provee una experiencia novedosa que deberá ser capitalizada por la arquitectura. El rol de las vanguardias de principio de siglo será absorber el shock de esta experiencia metropolitana, asimilar la continua revolución técnica como condición inevitable de la existencia (Tafuri, 1972). Estos problemas condensarán en la Bauhaus, en donde la alianza entre el *design* y los medios de producción enfrentará el experimentalismo de un arte renovado. La hipótesis de una técnica capaz de dar forma al proyecto —arquitectónico y urbano— permitió a la arquitectura moderna instituirse como instrumento de transformación social, construyendo su imagen blanca, geométrica, maquinista, como una razón instrumental de carácter universal. Los argumentos parecieron durante mucho tiempo suficientes para instaurar una belleza ahistórica e internacional, aun cuando tempranamente se señalara la matriz histórica del pensamiento corbusierano, algo que con sarcasmo señalaría luego Banham al fundar un nuevo canon de la

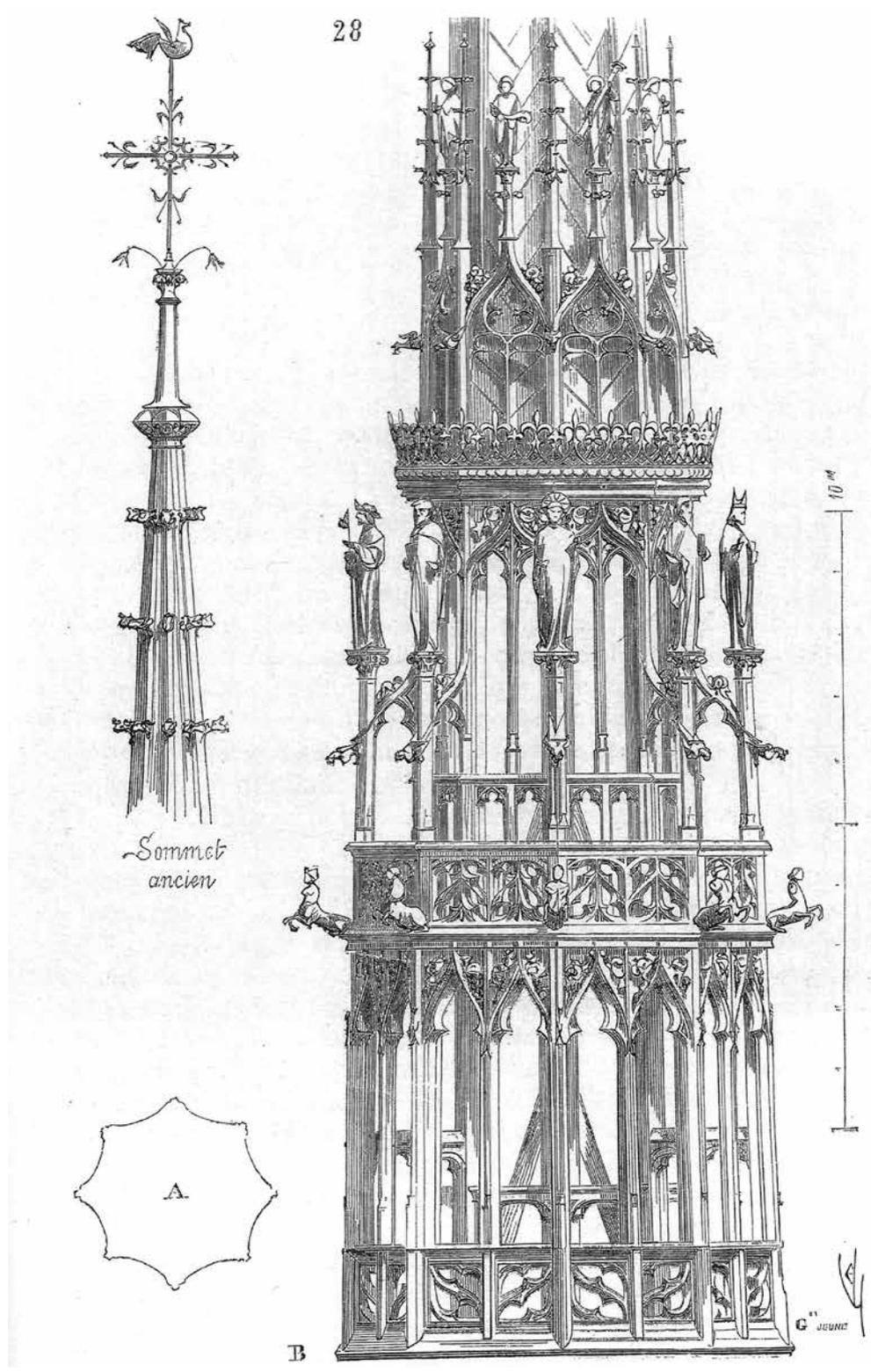


FIGURA 4 | Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Vista de la linterna de la catedral de Amiens. *Entretiens sur l'architecture*, 1863-72. Fuente: Evers, Bernd y Thoenes, Christof. *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln: Taschen, 2003.

modernidad en el que el expresionismo ocupaba un lugar central y la estética de la máquina se resolvía como *verdad* en la Casa Dymaxion —y no en la Ville Savoie (Banham 1971) (figura 05).

En segundo lugar, nuevos problemas funcionales interpelarán a la disciplina: si en el siglo XIX la labor del Estado obliga a debatir el carácter de una prisión, una biblioteca pública, un banco, un museo, teatro o matadero, a principios del siglo XX la cuestión de la vivienda constituirá un tema que escapa a una arquitectura pensada como *grande architecture*. Para Liernur (1982), la arquitectura moderna es arquitectura de vivienda: la casa es el espacio de una nueva vida familiar, el lugar de la intimidad y de una nueva sociabilidad; la incorporación de una sala de baño higiénica y una cocina equipada son los signos de la eficiencia y el confort.

El otro elemento que pasa a formar parte —programáticamente— de las reflexiones de los arquitectos es la ciudad. Aunque históricamente su ordenamiento formara parte de las inquietudes y estuviera presente en los tratados, la modernidad aborda explícitamente este problema. Su planificación pasa a ser un asunto que requiere de un abordaje *científico*: si las vanguardias exaltan el caos y lo deforme de la ciudad, la arquitectura moderna debe oponer *un control programado del universo tecnológico* (Tafuri, 1972:48), relacionar tecnología —sistemas de producción—, vivienda y ciudad. En este contexto, la vivienda es pensada como un prototipo reproducible que configure el entorno urbano. La racionalización del uso del espacio y la mecanización están en la base de todos los estudios de principios del siglo XX, principalmente en Alemania, donde el déficit habitacional hace acuciante responder con celeridad al problema, que se plantea en todas sus dimensiones en el CIAM de 1929, dedicado al *existenzminimum*.

Alentados por la experiencia alemana, será precisamente en los CIAM donde se plantee una mirada estructurada sobre la ciudad, particularmente en el encuentro de 1933, cuyo producto más conocido es la *Carta de Atenas*, escrita y publicada por Le Corbusier años más tarde. Lejos del tono vehemente de ese documento, José Luis Sert recoge la experiencia de este encuentro y da cuenta de la sistematicidad con que la arquitectura y el urbanismo —instituido como disciplina— podían asumir la complejidad de los problemas urbanos. El texto de Sert, *Can our Cities Survive?*, reú-

ne el análisis de las ciudades presentadas al encuentro, realizado sobre la base de aquellos indicadores que se consideraban fundamentales, pasibles de diagnóstico y que precisaban de planificación: vivienda como función básica, tráfico, densidad, recreación, trabajo (Sert, 1942).

En unos pocos años se reformulan los modos de pensar la arquitectura, se instala una lógica maquinista que, lejos de constituir una mera analogía formal, implica debatir los conceptos de racionalismo y funcionalismo, forma y finalidad, construcción, industrialización y normalización. En estos debates, la idea de función adquiere una mayor complejidad al encerrar no sólo el habitar sino las relaciones entre cuerpo y espacio, las significaciones, la relación con la ciudad, las exigencias estéticas.

Los libros publicados entre los años 20 y los '40² configuran un campo teórico que signa la arquitectura del siglo XX, construyendo el mito del Movimiento Moderno. Con distintos formatos —del explícito debate teórico, como en Behne, al manifiesto de Hitchcock y Johnson o Le Corbusier, o la genealogía fundante, como en Giedion o Pevsner—, estos libros consolidan una arquitectura como paradigma, hipótesis que buscará su confirmación no sólo en los grandes barrios de vivienda construidos por la Alemania socialista sino también en las transformaciones en la enseñanza —la Bauhaus, pero además Rio de Janeiro o Valparaíso—,³ las revistas, las exhibiciones o la construcción de Brasilia o Chandigarh, arquitecturas lejanas —en el tiempo y en el espacio— que intentan demostrar que la arquitectura puede ser tan universal como las matemáticas, la ciencia o la tecnología. Esta pretendida universalidad —ya no la de la forma— despliega una diversidad de argumentos: la geometría ligada los procesos de producción, las analogías mecánicas, los cinco puntos de la arquitectura, la regulación de la luz solar, los sistemas, la organicidad... todos expresados con un alto grado de urgencia como causas necesarias para una buena arquitectura. Las esferas de la ciencia, la técnica y el arte parecen confluir en un objeto cuya ética queda entonces fuera de duda. Las acusaciones de esteticismo o de mera alianza con el capitalismo llevan a reformular los modos de pensar el anhelo de las vanguardias de unir el arte con la vida.

2. Entre otros: Adolf BEHNE (1923): *La construcción funcional moderna*; LE CORBUSIER (1923): *Vers une architecture*; Alberto SARTORIS (1935): *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*; Henry Russel HITCHCOCK & Philip JOHNSON (1932): *The International Style*; GIEDION, Sigfried (1941): *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*.

3. En 1931 Lucio Costa se hace cargo de la escuela de Bellas Artes en Rio de Janeiro e intenta modificar —modernizar— su plan de estudios, experiencia que fracasaría inmediatamente. El año anterior en Chile se produce el episodio de la «quema del Vignola», con el que estudiantes, artistas y arquitectos protestaron contra la enseñanza *Beaux Arts*.



FIGURA 5 | Reyner Banham: Theory and Design in the First Machine Age, 1960.

Para Jencks, la demolición del conjunto de viviendas Pruitt-Igoe en 1972 significa el derrumbe de los argumentos y utopías de la arquitectura moderna (Jencks, 1984). La crítica de los '70 se centra en la pérdida de la vida cotidiana en las ciudades, dominadas por el anonimato:

es inevitable juzgar su urbanismo como algo defectuoso en su concepción y destructivo en su puesta en práctica, especialmente después de haberlo visto aplicado en el desarrollo americano de posguerra y en las «nuevas ciudades» francesas, por no citar Chandigarh, Brasilia y otros lugares (SCULLY, 2003).

Más tarde, en 1988, cuando la ciudad organiza su particular modo de vida, Lucio Costa expresa que «Brasilia merece respeto. Es preciso terminar con ese juego de 'me gusta – no me gusta', y con esa manía intelectual de hacer frases peyorativas. Ahora es preciso comprenderla». Ese *ahora* llega cuando se cumplen cincuenta años de su creación... pero mientras tanto la cultura arquitectónica ya ha elaborado otras referencias para pensar el proyecto: la historia, el significado, la idea de lugar, la tectónica, la naturaleza, la experiencia del cuerpo.

Estos tópicos, que conforman la sensibilidad posmoderna, constituyen aún hoy —junto con otros— los relatos, prescripciones, interpretaciones que dan forma al campo de la arquitectura (aún hoy: es decir, a pesar de todos los rótulos que tratan de describir el presente). La fragmentación de los '80 pone de manifiesto la imposibilidad de los relatos unificadores. Ya hemos se-

ñalado el temprano rol de Banham al quebrar el canon de la arquitectura moderna y denunciar las contradicciones de una arquitectura que no ha sabido aprovechar los adelantos tecnológicos y que, en su opinión, se encuentra todavía anclada a preceptos de la tradición académica. Su crítica transita plenamente los ideales modernos, exhibe un optimismo tecnológico que autoriza y justifica la práctica contemporánea (Vidler, 2008). Pero la crítica al Movimiento Moderno implicará no sólo la crítica a su construcción de una historia legitimadora de su presente —una historia instrumental— sino a su obstinación por borrar a la historia de la práctica arquitectónica. La historia de la arquitectura retorna entonces como instrumento crítico del proyecto.

La influencia de paradigmas provenientes de la semiología implica la reconsideración de la arquitectura desde el punto de vista del significado, ahora como lenguaje. Si la analogía lingüística parece convincente para referirse al sistema de elementos de la antigüedad clásica basado en los órdenes, la consideración de la arquitectura en general como lenguaje requiere una argumentación que no sólo se da en el campo teórico sino en la práctica proyectual, abriendo el camino de la (supuesta) validez de la investigación en la dimensión del proyecto. Los argumentos sobre su carácter, la posibilidad de considerarlo arquitectura y su factible índole crítica son diferentes. Las arquitecturas no construidas de Boullée o Piranesi son señaladas arquitecturas como valiosas inspiraciones, como lo fuera el arte de vanguardia en la experiencia moderna. Pero la posibilidad de construir un código arquitectónico y manipularlo implica una experi-

mentación cuya índole se debate. ¿Qué lugar ocupan las operaciones con la forma de los Five Architects o la recuperación de la tipología como instrumento del proyecto? El estatus epistemológico de estos elementos es provisorio y debe ponerse en contexto.

En 1968, Manfredo Tafuri publica *Teorías e Historia de la Arquitectura*, donde al definir a la arquitectura como un metalenguaje afirma que:

los instrumentos de la crítica arquitectónica sólo pueden hallarse en el interior del lenguaje arquitectónico (...). En arquitectura se hace plenamente posible la multiplicación de las metáforas dejadas abiertas por las arquitecturas preexistentes. Toda obra nace en relación con un contexto simbólico creado por obras precedentes. Es decir que toda arquitectura tiene un núcleo crítico en sentido propio (1971:141). (Figura 06.)

Esta capacidad crítica de la propia arquitectura no es una condición distintiva de la contemporaneidad: Tafuri la identifica en el trabajo de Miguel Ángel, Baldassarre Peruzzi o Palladio, que ponen a prueba la validez y solidez del lenguaje clásico mediante una experimentación basada en la invención tipológica, la exasperación de un motivo, o la yuxtaposición de elementos diferentes, cuyo mejor ejemplo lo constituye el *bricolage formal* del Campomarzio de Piranesi. La minuciosa revisión de los archivos, el análisis de los objetos y la lectura de los textos del MoMo llevaron a Tafuri a replantear el rol de la historia de la arquitectura y su relación con la teoría y con la crítica. En el marco del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, Tafuri entiende a una historia que deja de ser operativa —cuyas investigaciones tienen por objeto la restauración— y que, separada del proyecto, *no debe producirse más que a sí misma*, proporcionando *instrumentos mentales*, estructuras de pensamiento. Sus especulaciones teóricas deben ser comprendidas en el marco de transformaciones dentro del propio IUAV, así como su relación con el contexto político italiano de fines de los '60, que fermenta no sólo en Venecia sino en Milán y Roma. La creación de la revista *Lotus* en 1963, que se une a *Casabella* y *Domus*, completa un fructífero campo de debate. Según Vittorio Gregotti, quien en 1982 pasa a editar *Casabella*,

Para un arquitecto, editar una revista, así como enseñar o participar en los debates públicos, es un modo de cultivar la reflexión teórica, no como una actividad separada sino como una parte indispensable del oficio de proyectar. Efectivamente, la teoría y la historia han sido y aún son dos importantes elementos del proyecto, al menos para mi generación (Nesbitt, 1996).

Efectivamente, esa generación despliega brillantemente sus esfuerzos teóricos. En 1966, Aldo Rossi publica *La Arquitectura de la ciudad*, el cual, junto con *Complejidad y contradicción en la arquitectura* —editado ese mismo año por Robert Venturi en los Estados Unidos— indica el punto de franca ruptura en la significación dada a la historia como elemento de análisis y de proyecto. Para Rossi, la tipología en tanto abstracción construida históricamente constituye no sólo el modo de reflexionar sobre la condición urbana sino también el modo de afrontar el proyecto, entendido como una especulación que recoge la memoria de la ciudad y la resignifica (figura 07). Estas ideas, que Rossi retoma con un énfasis poético en *La ciudad análoga* (1976), influyen vigorosamente a varias generaciones de arquitectos que encuentran en ellas una manera de restituir a la arquitectura una condición relegada en la arquitectura moderna.

La creación en Nueva York del *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), en 1967, está en consonancia con el clima del debate europeo, pero allí la relación entre historia y proyecto cobrará otro matiz. En ese mismo año, el MoMA organiza la exposición de los llamados Five Architects, legitimando no sólo una obra sino la posibilidad de experimentación con la arquitectura como lenguaje. Es paradójica —o un signo de las complejidades y contradicciones de la época— la enérgica autonomía que adquiere esta arquitectura construida, criticada como carente de cualquier asociación cultural, en la que el MoMo se torna un estilo *importante sin su componente ideológica* pero al mismo tiempo producida en el contexto de una significativa —imprescindible— reflexión teórica. Para Colin Rowe «(los Five) a veces parecen considerar a los edificios como una excusa para dibujar, en lugar de pensar en el dibujo como una excusa para construir» (1972). La hipótesis de la autonomía disciplinar, de una arquitectura que construye sus instrumentos, parece cobrar fuerza en las es-

4. Tal como señala Foucault en *Las palabras y las cosas*.

5. Ver: <http://www.archdaily.com/221238/alejandro-zaera-polo-named-dean-of-princeton-school-of-architecture/>



FIGURA 6 | Manfredo Tafuri: *Teorie e storia dell'architettura*, 1968.



FIGURA 7 | Aldo Rossi: *La Architettura della città*, 1966.

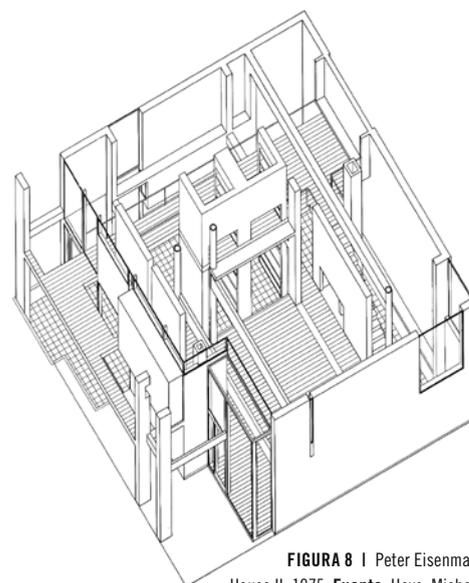


FIGURA 8 | Peter Eisenman: *House II*, 1975. **Fuente:** Hays, Michael (editor). *Oppositions reader*. New York, Princeton Architectural Press, 1998.

peculaciones con el proyecto, que se deshace de la perspectiva renacentista para transformar el dibujo en un *work in progress* del cual la obra pareciera ser no más que otro —abstracto— modo de representación. La creación de *Oppositions* (1973–1984), entre otras revistas —y episodios, eventos, publicaciones— viene a exponer la densidad y los matices del debate teórico en los Estados Unidos: los problemas ya citados de la arquitectura como lenguaje y de la autonomía disciplinar ocupan un lugar central junto a la especificidad del objeto arquitectónico o el rol de la ideología en la arquitectura. La amalgama de teoría y praxis representada por la presencia de Diana Agrest, Kenneth Frampton, Aldo Rossi, Peter Eisenman (figura 08), Jorge Silvetti, Manfredo Tafuri y otros da cuenta de las intensas inquietudes que recorrían el campo arquitectónico de una década en la que el texto parecía perder su primacía en su capacidad de expresar teoría frente al proyecto y la obra. La posibilidad de ejercer la crítica con los propios códigos de la arquitectura, señalada por Tafuri pocos años antes, es retomada en los modos del *misticismo* o del *criticism from within* expuesto por Jorge Silvetti, legitimado —además— en la historia de la arquitectura: «La arquitectura manierista fue, como la obra contemporánea, esencialmente una tarea reflexiva, una experimentación crítica con el clasicismo» (Silvetti, 1977). Aunque esta experimentación, como hemos visto, atra-

viesa la historia de la arquitectura occidental desde el Renacimiento, puede decirse que adquiere diferentes matices, desde la combinatoria brunelleschiana a la potencia de Miguel Ángel, desde la sistematicidad de un Palladio al vigoroso manejo de las masas de Borromini. Pero lejos de estas exploraciones individuales, la arquitectura recorre desde el siglo XVII una creciente institucionalización, del mismo modo que lo hacen otros saberes que construyen su condición disciplinar.⁴ Esta matriz moderna carga en sí su doble cara: el debate sobre la naturaleza artística o científica de la arquitectura y por lo tanto la permanente puesta en cuestión de sus procedimientos, que oscilan entre la *caja negra* del genio creador o procesos (que se suponen) rigurosos y (pretendidamente) objetivos. Probablemente todas estas posiciones encuentran su espacio en la organización de la producción del conocimiento en las academias contemporáneas, que comparten su autoridad con las publicaciones especializadas, los foros, los concursos, las exposiciones. Una complejidad que permite a Stan Allen afirmar que «la práctica arquitectónica no comenta el mundo sino que opera en él» y luego señalar —¿cinismo o *ética de la conveniencia*?— que el nombramiento de Zaera Polo al frente de Princeton en 2012 implica la presencia de alguien que ejerce la arquitectura al más alto nivel «but also approached architecture as an intellectual activity».⁵

Aunque ni siquiera el proceso de institucionalización y profesionalización de la arquitectura iniciado en el siglo XVII permitiera hablar de teorías generales, el carácter en cierto modo aristocrático del campo y el tipo de problemas abordados permiten pensar en un paradigma que dominase teoría y práctica hasta principios del siglo XX. La ruptura producida por el movimiento moderno, la introducción de nuevos objetos de interés, la creciente democratización de la enseñanza y la multiplicación de foros, publicaciones y exposiciones implican la configuración de una complejidad cada vez más inasible. Lejos de poder enunciar teorías generales, de mayor abstracción y por lo tanto con mayor capacidad explicativa, la arquitectura parece esgrimir una multiplicidad de teorías de alcance intermedio o incluso de enunciados, representaciones que desempeñan útilmente el papel de la teoría.

Un interrogante es si es posible hacer arquitectura sin teoría, lo que nos lleva a definir a la arquitectura, no en el sentido de si se trata de arte o ciencia, sino de un modo que permita indicar el *orden de fenómenos* que comprende. En este sentido, Liernur (2001) diferencia a la de edificación —entendida como la acumulación de pericias constructivas— de la actividad de producir cobijos que tienen además un sentido singular, ya sea personal o colectivo: la diferencia reside en la reflexión, la especulación teórica que intenta explicar, fundamentar —y prescribir— usos y significados. Aun en el ámbito privado, la arquitectura —por su inevitable condición física, material— adquiere sentido público y, de hecho, en su gestión, tal como se plantea contemporáneamente, intervienen innumerables e insospechados elementos del contexto: imaginarios privados y colectivos, voluntades, economías, etc.: unas complejas condiciones de posibilidad que hacen de la teoría un elemento más de la negociación en el campo social. Lo que despoja a la obra de la posibilidad de transformarse en un modo de validación —irrefutable— de la teoría, o de una verdad arquitectónica. Es decir que, probablemente, en tanto incluso creencias —*ídola*— resulten útiles para la construcción del ambiente —*según las reglas del arte*— los aspectos ligados al significado pierdan preferencia como argumentos *ex ante* —incluso cuando cuestiones de gusto son, también, reglamentadas por las autoridades urbanas— que resuelven en términos políticos problemas de índole teórica, como lo es la «estética edificación».

Sin embargo, los aspectos teóricos siguen jugando un rol central en la configuración del campo disciplinar, particularmente en el mundo académico. Si, siguiendo a Popper, acordamos que

las disciplinas se diferencian en parte por razones históricas y por razones de conveniencia administrativa (como la organización de la enseñanza y de los equipos), y en parte porque las teorías que construimos para resolver nuestros problemas tienen una tendencia a constituir sistemas unificados (1967),

podemos conjeturar que en torno a los distintos abordajes teóricos se pone en acto un conflicto de intereses en los que se entrelazan aspectos cognitivos y sociales: la arquitectura exhibe el conflicto de su doble naturaleza cada vez que es sometida al escrutinio de lo público: ya sea en las universidades o fuera de ella.

En las universidades parecieran convivir diversos modos de relaciones entre los distintos actores. La mayor institucionalización habilita a pensar una comunidad en el sentido de Merton, en las que las normas rigen los espacios, diluyendo, provisoriamente, la subjetividad. Por otro lado, se constituyen campos discursivos cuyos fundamentos son difíciles de dilucidar —aunque las propias estructuras académicas den buenos indicios de las jerarquías en la consolidación del saber—. Más allá de las lógicas internas de los discursos teóricos, la legitimidad de éstos parece basarse en la estructura social de la disciplina dada por una práctica exitosa refrendada en concursos, exposiciones, publicaciones. La expansión de estas últimas a la red, donde por fin todos han encontrado sus quince minutos de fama, introduce una inquietante proliferación de enunciados, en los que finalmente se suspende todo juicio. La belleza que Zumthor encuentra en el esmerado trabajo con los materiales es tan válida como la belleza perturbadora de la alta tecnología. Los aspectos ambientales, condiciones del lugar, referencias históricas, procedimientos artísticos, diagramas y múltiples etcéteras construyen distintos campos de conflicto y de reflexión —de pretensiones performativas— alrededor del proyecto. La teoría de la arquitectura transita entonces todos los caminos posibles, evadiéndose de la generalidad y tornándose (efímeramente) útil para su praxis y sólidamente conveniente para la construcción de un *campo de producción simbólica*. ■



BIBLIOGRAFÍA

- BANHAM, R. (1971):** *Teoría y diseño en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BIERMANN, V. (2003):** *De Re Aedificatoria Libri decem*. En *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, de Bernd Evers y Christof Thoenes. Köln: Taschen.
- BLONDEL, J. F. (1997 [1675]):** *Cours d'Architecture*. En *Historia de la arquitectura (antología crítica)*, de Luciano Patetta. Madrid: Celeste Ediciones.
- EVERS, B. y THOENES, C. (2003):** *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln: Taschen.
- FALLO DEL JURADO:** «Concurso de Anteproyectos Palacio de Tribunales de Tucumán. Primer Premio: Arq. Francisco Esquirru.» *Revista de Arquitectura*, abril 1937.
- FREIGANG, C. (2003):** Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe siècle au XVIe siècle. En *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*, de Bernd EVERS y Christof THOENES. Köln: Taschen.
- JENCKS, C. (1984):** *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LIERNUR, J. F. (1982):** «Introducción a los términos del debate arquitectónico en la Argentina durante la década del treinta.» En *Materiales*.
- (2001). *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- NESBITT, K. (1996):** *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965–1995*. New York: Princeton Architectural Press.
- PATETTA, L. (1997):** *Historia de la arquitectura (antología crítica)*. Madrid: Celeste Ediciones.
- POPPER, K. (1967):** *El desarrollo del conocimiento científico. Conjeturas y refutaciones*. Buenos Aires: Paidós.
- ROWE, C. (1972):** *Five Architects*. New York.
- SARQUIS, J. (ed.) (2007):** *Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. Diccionario de Arquitectura (1788–1825)*. Buenos Aires: Nobuko.
- SCULLY, V. (2003):** *Modern Architecture*. George Braziller.
- SERT, J. L. (1942):** *Can our cities survive? An ABC of Urban Problems, their Análisis, their Solution*. Harvard University Press.
- SILVETTI, J. (1977):** «The Beauty of shadows.» En *Oppositions*.
- TAFURI, M. (1971):** *Teorías e Historia de la Arquitectura (Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)*. Barcelona: Laia.
- (1972): *De la vanguardia a la metrópolis. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1984): *La esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años '70*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VIDLER, A. (2008):** *Historias del presente inmediato*. Barcelona: Gustavo Gili.